



La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar.

Autor:
Muschiatti, Delfina.

Revista
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 255-264.



Artículo



LA CONEXIÓN TRAKL-PIZARNIK: TRANSFORMACIÓN DEL MODELO GEMELAR¹

Y ella mira hacia allá como una muerta
Trakl

Cuando pensaba en el título de este trabajo jugaba con la idea de dos nombres que designan a dos textos clandestinos con un código en común: la voz que habla es el de/la de un muerto/o muerta, detenido en la escena del bosque, lugar del amor y el desprendimiento gemelar. Clandestino: nos dice el diccionario, secreto y oculto, enfrentado a la ley. Por eso el orden de estos textos se afirma en la duplicidad: doble voz, doble cuerpo, doble escena; y los hablantes se declaran repetidamente muertos y cadáver: *niño muerto y pequeña difunta*. Esta familiaridad entre los textos es de larga data para la escritura de Pizarnik: su segundo libro, *Las aventuras perdidas* (1958), se abre con una cita:

Sobre negros peñascos
se precipita, embriagada de muerte,
la ardiente enamorada del viento.

G. Trakl (35)²

Desde allí se instaura una zona de contacto y de apropiación en una línea de sentido horizontal (fraternal o sororal);³ desde allí, la poesía de Pizarnik puede leerse en trama de acuerdos con la de Trakl: en el tono de una sociedad secreta

¹ Este trabajo fue leído en su primera versión en el Congreso Internacional "Literatura y Crítica Cultural", realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, del 14 al 18 de noviembre de 1994.

² Se cita según las *Obras completas*. Buenos Aires. Corregidor. 1993 (edición corregida y aumentada). Las obras de Pizarnik se citan con las siguientes siglas: AD (*Arbol de Diana*. 1962); TYN (*Los trabajos y las noches*. 1965); EPL (*Extracción de la piedra de locura*. 1968); IM (*El infierno musical*. 1971); TS (*Textos de Sombra y últimos poemas*. 1982).

³ Cfr. el programa político de una sociedad de hermanos en la literatura, en G. Deleuze. *Critique et clinique*. Paris. Minuit. 1993; y también en Schérer y Hocquenghem (1977). *Album sistemático de la infancia*. Barcelona. Anagrama. 1979.

infantil, se adhiere a una forma del exilio, y queda prendada de ciertos emblemas y escenas con las que establece una relación especular de reflejo, desvío y proliferación. Una nueva duplicidad se agrega a este contacto clandestino: las formas trabadas entre lectura y escritura reproducen la escena del desprendimiento gemelar en el poema.

Dos textos solidarios en un punto ciego: el presente de la noche desde la que se vislumbra el oro del jardín-bosque. Para estos exiliados la casa es el bosque, es decir, la guarida fuera de la ley familiar, pero expuesta a otros modos de la cercanía y a otros modos de familiaridad. Allí en el agua-estanque y el espejo aparece la figura gemelar:

Hermana, entonces te encontré en el claro solitario
del bosque...

Sereno florece el mirto en los blancos párpados del
muerto (190)⁴

Bajo el húmedo ramaje del anochecer
.....En oscuro coloquio
el hombre y la mujer se reconocieron.

(191)

y frescura de fuentes crepusculares: espejos gemelos (113)

En el bosque de Trakl, el azul de la noche adquiere tonalidades y matices que se acercan a la tenue luz del amanecer o del anochecer: tiempo de tránsito y de transformación, de pasaje y devenir, un tiempo que contradice el tiempo de la stirpe en decadencia. Si habla un muerto, este muerto está vivo en su tumba, como bien lee Heidegger.⁵ Es la historia de la stirpe la que declina y lo decreta muerto, mientras el joven permanece atento entre el follaje. Y es su mirada al mismo tiempo la que ve cadáveres en los otros, y cuerpos vivos en la singularidad de la mujer-hermana y el hombre-hermano.

“Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver” nos dice Benjamin.⁶ Paradoja que vincula nacimiento y muerte, cuerpo y tumba, en juegos de claros y oscuros en devenir y mutuo engendramiento en el *tempo* propio de la mirada. Cuando la stirpe cae, los cadáveres son bellos, sus “verdes manchas de putrefacción” son señal de lo que adviene. En esta noche de la stirpe, entonces, el joven muerto es el que vive allí en la escena del bosque mientras muere aquí sin su gemela rosada: exangüe,

⁴ Cito a Trakl según la edición de sus *Poemas*. Buenos Aires. Corregidor. 1972. con Prólogo y traducción de Aldo Pellegrini.

⁵ Cfr. “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”. *De camino al habla*. Barcelona. Odsós. 1979.

⁶ Cfr. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus. 1990.

empalidece hasta la sombra. Los amantes son hermana y hermano, y en las ciudades que se desmoronan como la estirpe, ese lugar (el cuarto, la cama, las sábanas) se vuelve tumba desde la mirada de “los ancianos en el vano de la puerta”; la misma escena de amor regresa, en cambio, como ceremonia de iniciación y corona para el joven novicio en el follaje del bosque, la zona fuera de la ley. Esta ambivalencia se concentra en tonalidades y emblemas

cuando el alma de Helián se contempla en el rosado espejo
y nieve y lepra van cayendo de su frente

El territorio libre se inscribe en el territorio capturado del cuerpo como la mancha de la enfermedad, la lepra como signo que marca al excluido, el que abreva en la duplicidad: la hermana como “radioso adolescente”. El personaje de Trakl se llama a sí mismo “el apartado”, “el caminante”, “el solitario”. Exiliado y en viaje, recorre los emblemas clásicos que las sagradas escrituras destinan a los elegidos. Sin embargo, se trata de un profanador, de un sacrilego (atributo que aparecerá para otra zona sagrada: la infancia), que se instala en un lugar mesiánico o profético solo para anunciar la disolución de la Ley: “novicio” de la unión incestuosa, el fin de la estirpe, el fuera del género que clasifica y otorga a cada cuerpo un territorio violentamente delimitado. Si, como dicen Schérer y Hocquenghem la gemelaridad instala la repetición que interrumpe el modelo reproductivo e instala el aumento óptico, el primer plano, en el que los gemelos funden sus cuerpos,⁷ el poema de Trakl reitera una y otra vez esas zonas de expansión. En el cuarto en ruinas, ámbito cerrado donde todo se descompone bajo el peso de la estirpe que cae:

La descomposición resbala por el decrepito cuarto;
sombras en el empapelado amarillo; en oscuros
espejos se encorva
la marfilina tristeza de nuestras manos.

Parduscas perlas se escurren entre los dedos muertos (119).

la pátina de la palidez tiñe o desdibuja: en el primer plano de las manos, el espejo gemelar actúa expandiendo la tonalidad marfilina que desdibuja contornos y límites. Ecos y tonalidades que actúan de la misma manera cuando Trakl transforma los masculinos *Mönch-Jüngling* (monje-mozalbete) y los feminiza en los neologismos *Mönchin-Jünglingin*. Ya no la alternativa excluyente o a como en castellano, o en alemán la otra palabra que designa a la monja (*Nonne*). Trakl coloca la terminación femenina *in*, que se añade a un cuerpo y a la vez se

⁷ Cfr. Op. cit. nota 3.

irradia desde un cuerpo, trae el eco fantasmal del masculino, y lo proyecta especularmente en el vacío a partir de ese sonido final femenino *in*, que tiñe ambos lados de la imagen especular y le presta su acorde melancólico.⁸ De la misma manera actúa la oscuridad del bosque, entre “el húmedo ramaje del anoche”, cuando los amantes (hombre y mujer, hermano y hermana), mirándose en el espejo se reconocen: entonces, “la mirada de lo azul” irrumpe entre las ruinas. El azul, leído muchas veces como lo espiritual en Trakl, es el espíritu no en el sentido clerical o mental metafísico, como bien aclara Heidegger, sino el del espíritu como “llama ardiente”: el absoluto espiritual y el absoluto material que conjuga el barroco según Benjamin. “El sutil cuerpo del alma”.⁹ En la llama está el salirse de sí, el perderse y deslizarse suavemente en el delirio o en el sueño:

