

# Pizarnik, *clocharde* ès lettres

*Pizanik*, literary tramp

Raúl Antelo<sup>1</sup>

## RESUMO

Quem é Alejandra Pizarnik? Uma poeta sofisticada. A tradutora de Antonin Artaud, Henri Michaux ou Yves Bonnefoy. Mas, como leitora, o que podemos encontrar em *Extração da pedra da loucura*, *O inferno musical* ou *A condessa sangrenta*? A ideia de que a própria obra literária, associada à pesquisa puramente histórica ou filológica, tem a capacidade de garantir aos leitores uma privilegiada perspectiva intersubjetiva na intencionalidade do Outro.

Palavras-chave: *Poesia argentina; leitor implícito; fenomenologia.*

## ABSTRACT

Who is Alejandra Pizarnik? An exquisite poet. The translator of Antonin Artaud, Henri Michaux or Yves Bonnefoy. But, as a reader, what can we find in *Extracting the Stone of Madness*, *A Musical Hell*, or *The Bloody Countess*? The idea that the literary work itself, in conjunction with purely historical and philological inquiry, can grant readers an intersubjectively privileged insight into the intentionality of the Other.

Keywords: *Argentine poetry; Implied author; Phenomenology.*

---

<sup>1</sup> Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam, na conclusão de *O absoluto literário*, que o romantismo torna a colocar, no seio do idealismo, uma nova relação entre “literatura” e “filosofia”, de tal sorte que o fragmento, o relato ou a própria crítica restituem o gênero literário e literal: *Gattung*, a espécie, o engendramento específico da própria especificidade, o autoengendramento do mesmo a ele mesmo misturado. O mito da *generatio aequivoca* mostra assim que a espécie também é a mescla indistinta e carente de identidade. No interior do processo orgânico da dissolução, algo sempre escapa, contudo, na *Auflösung* ou dissolução de Schelling, à *Aufhebung* de Hegel<sup>2</sup>. A esse respeito, em *A alma romântica e o sonho*, Albert Béguin desenvolve a ideia de que a morte, em vez de tirar-lhe valor à existência, concentra pelo contrário toda a atenção no momento presente. Há nele, portanto, múltiplas temporalidades. Exemplificando com a obra alegórica de Karl-Phillip Moritz, o mestre de Alexander von Humboldt, nos diz Béguin que, ao julgar que chegou o momento de lhe fazer sentir em toda sua intensidade a experiência da morte, a personagem Hartknopf obriga seu discípulo a imaginar,

---

2 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc – *El absoluto literario*. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Trad. C. González e Laura Carugati. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p.520.

com todo seu horror, a próxima decomposição de seu corpo, feito “um excremento da criação” e, ao fim e ao cabo, o aluno está tão desprendido de seu próprio corpo que ele é apenas um objeto indiferente para ele. O sentimento do eu deixa assim de sentir a angústia do isolamento ou o abandono exaltado, mesmo enlouquecido, isto é, a confusão em uma totalidade impensável. A doutrina do momento em que tudo se concentra, ou seja, da morte que limita o eu e que nos dá a verdadeira possessão, ora equivale a uma resposta de ordem especulativa dada à angústia primitiva. A certeza da regeneração é uma afirmação filosófica neste primeiro Hartknopf. Trata-se de uma poesia da noite, de contemplação da morte, meditação sobre os astros, instantes de esquecimento de si próprio, ou de perda da consciência separada, tentação “egoísta” na qual a vida não é nada além do que um sonho inatingível. Porém o tom geral da obra toma também uma coloração mais “mística”, no sentido dos ocultistas e dos discípulos de Boehme.

Entretanto, um ardente hino ao êxtase rompe bruscamente a precária harmonia na qual quis se esconder o herói. “Sair de si próprio, transportar-se a algo que ele não é”. Sintomaticamente, depois de ter celebrado o êxtase, Hartknopf conclui, com repentino desalento, que sua pequena vida lhe parece de novo apertada: quer obter de si próprio o sacrifício de sua liberdade. Porém, uma ideia mística lhe dá valor para a dolorosa ruptura: a ideia da separação. Esta ideia do “morre e renova-te”, que terá um papel tão importante no romantismo filosófico, liberta Hartknopf. Um sonho simbólico, posto em versos desajeitados, abre-lhe, no entanto, o caminho da imensidão. Nessa escritura, o autor esforça-se em ser o sujeito das ideias momentâneas, homem de razão e de renúncia; mas, precisamente por isso, suprime esse contato com suas angústias, esse desejo de lhes dar uma resposta, que é, na sua natureza, a única porta aberta à metafísica. Quando a fragmentação da existência, sentindo os limites intoleráveis do tempo e do espaço, busca um remédio, chega a essas embriagadas meditações sobre a morte e sobre o absoluto, que são os melhores momentos de seu pensamento; no entanto, quando se abandona unicamente a seu esforço de estudo objetivo, quando isola sua reflexão das turvas fontes de seu ser, não obtém senão considerações bastante frias ou indiferentes. Cada uma dessas atitudes é uma resposta ao problema de sua própria vida, o do eu que, algumas vezes, por meio da imaginação, trata de se afundar em uma realidade que lhe permita se dilatar, e que outras vezes sente todo dado exterior a ele como uma prisão sufocante.<sup>3</sup>

Na escuta do rádio e, munida de uma boa reserva de cigarros, Alejandra Pizarnik leu essa análise de *A alma romântica e o sonho* nos dias do golpe militar que derruba o peronismo e a confina em casa<sup>4</sup>. Nelas, encontra um

3 BÉGUIN, Albert – *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris, José Corti, 1991, p. 42-61.

4 PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 228.

antídoto contra a escrita realista, para a qual “diario íntimo=prenda íntima”<sup>5</sup>. Sabe que a mimese do natural afasta-nos irreversivelmente do neutro. “La solitude de la poésie et du rêve nous enlève à notre désolante solitude”, tal a conclusão de Béguin<sup>6</sup>. Curiosamente, essa distância com relação aos altos objetivos do humanismo surgira, inopinadamente, aos olhos de Alejandra, um ano antes do golpe, no dia 28 de setembro de 1954.

Bajo fastidiada. Una humilde mujer ha tocado el timbre. Viene a ofrecerse como sirviente. La miro: morena, mal vestida, grosera, con una horrible voz agudizada por el hambre (quizás). Le hablo. Para mí, su imagen no es más que una experiencia, es un «modelo» de la clase que representa. Nuestra conversación merece de mi parte la consideración de un juego empírico. Y, ¿cómo será para ella? ¡Ah! Es algo muy serio. Acá se debate su trabajar o no; su vivir o no; su subsistir o no... Creo que no fue posible hallar un golpe más brusco para mi angustia trascendental<sup>7</sup>.

Mas a desoladora solidão encarnada por essa mulher abandonada retorna muitas outras vezes em sua escrita, por exemplo, em 1965, depois de algumas releituras de Georges Bataille, “el único escritor que me da la seguridad de pensar”<sup>8</sup>, e várias rumações de Baudelaire, cujo interesse pela alegoria, diga-se de passagem, não é verbal, senão ótico (“As imagens, minha grande, minha primitiva paixão”), em outras palavras, quando Pizarnik começa a escrever *A condessa sangrenta*.

En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica —no mía exclusivamente— es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo sino todos y ninguno.

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy

5 IDEM – *Ibidem*, p. 243.

6 BÉGUIN, Albert - *L'âme romantique et le rêve. op.cit.*, p.547.

7 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 19-20.

8 IDEM – *Op. cit.*, p. 348. E acrescenta: “Cada vez me asombra más nuestro aire de familia”.

argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele.<sup>9</sup>

A única pátria é a do exílio, em virtude da longa herança de isolamento. Os modernos, admitindo a existência de uma tradição ocidental, reivindicaram, na metafísica do ser, algo de próprio, mesmo como derradeiro limite dilacerado ou entre-lugar que conservasse a memória da laceração originária, em outras palavras, buscaram a reapropriação da cultura cosmopolita como arma contra o pior dela mesma, a partir de uma inserção ambivalente, em que o Ocidente se contemplava a si mesmo, como Outro de si próprio. Já para Pizarnik, retirar-se da classe é abandonar completamente toda dialética do ser. E as imagens desempenham uma nova função, nem diacrônica nem sincrônica. São paradigmas, modelos, meras signaturas do Real. Funcionam, aliás, como espelho da narradora, pelo simples motivo de que a máquina antropológica do humanismo tornou-se um dispositivo fundamentalmente irônico. Ela constata a ausência, para o sujeito contemporâneo, de uma autêntica natureza, mantendo-o, porém, suspenso entre uma ordem celeste e uma terrena, entre o animal e o humano – e seu ser, portanto, será sempre menos e mais do que ele próprio. Há a esse respeito uma carta de Pizarnik a seu analista, León Ostrov, logo da chegada em Paris, em junho de 1960, em que ela manifesta uma saída a essa inclusão excludente que encontra na França gaullista e que, a rigor, deveria aborrecê-la tanto quanto a imagem da pedinte de 1954.

56

[...] yo, que soy tan posesiva me veo aquí sin nada: sin una pieza, sin libros, sin amigos, sin dinero, etc. Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis. Me enamoré de los pintores flamencos y alemanes (particularmente Memling por sus ángeles), de Paolo Uccello, de Leonardo (La virgen, el niño y Sta. Ana – ¡por supuesto! – que me arrastró a una larga y absurda interpretación sexual, aunque en verdad no hay qué interpretar pues todo está allí). Y naturalmente Klee, Kandinsky, Miró y Chagall (los preferidos, por ahora).<sup>10</sup>

Essa observação, que atende à premissa expressa por Benjamin nas *Passagens* [N,11,4], segundo a qual a história sempre se decompõe em imagens, nunca em histórias, abre-nos, em poucas palavras, a problemática

9 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 397-398.