Oh, las horas del éxtasis salvaje, los anocheceres a orillas del verde río, las cacerías.
Oh, el alma que entonaba quedamente la canción del junco amarillento; fogosa devoción.
Escudriñaba con calma y largamente en estelares ojos del sapo

(195)

Este es un fragmento de “Ensueño y demencia”, texto con el que el último Trakl llega a la forma de prosa poética: el mismo camino que recorrerá luego Pizarnik desde EPL, como si ambos textos inscribieran en este pasaje un nuevo modo de decir el desborde. Antes la pátina melancólica que difumina y concentra, aquí el alma que se mueve como el *yo* que Foucault describe en el funcionamiento del sueño: deslizamiento y ubicuidad, canto del junco y ojo del sapo, conjuga “éxtasis salvaje” con “fogosa devoción” y reproduce aquel gesto: profanar el lenguaje de la devoción cristiana burguesa y extremar el de los místicos. Habla del ardor, atributo del alma: una expansión del cuerpo que devora como el fuego, que no admite prohibiciones para establecer su morada, ni límites que cerquen su dominio. La posición del *durmiente*, niño y hombre, con la cabeza inclinada precipita lo que el poema llama “oscuro delirio”, o “sueño purpúreo”, que la mirada puesta en el bosque hace posible.

En este largo poema en prosa se narra el acontecimiento que rige la historia y la composición de la obra de Trakl: la decandecia de una estirpe, ya

⁸ La situación de melancolía es recurrente en Trakl, tanto en climas y tonos, como en la verbalización explícita en títulos de poemas y en el cuerpo mismo de los textos. Otra escena en común con Pizarnik, que titula “El espejo de la melancolía” a uno de los capítulos de *La condesa sangrienta*, texto narrativo que casi puede leerse como comentario de su propia obra poética. Para la relación entre género y cuerpo melancólico, cfr. Judith Butler, *The gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

⁹ Según la fórmula de Michel Foucault en su estudio sobre el sueño como experiencia imaginaria, “Prólogo” de 1954 a la obra de Binswanger *Le rêve et l'Existence*, en *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tomo I. (la traducción es mía).

vista como cadáver desde la voz del muerto vivo, el que suavemente delira y permanece a la escucha entre el follaje, el lugar de la otra historia, capaz de ver en el azul al no-nato.

Al comenzar la noche el padre se volvió anciano: en oscuros aposentos se petrificaba el rostro de la madre, y sobre el hijo cargaba el peso de una estirpe degenerada.

Padre-madre-hijo son los actores de la muerte, los actores de la tribu en conflicto, los dioses caducos. Por eso, el apartado en el bosque, que no puede ser hijo sino hermano, cumple su faz de solitario: "Nadie lo amaba", y su carne se consume llama en la actualización de los "juegos secretos en el jardín". El *comienzo de la noche* es el comienzo en múltiples sentidos para la historia: es el momento en que el hijo deja de ser hijo para ser en el éxtasis salvaje con la hermana, a la vez compañero de juego y rosado ángel, en el perderse del bosque; y es el momento también en el que el juego secreto se hace público, con la aparición de la mirada-voz de los padres que cerca con su límite tutelar la zona sagrada de la infancia e impone la sucesión lineal y vertical por sobre la ramificación horizontal, fraternal. El texto de Trakl establece allí su propia lógica y parece acordar con el comentario de Deleuze sobre Melville:

No hay más que padres monstruosos y devoradores e hijos sin padre, petrificados. Si la humanidad puede ser salvada, y los originales reconciliados, es únicamente en la disolución, la descomposición de la función paterna. [...] Como Dirá Joyce, la paternidad no existe, es un vacío, una nada, o más bien una zona de incertidumbre abierta por los hermanos, por el hermano y la hermana.¹⁰

Es curioso observar cómo el mismo atributo ("petrificados") aparece en ambos textos, sellando una posición: cuando la estructura termina con la singularidad, llega la muerte. El niño adolescente se vuelve sepulcro vivo porque se ha vuelto *hijo* frente al rostro-piedra de la madre y la mirada ciega del padre, en el coro de los antepasados en ruinas. Pero en ese momento, el texto ubica el desvío, el punto de fuga: el niño-joven muerto, el habitante del bosque, renuncia a la estirpe familiar que lo excluye en la figura del lobo "flamígero" y violador; y le devuelve otra mirada que hace de esa estirpe familiar "aterrorizada", cadáver y ruinas que se desmoronan. El joven muerto se elige "apátrida", exiliado en el "dorado día", se llama "vidente loco" que canta desde su propia muerte la estirpe por venir. Concluye el texto:

¹⁰ Cfr. Op. cit. Esta traducción es de Silvio Mattoni. en la edición *La literatura y la vida*. Córdoba. Alción. 1994. 46. que reúne tres capítulos de *Critique et Clinique*.

cuando en el espejo resquebrajado apareció, adolescente muribundo, la hermana: la noche devoró la maldita progenie. (200)

El hijo abandona su condición de primogénito, es apátrida solitario y se pre-dice *nieto*, cortando la sucesión, como el *loco sin madre* del adolescente de Pasolini.¹¹ Desligado, vacante el trono de la primogenitura, la voz ruda del padre desaparece también frente al rostro del jacinto, la suavidad y el sigilo del bosque, el muchacho mirándose en el rosado ángel de la hermana. Este será el “cadáver sutil” que sopla tras el caminante, el forastero que ya no pertenece a la ciudad en ruinas sino el “jardín de los huérfanos”. Su territorio es el de la “infancia sacrilega”.

La poesía de Alejandra Pizarnik comparte esta patria desterrada: la de la infancia “ilícita”. Y no es casual el pasaje de dominios que implica el cambio de adjetivo en la *traducción* que va de un texto al otro. A fines de los años 60', ya estamos en tiempos de la fiesta profana, y el texto de Pizarnik deslizará el éxtasis salvaje hacia otras zonas del canto y el exceso.¹² La zona de lo sagrado alcanza ahora acordes dionisiacos y una mezcla, una hibridación propia de los textos americanos: el contacto con las culturas precolombinas.¹³

Otro pasaje se produce y es crucial: la que muere es la niña y es ella la que se mira en el espejo. Es interesante ver cómo determinados bloques pasan de Trakl a Pizarnik y se refuncionalizan. “Los párpados del muerto”, por ejemplo, se desambiguan en el poema de Pizarnik: serán siempre los párpados del padre muerto,¹⁴ así como en Trakl el adolescente es siempre la adolescente, y en ambos textos, el bosque es el lugar del placer amenazado por la institución. La niña en Pizarnik empieza a morir cuando la mirada del padre la rigidiza en cadáver, y su gemela del espejo-muro reproduce el cuerpo de la muñeca de trapo: ojos cosidos, párpados cosidos. Su rastreo entre las ruinas de una memoria arrasada sigue el camino en busca del cuerpo vivo, la construcción de una mirada que ilumine en el espejo otras visibilidades. La insistencia de Pizarnik en

¹¹ Cfr. “El diablo con la madre”, en mi traducción de la poesía de Pasolini: *La mejor juventud*. Buenos Aires. La Marca, 1996.

¹² Pienso en el poema “Para Janis Joplin”, fechado en 1972, en el que se establece un claro acuerdo de voces. Entre el rock y el blues, el canto se acerca al grito: “por eso me confío a una niña monstruo” (242).