10 PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León – *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María, Eduvim, 2012, p. 42-43.

do fim da história que atravessa a leitura hegeliana de Kojève, da qual Georges Bataille aliás tornou-se ouvinte, na École des Hautes Études nos anos prévios à guerra. Qual a imagem que o homem e a natureza assumiriam no mundo pós-histórico, quando chegasse ao fim o processo do trabalho e da negação, por meio do qual o animal *sapiens* se tornou, enfim, humano?

Ora, o desaparecimento do humanismo, no fim da história, não seria a rigor uma catástrofe cósmica: o mundo natural permaneceria o que sempre foi, tempo afora. Mas ele nem mesmo configuraria uma catástrofe biológica: o homem ainda vive como aquele animal que se encontra ajustado à natureza e ao ser a ele atribuído. Ele é ação negadora do dado. De fato, o fim do tempo humano ou da história, isto é, a desapareção definitiva do homem propriamente dito ou do indivíduo livre e histórico, significa simplesmente o abandono da ação, sua renúncia, no sentido forte da expressão. O fim da história comportaria, portanto, um “epílogo”, no qual a negatividade humana se conservaria tão somente como “resto”, na forma do erotismo, do riso, da alegria diante da morte. Na luz incerta desse epílogo, a razão, soberana e consciente de si, veria passar, diante de seus olhos, não mais cabeças de animais, mas a figura acéfala dos amantes ou aprendizes de feiticeiro. O fim messiânico da história, para Kojève-Bataille, ou o cumprimento da *oikonomía* divina da salvação, na visão de Agamben, definem então um princípio segundo o qual a diferença entre o animal e o humano, tão decisiva para nossa cultura, ameaça cair. Com efeito, a relação entre o homem e o animal delimita, assim, um âmbito essencial, em que a própria pesquisa histórica deve necessariamente confrontar-se com aquele fragmento de ultra-história no qual não se pode entrar sem envolver primeiro a filosofia. Finge-se que a determinação da fronteira entre o humano e o animal não fosse uma questão de que se ocupam filósofos, cientistas e políticos, mas uma simples operação metafísico-política, na qual apenas alguma coisa como um “homem” pode ser decidida e produzida. Se vida animal e vida humana fossem realmente equivalentes, nem o homem nem o animal seriam imagináveis. Por isso, o funcionamento da pós-história implica necessariamente a reatualização do limiar pré-histórico em que aquela fronteira foi definida<sup>11</sup>. É, portanto, do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso, mas Pizarnik, renovando as crenças ancestrais do cristianismo e as mais recentes do existencialismo, intui justamente o contrário. Como *clocharde des lettres*, enfim, confessa:

Anoche hice fantasías sobre la inmortalidad. Me pensé destinada a no morir jamás. Me asusté mucho. No. Sólo la muerte da senti-

11 Ver AGAMBEN, Giorgio - *Homo sacer*: O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002; IDEM - *Estado de exceção* (Homo sacer II, I). Trad. Iraci. D. Poleti. São Paulo, Boitempo, 2004; IDEM - *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

do a la vida. Esta verdad ha encarnado en mí. En suma, más que la angustia y la muerte, me preocupa mi carencia amorosa. Todo mi ser es un tenderse a..., temblorosa de amor, ávida de amar y amar. ¿Cómo no lo comprendí antes? ¿Cómo hube de pensar en mi futuro exilando el amor? Esta mano helada lacerando mi presente, esta espada pavorosa que anonada mis impulsos, esta sensación inocua de que todos mis actos son irrisorios como si se desarrollaran en un escenario de cenizas, todo esto, es mi carencia de amor. Ahora lo comprendo, ahora me han iluminado. Ahora sé que no basta desangrarme en la soledad de mi cuarto al amparo del «amor imposible». ¡Oh, y qué poca cosa es! Sí. He confundido literatura y vida. Me sedujo, por un instante, reencarnar a Mariana Alcoforado. Pero ella se desgarraba con razón, a posteriori. Ella vibró, estalló en el amor, en un amor real, concreto, correspondido. No como yo, que parto de la inmanencia, después de la cual sólo hay locura y muerte. Y nadie, nadie más que yo lo podría amar así. La única solución, si solución se la puede llamar, es la aceptación de la realidad. De la realidad toda. Entonces, muchas cosas cambiarán.<sup>12</sup>

58 A freira portuguesa comprendia *a posteriori*; a freira judia, porém, capta o *a priori* histórico. Ao ler Altazor e ver o moinho girando na memória, em que “soy yo y todas las que fui”<sup>13</sup>, Pizarnik constata que a relação que ela estabelece com os objetos é idêntica à de Huidobro: eles são objetos-gritantes<sup>14</sup>, o mesmo nome, aliás, dado por Clarice Lispector à antiliteratura do relatório da Coisa. A literatura é tempo. A pintura é espaço. E Alejandra odeia o tempo, chega mesmo a querer aboli-lo. “Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte”<sup>15</sup>. Não há nela essência, mas *différence*:

El aplazamiento: he aquí el título de mi situación actual. No concibo el tiempo móvil, fluyente, que me importe, que se relacione conmigo. No tomo conciencia de mi temporalidad. Siento, por el contrario, que tengo una reserva de tiempo sobrante, de tiempo gratuito, innecesario. Creo que ello se debe a que no *creo aún* en la muerte como algo que me pueda suceder.

La relectura, en mí, más que derivada del placer que me pudiera proporcionar el libro que releo, es una suerte de primera lectura.

---

12 PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 107-108.

13 IDEM – *Ibidem*, p. 132.

14 IDEM – *Op. cit.*, p. 62.

15 IDEM – *Op. cit.*, p. 145.

La verdad es que los libros desconocidos me atemorizan. Necesito penetrarlos sigilosamente. Y en la primera lectura, mi inhibición es tal que me impide cualquier comunicación profunda con el texto. Estas dificultades son mayores con los poemas. No creo exagerar si relaciono todo esto con mi casi imposibilidad de amar.<sup>16</sup>

Não há amor nem há relação sexual. “El encuentro sexual no compromete a nada”, anota em janeiro de 1958, julgamento desdobrado numa questão que toca centralmente à psicanálise: “¿Qué relación hay o puede haber entre ética y sexualidad?”<sup>17</sup>. Com efeito, particularmente a partir de “O aturdido” (1972), Lacan faz da homonímia, a anfibia e o paradoxo a condição de possibilidade, não já da significação, mas do sentido. O hiato, o neutro, esse da *bucanera* (=bucca nera<sup>18</sup>) de Pernambuco<sup>19</sup>, texto, aliás, escrito de um jato<sup>20</sup>, torna-se a condição geral de todo sentido e, em consequência, a condição da ambivalência de todo julgamento verdadeiro-falso. O *au-sentido*. Não há outra possibilidade para o *parlêtre*, para o falasser.

Sobre la exactitud, la objetividad. Mi impaciencia ante alguien que me habla de una manera vaga, rodeando de sombras el objeto. Como M. ayer que decía con su voz de niña: «la calle Teophile Gautier». Y yo a su lado: «¡Teophile!», sintiéndome al mismo tiempo conmovida y casi al borde del llanto pues sentía la fragilidad de toda cosa. Las erratas —escritas u orales— me son siniestras. Parecen el juego demoníaco de un maldito ignorante que desordena todo por un no puro saber. Y no obstante, yo miento, casi nunca digo exactamente lo que veo y siento pero lo hago por miedo a herir a los demás, si los hiero no me querrán. Se trata, en suma, de desviaciones piadosas.<sup>21</sup>

Esses desvios da piedade devolvem-nos uma Alejandra menos soberana e mais mendicante, como aquela que bateu à sua porta em 1954. Um ser de exceção que tropeça, em sua fala, sistematicamente, com todos os

16 IDEM – *Op. cit.*, p. 121.

17 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 99.

18 “Soy como los salvajes de África: ocho días sin comer y después se comen un hipopótamo”. IDEM – *Op. cit.*, p. 175.

19 Na viagem a Paris, em 1962, o navio passa oito horas no Rio de Janeiro. “Tengo presente esos colores de jardín encantado, ese arcoiris perpetuo e informe, ese gusto a fiesta cuando se mira al cielo. Pero debe ser muy nocivo para los ‘trabajadores intelectuales’”. PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León – *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María, Eduvim, 2012, p. 88.

20 “*Martes, 22 de julio [1970]*. Anoche escribí de un tirón ‘La bucanera’”. PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 496.

21 IDEM – *Ibidem*, p. 217.



obstáculos da norma culta: “como si estaría”<sup>22</sup>, “si no serían”<sup>23</sup>, “apreta”<sup>24</sup>. É migrante. Estrangeira. A preta de Pernambuco. Um ser de exceção que sonha com *o pecado original da América Latina* e, como na ficção de Murena, vê-se a si própria. Vê-se vendo<sup>25</sup>, como disse acima, com “esta espada pavorosa que anonada mis impulsos”. Alimenta, assim, o sonho da queda final, apocalíptica, do falocentrismo.

Ella corre por un corredor interminable. Los cuchillos la persiguen. Risas viejas retumban en sus oídos.