¹³ Ivonne Bordelois recuerda que el título *Extracción de piedra de la locura* no le fue sugerido a Pizarnik, como usualmente se piensa, por textos místicos y/o pinturas medievales (Bosch et alia), sino por un largo poema-ceremonia incluido en una recopilación de poemas indígenas que cayó en sus manos y que leyó con voracidad: en Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires. Planeta, 1991.

¹⁴ En “Sous la nuit” de los poemas fechados 1971-1972, la dedicatoria “a Y. Yván Pizarnik de Kolikovski, mi padre”, lleva a esa atribución. El fragmento “La noche tiene el color de los párpados del muerto”, variación y repetición de otros similares en otros poemas modifica retroactivamente la lectura de libros anteriores como EPL y IM.

puntualizar el femenino de las niñas muertas reclama el punto de partida de un cuerpo de mujer y de una investigación sobre género e identidades.¹⁵ Una investigación que es un camino, como en Trakl, no para fijar sino para descongelar imágenes y abrir la posibilidad de la que de-lira, de la que se sale del surco y se extravía.

“Nuit du coeur” en EPL vuelve a narrar desde la posición de la niña la historia de “Ensueño y demencia”. La cacería es en Pizarnik el momento en el que el bosque se convierte en tumba, en bosque de piedra, y el momento del acontecimiento, del crimen, en el que acecha el asesino. Un mismo diseño aparece casi simultáneamente en algunos poemas de Sylvia Plath.¹⁶ La instancia genera la solidaridad con la presa, misteriosa animal o minúscula salvaje, a punto de ser animal caído. Allí se abre un dispositivo colectivo de enunciación:

A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo
de animal muy joven en la primera noche de las cacerías. (EPL, 120)

El *comparto* divide esta escena en dos y habla de las posibilidades y límites de la palabra. Porque la “misteriosa autónoma” se vuelve espejo invertido de la “hermosa autómatas” poseída por una “palabra lejana” (cfr. AD, poema 17). Como si ésta escena fuera el suplemento de la escena del bosque; y el lenguaje, por un lado, instrumento mágico y ajeno; por el otro, el “bisturí” del que se habla en los *Diarios*. Ese partir-se con la comunidad imaginada del género, de todos modos, recoge el gesto de Santa Teresa en su dedicatoria de *Las moradas*: “a sus hermanas y hijas”. Se funda así una genealogía subterránea de escrituras de mujeres para otras mujeres. Y el tópico místico de la palabra soplada por el Otro (“que cierto algunas veces tomo el papel, como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar”), pierde sus connotaciones de trascendencia divina, pero insiste en un éxtasis que ahora habla claramente del cruce entre erotismo, muerte y escritura.

Por el extravío volvemos a encontrarnos con Trakl: el presente es punto muerto y ciego, solo es posible ver en la noche hacia el bosque donde hay que perderse y recuperarse. Y Pizarnik cruza en este emblema a Trakl con Djuna Barnes. Allá reside la luz del sol negro, el claro de la noche y a la vez el hilo de oro que lleva al alba futura del no-nato y del nuevo orden, donde es posible lo que la ley de la casa familiar proscribía. Por algo al lenguaje se le vuelan los

¹⁵ Cfr. esta vía de lectura en mis artículos: (1989) “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada”. en *Filología*. XXII. 1: (1996). “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga”. *Culturas del Río de la Plata. Tradición genérica e intercambio (1973-1993)*, Universitat Erlanger-Nürnberg.

¹⁶ Cfr. por ejemplo, el poema “Pursuit”, incluido en el apartado “1956-1963” de sus *Collected Poems*. London. Faber and Faber. 1989.

tejados: y en ese desamparo es posible leer el camino de la descolonización: desmantelar la lengua natal, patriarcal, y la historia de un crimen, repetido en la noche de la cacería. Es este momento el que se hace ambivalente y doble, como en Trakl:

¿Por qué te dejaste asesinar escuchando
cuentos de álamos nevados? (EPL, 141)

¿Por qué crimen?—preguntaban las damas que ululaban como las sirenas de un
barco que se hunde (Toda azul, 210)

La historia del crimen que funda el tiempo del cadáver, la cripta o prisión del cuerpo vivo funda el tiempo de la extranjera y la sin-nombre. Dos posiciones que parecen constantes en el lenguaje de la poesía contemporánea y que la escritura de Pizarnik actualiza en el punto de cruce entre la singularidad y la enunciación colectiva, la comunidad imaginada del género. Desde ese punto crucial su poema es una práctica de inversiones y desvíos. Porque le han impuesto una lengua en la que no se reconoce y en la que es asesinada la misteriosa autónoma, como carne de presa y rehen familiar, vuelta cadáver en el secuestro. De allí el regreso al silencio musical del bosque, esa voz antigua ahora desarticulada, ese límite del lenguaje. La escena del jardín-bosque, silenciada y misteriosa, borrada en la memoria de la muerta que habla, regresa desde algún otro lugar para la que sabe permanecer en la atenta escucha. La “buscadora de oro” de la palabra: para ella, el lenguaje al que se le vuelan los tejados, no es casa sino guarida secreta:

En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín
(Alguien mató algo, 229)

dice Sombra, que ha muerto, dice el poema. Y el jardín es el único lugar de la certeza. Hablar, escribir, es volver a inscribirse desde la noche en el oro del jardín: allí donde se sabe, allí donde se sueñan los nombres que puedan decir yo:

Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa
(TS. 203)

Si se ha muerto y ya no hay más palabras, si se habla desde un soplo fantasmático (como aquel “cadáver sutil” de Trakl) se escribe para deletrear una memoria (la de los deseos elementales) que ha sido aniquilada y que llama oscuramente como leyenda infantil y “centro de la idea negra”. Una lengua que no es casa o solo es casa del silencio, que también es oro. Solo hay que permanecer como el joven muerto de Trakl atento tras el follaje: con la atención puesta en el rito iniciático del poema. Allí se invoca al lenguaje como desenterrador de un mundo, sinónimo del cuerpo propio. Si se estiran las posiciones pronominales como casillas vacías, se muestra la extrañeza de quien habla una lengua doblemente extranjera:

nunca es esto lo que uno quiere decir
la lengua natal castra (TS, 239)

Estilete, “bisturi”, se había dicho en los *Diarios*: y la operación quirúrgica que significa negarse en esa palabra para acceder a aquella música olvidada, del que solo se escuchan fragmentos: esa misma actitud se descubre y duplica en las voces de otras hermanas, solidarias en ese desgarró (cfr. nota sobre Janis Joplin).

Por eso el estiramiento del *yo* al *tú*, al *ella*, al *la que*, a *la otra*, al *allí que vive en lugar mío*, enrarece lo tan familiar. Lo mío se vuelve otro lugar, allí no reconocido, donde es posible ver como exilio el propio cuerpo vuelto cadáver, territorio ocupado; y aparición espejeante en cada otra ella: o fragmento muerto, ruina, o fragmento musical, oro. El desprendimiento gemelar que para el joven muerto de Trakl significa la imagen de la hermana, se dispersa en el poema de Pizarnik en múltiples apariciones o figuraciones y mutaciones posibles en el encuentro siempre nómade en busca del cuerpo vivo: la muerte, la niña, la pequeña difunta, la silenciosa, la misteriosa autónoma, la minúscula salvaje, la reina loca, la muñeca, la matadora, la sonámbula, la princesa ciega, la loba. Idealizaciones fantasmáticas o restos de carne animal. Dos polos que surgen en las dos formas del *nombre* elegidas en los últimos años del texto de Pizarnik: se llama “Sombra” y/o “Loba Azul”.