Un escenario. Se abre el telón y baja un falo como la columna de una catedral. En lo alto se divisan los testículos. Ella aparece bailando, vestida como una plañidera medieval española, y se abraza al falo. Los testículos se abren como la boca de una grúa y dejan caer cabezas de indios, de rabinos, de mongoles, de pequeños dioses. Ella se abraza más fuerte, hasta que el falo se sacude y lanza una serpiente que la enrosca.<sup>26</sup>

Alejandra se pensa a si mesma outra. Pensa-se, como Emil Nolde, pintora, porém, de “arte degenerada”.

Hoy vi las bailarinas (rojas, malvas, deformes como seres no nacidos aún) huyendo y danzando entre velas y cirios enloquecidos por un viento lila y azul y celeste y violeta. También vi algo de Munch, que asocio fuertemente con Kafka. Esos rostros vacíos a causa de un miedo paralizador, avanzando por una avenida transitada por seres-sombras, cuerpos sin caras. Esos rostros fijos, «con el miedo pegado a la piel como una máscara de cera». Lo más impresionante es la perfección fúnebre de su vestimenta.<sup>27</sup>

Nos seus inícios como escritora, em 1955, Alejandra segue os conselhos paternos de Arturo Cuadrado<sup>28</sup>, o poeta galego exilado, que um dia

22 “Como si estaría [*sic*] malgastando mi juventud”. IDEM – *Op. cit.*, p. 34.

23 “Yo aspiro a realizarme. Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿y si no serían [*sic*] notables?”. IDEM – *Op. cit.*, p. 35.

24 “[...] súbitamente el silencio ha venido a mí, y aunque esté loca como sólo puede estarlo una equilibrista borracha en la cuerda, este instante es silencioso, y no pasa nada sino que algo me apreta [*sic*] la garganta y el sexo, mi Eros y mi Thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfín de renacimientos”. IDEM – *Op. cit.*, p. 258.

25 “La única desgracia es haber nacido con este ‘defecto’: mirarse mirar, mirarse mirando. Aun de muy niña lo sabía. Aun cuando no sabía que los espejos existen y tienen una enorme importancia, sentía, aun entonces, que una personita miedosa me espiaba, aun cuando jugaba, cuando dormía”. IDEM – *Op. cit.*, p. 276.

26 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 128.

27 IDEM – *Ibidem*, p. 169.

28 “Un día, A. Cuadrado me dijo que cada vez que muere un poeta, lee o relee toda su

lhe apresenta fortuitamente, na rua, um parente de Bioy Casares, psicótico<sup>29</sup>, ou que é capaz de reconhecer a melancolia na própria Pizarnik<sup>30</sup> e, talvez por isso mesmo, acolher àquela que não dispõe de lugar cativo, a suicidada da sociedade<sup>31</sup>. Certa vez, estando no ateliê, esperando por Arturo, Pizarnik recebe um convite de Ramón Merino para auxiliá-lo em restaurações. Duvida, mas finalmente recusa<sup>32</sup>. Mas essa relação de fascínio e angústia, mediada pelas imagens do horror, estava, por esses mesmos dias, inquietando, ali mesmo, na Argentina, mais uma alta voz da poesia espanhola. Rafael Alberti escreve, com efeito, uma água-forte em um prólogo e um ato, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), que muito interessou a Brecht, a ponto de querer montá-la na Alemanha. Trata-se de teatro moderno de extração ancestral, como *O Templo do Pavilhão dourado* (1956), a peça de Mishima inspirada

---

obra. Espléndido homenaje. El día que muera Arturo prometo leer su Soledad imposible, tan infantil e inmadura. ¡Arturo! Así como lo veo, con su hermoso pelo revuelto y las viciosas arrugas enrojecidas, ¡que fue compañero de armas de André Malraux, amigo de Federico, de Unamuno, de Neruda y de mil seres maravillosos! ¡Arturo, con la pluma de colegio y el vaso de vino tosco a su lado, escribiendo cartas de amor con letras lentas y ordenadas! Arturo tocando mis ojos y diciendo: ¡Alejandra! ¡Te arrancaré un ojo y prenderé en el hueco un poema!” IDEM – *Op. cit.*, p. 38.

29 “Caminando con A. Cuadrado. Alguien lo detiene. Es un hombre muy feo. Con el rostro escamado y la sonrisa tonta. A. C. me presenta ‘una poeta que comienza y un poeta que finaliza’. Su nombre es J. Bioy (primo de Bioy Casares). Le sonrío mucho pues me da lástima. Se va. Arturo me dice que está loco. Que está internado en Vieytes y a veces sale para embriagarse y escribir. Me sube el llanto. Se me ocurre que es un verdadero poeta (los que sufren del dolor mundial). Contemplo a Arturo, tan seguro, tan mundano (‘está loco, Alejandra, por culpa de una mujer como tú’, dice, bromeando). Me asquea. Lo odio. Pienso en el poeta loco. Quisiera darle algo. Me estremezco. ¡El pobrecito es tan feo!” IDEM – *Op. cit.*, p. 50.

30 “Arturo me presentó a unos amigos suyos: ‘Ésta es Alejandra, la niña más dotada del mundo. Tiene todo lo que Dios puede conceder a un ser humano... y sin embargo, está siempre triste.’

Uno de ellos dijo que mi tristeza se manifiesta más en los labios que en los ojos. El mozo del café me preguntó: ‘¿Y? ¿Hoy también opina que la vida es mala?’. Y se rió bondadosamente. Yo lo miré y sólo se me ocurrió que usa dientes postizos. Me dio un acceso de risa.

Le dije a Arturo: ‘Usted me hace fama de melancólica’. Contestó: ‘Es porque te quiero mucho.’ (?) IDEM – *Op. cit.*, p. 58.

31 “Huida de mi casa en 1955. Mamá me buscó en lo de Arturo Cuadrado. La imaginé angustiada como en mis peores momentos, en mis estados horribles. No sé si durmió las noches de mi ausencia. ¿Pensó que tal vez me iba para siempre? ¿O conocía mi poca seriedad? Pero ¿por qué estoy tan segura de su angustia? ¿No se habrá sentido, más bien, culpable? No. Nunca se sintió culpable respecto de mí. Y todo lo que hice toda mi vida no fue más que una larga demostración —ante ella: la sorda, la ciega— de su enorme culpa. Pero tal vez no es a ella a quien quise convencer sino a mí. Tal vez necesito de culpables para no morir de absurdo, para no aceptar la realidad, la verdad desnuda: no hay culpables, no hay causas malignas ni monstruos preocupados en perseguirte y hacerte daño, lo único que hay es nada. Nada. Nada. ¿Es que acaso lo comprendes?

Casi lloré al pensar en su rostro lloroso a causa de mi huida. Y la segunda fue venirme a Francia. Esta vez no podía tomar el tren a las seis de la mañana y buscarme en lo de Arturo Cuadrado.” PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 168-169.

32 “Entra el pintor español Ramón Merino, gran artista (ex restaurador del Museo del Prado). Su estilo es puramente clásico. Hay en él más artesanía que ‘arte’. Observa mis formas y se dedica a adivinarlas al natural (mentalmente). Me ofrece un empleo como ayudante de restauraciones. La proposición me interesa por la calidad del trabajo. ¡Me encantaría saber pintar! Pero su pobre rostro me detiene. Es un hombre buenísimo, respetuoso y terriblemente tacaño. Se me ocurre que no debo aceptar.” IDEM – *Ibidem*, p. 47.

no teatro Nô, que tanto deslumbrou a Alejandra quando de sua leitura<sup>33</sup>. Ou semelhante ao posterior ensaio filosófico de Godard em *Passion* (1982). São vozes e imagens que se acumulam e superpõem, numa noite de julho de 1936, para salvar as telas do Prado dos bombardeios franquistas sobre Madrid.

(Aparece el aguafuerte número 38, también de “Los desastres de la guerra”.) ¡Bárbaros!, exclama el propio Goya al pie de este aguafuerte. (Desaparece.) Cosas más duras vio el pintor. Nadie se atrevió nunca, hasta que él lo hizo, a dejarlas grabadas en el acero. (Aparece la lámina 39 del mismo álbum.) Mirad. Se diría que la cabeza cortada de ese hombre va a romper a gritar reclamando justicia. (Desaparece.) Estudiantes, embozados galanteadores y espadachines nobles y plebeyos, entremezclados con los más crueles desastres de la guerra, fueron también a hundirse al fondo de los sótanos. Luego, las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno del andrajo, de la doliente y desgarrada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído.

Numa espécie de cortejo férico, onde se agrupam figuras saídas não só de Goya e Velázquez, mas também do imaginário popular, como o Buco ou bode, e onde não surpreenderia encontrar a própria Pizarnik, a cristã-nova, “vestida como una plañidera medieval española”, o manco condena a esperpêntica natureza do reino, encarnado nos bonecos da rainha Maria Luisa e do Generalíssimo:

¡Pues ahí lo tenéis! Eso es cuanto nos queda de ellos: dos horribles monigotes de trapo; pero detrás, a sus espaldas, la más humilladora entrega de España al pillaje extranjero, la ruina de nuestras tierras, de nuestras cosechas y ganados, la esclavitud de nuestras mujeres e hijos, las cárceles y los fusilamientos. ¿Quién era ése que pretendía ceñirse la corona de nuestros reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramando de infinita sangre... ¿Y qué sucede ahora? Pues que otra vez tenemos a su hipócrita amigo, a su insaciable dueño, al verdadero sapo – ese buitro carnívoro – llamando con la muerte a los heroicos muros

33 “He leído unas piezas de teatro Noh moderno, de Yukio Mishima. Verdadera poesía. Así tiene que ser el teatro. Atmósfera semejante a los films de Bergman, en cuanto a su contenido conceptual. En ambos, la demostración de la futilidad, del absurdo de la existencia humana, encarna en imágenes oníricas y en conceptos breves, terribles, bíblicos. Siempre me ha sorprendido y maravillado que se pueda realizar obras bellas partiendo de la imposibilidad de la felicidad o del absurdo de la existencia.” IDEM – *Op. cit.*, p. 155-156.

de nuestra capital española. Ya va a rayar el alba. Démonos prisa. Colguemos cuanto antes de lo alto a esos podridos símbolos de la desvergüenza y de la tiranía. ¡No volverán jamás, no pisarán jamás este suelo si hacemos todos juntos que nuestra barricada sea inexpugnable!