El emblema de la *loba*, que trae ecos de Alfonsina Storni y se apropia del lobo sangriento que el coro de la institución ve en el joven de Trakl, se arma como contra figura del cadáver: el cuerpo parece re-generarse en “Loba Azul es mi nombre” como forma del deseo que no respeta las imposiciones del género y se familiariza, en cambio, con los modos del nombre en las culturas indígenas.¹⁷

El deslizamiento hacia la enunciación colectiva hace, por otro lado, que la aparición de las innumerables gemelas transforme en múltiple, sigilosa y sesgada la “tierna duplicidad” que Heidegger lee en Trakl. Y nos advierten sobre los riesgos de una lectura naif: el camino del espejo es difícil y sinuoso para la niña porque cada doble dispara un nuevo doble en guerra; allí conviven una y otra, la asesinada y la matadora, la niña y la muñeca muda, la hija y la madre entregadora. Por eso, la niña escindida es también “una niña monstruo”.

Del mismo modo, el incesto entre hermana y hermano se vuelve múltiple en boca de la reina loca:

—Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he a acostado con mi caballo....Y ¿qué? (TS. 201)

Pero en esta corte de rey muerto, reina y princesa conforman una troupe circense: y si el joven del bosque en Trakl, apátrida. llega al trono en la ceremonia

¹⁷ *Zorro celeste* fue, por ejemplo, el nombre del famoso cacique ranquel Painé-Guor. Cfr. *Nuestros pasianes los indios*. Buenos Aires. Emecé. 1992.

iniciática del bosque, en Pizarnik la locura de la reina no tiene el carácter solemne del loco vidente; y se trata además de una reina que ha perdido la corona, sospechamos desde siempre, porque su corona no es de ramas sino de papel. Si el texto de Pizarnik es en algún momento solemne (y pienso especialmente en la primera parte de su obra), esa vía se deshace lentamente mientras cobra vida una voz destemplada y cada vez más violenta e irónica, que tiene su punto culminante en los textos publicados paradójicamente post-mortem.

No en vano, diría, de Trakl a Pizarnik han transcurrido 50 años de este siglo. Y no es casual, tampoco, que a fines de los 50 y principios del 60, casi simultáneamente Sylvia Plath desnaturalice la escena familiar transplantándola a la escena política del nazismo y el holocausto; (cfr. el poema "Daddy") y Pier Paolo Pasolini inscriba la figura del *Loco sin madre* en un modelo de sexualidad infinitamente nómada en el encuentro con el muchacho gemelar de las calles pobres de la periferia romana.¹⁸

Todos ellos poetas apartados, con alguna forma de la tradición "maldita" inaugurada por Baudelaire y Rimbaud: escrituras como el rayo, participan de la iluminación y del lado oscuro, que el otro mundo no puede ver. En alguna zona, reservan también un repliegue irónico para aquellas lecturas que ejercen sobre su palabra una práctica de normalización. Y si alguna vez, se pretendió adjudicar algunos rasgos de la poesía de Pizarnik a un modo de "libido inmadura", incapaz para gozar en el amor por falta de "una identidad sexual estable" o por una sexualidad ambivalente, se vuelve a certificar así a fines de siglo la figura sacramental del "complejo de Edipo". Ya se sabe, como la máquina de Kafka en "La colonia penitenciaria", máquina de tortura sobre los cuerpos, productora y violentamente reproductora de identidades genéricas excluyentes. Ya Freud había aprendido a leer, en 1936 y más allá de su propia teoría, los costos que la construcción social de la feminidad acarrea a las mujeres. Desde ese lugar responde con sonrisa burlona "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", casi al sesgo de un programa político, el de las escrituras gemelares que fundan la comunidad fraternal-sororal:

"Desnudo como una musaraña, Flor de Edipo Chú reía de los consejos superfluos que nadie le daba"

DELFINA MUSCHIETTI

Universidad de Buenos Aires

¹⁸ Cfr. "Prólogo" a mi edición de *Pasolini*. Op.cit.