Na conclusão, porém, o decapitado, um acéfalo, comemora:

¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena! Rompedlas de todas las Españas.

La tierra se estremece, el cielo atruena.

Tú sonríes con plomo en las entrañas.

Ora, Rafael Alberti escreveu essa peça em Buenos Aires, nos dias em que o chumbo atravessa as entranhas daqueles que, insubordinados à Revolução Libertadora de 1955, tentam restaurar o governo deposto. Fuzilados, como no arrabalde de Goya<sup>34</sup>. A história é conhecida. Rodolfo Walsh fixou-a em *Operação Massacre* (1957). Mas poderia ser pensada para ilustrar a experiência paranoica da própria Pizarnik, a de que *Je est un Autre*<sup>35</sup>. Em julho de 1964, já de volta em Buenos Aires, Alejandra começa a trabalhar em seu diário. Lê *La hora de todos* de Quevedo e, no domingo 26, anota em seu caderno:

*La hora de todos.* Se vuelve pesado después de los primeros sucesos en que lo mejor son las metamorfosis y las extrañas combinaciones de elementos heterogéneos que hacen pensar en los cuadros de Bosch. Pero luego pierde el don de estas visiones de pesadilla y al llegar la hora no sucede sino lo que tiene que suceder según el recto sentido común. Después de las siete u ocho primeras hojas es, simplemente, un movimiento de balanza. Un cambio. Una simple restauración justiciera<sup>36</sup>.

O tratado intitula-se, de fato, *La hora de Todos, y la Fortuna con seso* (título equívoco porque numa escuta aturdida, conforme a pronúncia

34 Em 27 de abril de 1963, Pizarnik anota: “S. Weil. ‘geómetras de la virtud’. Imposible la virtud ni la justicia en quien irrealiza el mundo y descrece automáticamente de lo que ve. Ando por la calle y pasa esto: una vieja de negro que me obliga a pensar en Goya”. PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 336.

35 “Imagino situaciones horribles para obligarme a actuar. Así la visión de los clochar para impulsarme a trabajar frenéticamente en la oficina (trabajar para no ser como ellos), sin pensar en absoluto en las pocas probabilidades que tengo de devenirlo pues en cualquier momento puedo volver a B[ueno]s A[ire]s, a mi hogar burgués. Lo mismo el viernes pasado, cuando vi la obra de Brecht y me asusté mucho como si mi caída en el hambre y en la pobreza fueran inminentes”. IDEM – *Op. cit.*, p. 194.

36 IDEM – *Op. cit.*, p.375.

peninsular, pode entender-se como a Fortuna com sexo). Inspirado num sermão, Quevedo achava com efeito que “todos me deberán una hora por lo menos, y la Fortuna sacarla de los orates, que lo más ha vivido entre locos”. De fato, já no prólogo, o autor traça uma cena de comunhão féérica, em que se ensaia um pacto social completamente bizarro:

Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra; porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito. Mandó que luego a consejo viniesen todos los dioses trompicando. Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete, y la insignia de viñadero enristrada, echando chuzos, y a su lado, el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado, y todo el cerebro en poder de las uvas. Por otra parte asomó con pies descabalados Saturno, el dios marimanta, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados. Con él llegó, hecho una sopa, Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro (que eso es tres dientes en romance), lleno de cazcarrias y devanado en ovas, y oliendo a viernes y vigiliyas, haciendo lodos con sus vertientes en el cisco de Plutón, que venía en su seguimiento; dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez, bien zahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan oscuros que no le amanecía todo el buchorno del Sol, que venía en su seguimiento, con su cara de azófar y sus barbas de oropel; planeta bermejo y andante, devanador de vidas, dios dado a la barbería, muypreciado de guitarrilla y pasacalles, ocupado en ensartar un día tras otro, y en engazar años y siglos, mancomunado con las cenas y los pesares para fabricar calaveras. Entró Venus haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la jeta, y el moño, que la encorazaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa. Venía tras ella la Luna, con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda, y ahorro de lanternas y candelillas. Entró con gran zurrido el dios Pan resollando, con dos grandes piaras de númenes, faunos, pelicabras y patibueyes. Hervía todo el cielo de manes y lémures, lares y penates, y otros diosecillos bahúnos. Todos se repantigaron en sillas y las diosas se rellanaron, y asestando las jetas a Júpiter con atención reverente, Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes.

Anos mais tarde, numa anotação datada de 20 de junho de 1968, lemos uma observação a respeito de um livro próprio, em processo:

*La extracción de la piedra de la locura.* Sobre tabla, 18 × 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, *Bosch*, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, *L'opération des pierres dans la tête*, in «Aesculape», 1932, XXII, pp. 50-62.

Contemporânea à descoberta da própria América, a imagem apresenta-se como ekfrase de um lugar comum, um provérbio. Veja-se, porém, que ela não age no espaço do visível, mas no da pura visão; que a loucura e, em última análise, a ilusão de sua trepanação, vem ocupar seu lugar, como fantasma portador de força reveladora, de vaticínio<sup>37</sup>. É o procedimento de pulsão escópica que, muito mais tarde, usaria Maria Gainza<sup>38</sup>. Assim, a cintilação descontínua da imagem da própria escrita abre-se, no entanto, às figuras inquietantes daquilo que está para além do tempo. “Sair de si próprio, transportar-se a algo que ele não é”, dizia Moritz. Mas não para denunciar a loucura dos confinados no hospício, senão a de um corpo que sofre, em sua própria escuridão, a partir de certas formas sem fundo, indiferenciadas de outras formas informes, mas igualmente ignorantes de qualquer origem inequívoca que lhes possa ser atribuída. Por isso, Alejandra perseguia uma

37 “La representación de Hieronymus Bosch es quizás la más conocida, pero lo cierto es que existen variaciones sobre ese tema –Peter Huy, Jan Sanders van Hemessen, Francesco Cipper llamado el «Todeschini», Bartholomeus Maton y Pieter Bruegel el Viejo han, entre muchos otros, pintado escenas sobre este tipo de escisión–. Sin embargo, y contra toda expectativa, la tapa del libro no registra ninguna de esas imágenes, sino que confronta al lector, incluso antes de la lectura, con una imagen que es para él un enigma –pues se trata del Struwwelpeter, un famoso personaje de la literatura infantil alemana del siglo XIX, poco conocido en Argentina y el mundo hispánico pero cuya imagen figura, sin ninguna aclaración acerca de su origen, en el apéndice del Dictionnaire abrégé du surréalisme, que Pizarnik leyó. Es un libro para niños que pretende ser pedagógico, donde las ilustraciones juegan un rol muy importante: cada historia tiene la particularidad de estar acompañada por un dibujo y de tener una solución que suele ser algo drástica, marcada por la crueldad y por la violencia (...). A la complejidad que supone insertar como tapa una imagen que, siendo parte de una unidad mixta, ha sido desprovista de su componente textual, se agrega no sólo el hecho de que llega a Pizarnik a través del tamiz de Breton sino también el hecho de que el título del poemario evoca, a su vez, otra unidad mixta, puesto que el cuadro de Bosch –que, tal como los diarios y los manuscritos lo atestiguan es, al menos parcialmente, punto de partida de los textos– posee también un correlato verbal, y que la tela está literalmente enmarcada por una inscripción: «Maestro, saca de mí la piedra. Mi nombre es Lubbert Dass». De esta manera, tenemos la impresión de que las alusiones a las imágenes, cada vez más insondables, van formando círculos concéntricos y recubriendo los textos de una oscuridad siempre creciente”. DI CIÓ, Mariana- “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik”, *Cahiers de LI.RI.CO*. Paris, n° 4, 2008, p.219-220.

38 GAINZA, Maria – *O nervo ótico*. Lisboa, Dom Quixote, 2018; IDEM – *La luz negra*. Barcelona, Anagrama, 2018.

crítica claramente interior, com vínculo privilegiado entre o crítico e a obra literária, à maneira de Starobinski, crítica concebida como ferramenta de leitura dos escritores de sua própria língua, não só seus contemporâneos, mas também os clássicos, como de resto aponta em 16 de julho de 1968<sup>39</sup>, isto é, uma escrita de realidadeficção<sup>40</sup> que se posicionasse, enfim, para além da autonomia do humanismo e nos mostrasse, como queria Béguin, *sua désolante solitude*.

---

39 “(Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada.)” PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p 453.

40 A realidadeficção não é uma matéria feita dessas duas ordens, em tensão dialética. Não é uma mescla, uma mestiçagem, um híbrido nem uma combinação, mas uma fusão em que cada termo é, de modo imediato, seu complemento: a realidade, ficção e a ficção, realidade. Ver LUDMER, Josefina - *Aqui América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção* (Homo sacer II, I). Trad. Iraci. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris: José Corti, 1991.

GAINZA, Maria. *La luz negra*. Barcelona: Anagrama, 2018.

\_\_\_\_\_. *O nervo ótico*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario*. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Trad. C. González e Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Luman, 2003.

\_\_\_\_\_; OSTROV, León. *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.