

**“Infancia y experimentación en la prosa de Alejandra Pizarnik (1936-1972)
y Osvaldo Lamborghini (1940-1985)”**

Prof. Adriana Astutti.

Universidad Nacional de Rosario – Argentina

**“Prepared for delivery at the 2001 meeting of the Latin American Studies Association,
Washington DC, September 6-8, 2001”.**

El encuentro de Osvaldo Lamborghini y Alejandra Pizarnik que propongo rondar aquí, no lo ignoro, puede acaso resultar tan fortuito como el de un paraguas y una máquina de coser (y el término de la comparación no es aleatorio). Si para escribir sobre ella Lamborghini eligió enmascararse en la persona de otro poeta, como se nos dice en su más reciente publicación¹, hasta donde se sabe Alejandra Pizarnik nunca lo hizo sobre él y, si lo conoció, “sin duda no sabía que [él] escribía”, según testimonio de un amigo común, Arturo Carrera.

Voy a empezar este comentario con una cita, del mismo Carrera: “Una noche, Osvaldo Lamborghini (...) me recordó esta frase de Joyce: ‘El ritual de citar, y mal, es el descanso del poeta’. Y exclamó: “Por qué Alejandra Pizarnik no encontró tal descanso?”. Y después, en un papel (...) anotó: ‘Vana es la pregunta. Vana no fue la vida ni la obra de Alejandra. Esta chica que, porque nunca pudo descansar, ahora descansa, como se dice, eternamente’.”²

“El tiempo es quisquilloso. El tiempo es quisquilloso porque es necesario que todo llegue a su hora”, traduce Pizarnik.³ Esa frase, que Nadja repite en la novela de Breton y Pizarnik vuelve a repetir en el ensayo que le dedica a esa novela, le sirve para argumentar el “desencuentro” y sentido del retraso de Nadja a otra cita, donde el amante melancólicamente la espera. Esa frase podría pensarse, —¿por qué no?— como una réplica tanto a la pregunta por la imposibilidad de “descanso”, en el “ritual de citar mal” que le propone Lamborghini, como al “retraso” que hace que estas dos escrituras, la de Lamborghini y la de Pizarnik, faltaran a la cita, o llegaran, también, a destiempo: “... no se conocieron —dice Arturo Carrera—. Alejandra posiblemente lo conociera pero sin duda no sabía que escribía. Y Osvaldo, un día cuando estábamos en Pringles, imagino que hizo su “lectura apasionada” de ella, porque a la noche estuvo hablando preocupadamente de su librito *Los trabajos y las noches*, que estaba en mi biblioteca de allá (de Pringles) y del suicidio. Hicimos esa grabación donde él habla de ella diciendo que debía decirse Alexandra y no Alejandra. La aparente ocurrencia tiene un antecedente muy culto: parece que el nombre Alexandra tiene su vínculo etimológico en Casandra. Alejandra se

¹ “cabe agregar, para una mejor comprensión, --aclaran los editores de la revista *El internauta*, en cuyo ejemplar número 15 aparece por primera vez el texto que sigue-- que en el texto número 2 (en prosa) Lamborghini utiliza como máscara la persona de Arturo Carrera, quien fue el verdadero autor de la nota sobre Alejandra Pizarnik que menciona”. Cfr. *El internauta n° 15*. www.poesia.com, 15 de agosto de 2001.

² Arturo Carrera. *Nacen los otros*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 68.

³ Cfr. Alejandra Pizarnik: “Relectura de Nadja, de André Breton”, ensayo, 1967, en Frank Graziano (Introducción y compilación): *Alejandra Pizarnik, Semblanza*, Méjico, FCE, 1984, pp. 299-300. Pizarnik toma la frase, repetida por Nadja, de la anotación del 11 de octubre, de *Nadja*, la novela de Breton.

solazaba llamándose Casandra. Le gustaba serlo. Le gustaba teatralizar o enmascararse en esa partición del sol en pequeños soles negros...”⁴.

Contemporáneos, (él vivió entre 1940 y 1985, ella entre 1936 y 1972)⁵, y habitando en la misma ciudad, Buenos Aires, no hay, entonces, huellas de relación entre estos dos escritores. Al leerlos se tiene la sensación de cierto “aire de familia” —acaso justificado por la singularidad de cada uno, o por el mito del escritor maldito en que a ambos se los identificó, o por el vaivén de sus obras entre la prosa y el verso, o por la muerte precoz, o por la insistencia de la infancia en sus páginas—. Pero ya se sabe, en lo familiar anida la zozobra de toda certeza. Y el “aire de familia” no oculta aquí (más que ocultarlo nos lo hace notar) cierto rechazo (como si estas obras hubieran debido gustarse y repelerse a la vez). Como si la desmesura burlona de los escritos de Lamborghini en los que siempre las palabras dicen lo que dicen y más y lo contrario tuviera que oponerse al estricto control y corrección que impone la aspiración de “pureza” en la obra de Pizarnik. Si en él la intensidad poética, nacarada y viscosa, se da, en el medio —“entre la hiedra y una enredadera que como esa huella láctea acontece gredas”⁶—, en ella la intensidad es el resultado de la máxima concentración, como si todo en el poema tendiera al instante que lo lleva a la brevedad o que hace que cada verso se cierre en un universo poético completo: —“he dado el salto de mí al alba” o “La que murió de su vestido azul está cantando”⁷—. Quizá la sospecha de rechazo se deba también a la vocación política de los escritos de él frente al aislamiento absoluto de los de ella⁸. O al humor inaprensible que hace que nada en Lamborghini pueda ser tomado con la suficiente seriedad sin caer en la grandilocuencia, opuesto a la “seriedad mortal” de los escritos de Pizarnik — “hay que decir que Pizarnik fue una escritora eminentemente seria, y aunque risueña y ocurrente en la conversación, su personalidad, su estilo y su historia eran refractarios al humor”, dice César Aira—. O se deba, también, a la distancia radical de las máscaras que los dos eligieron para auto-figurarse: “la niña extraviada” frente al “marqués depravado”... etc. O al modo radicalmente opuesto en que los dos usaron la escritura automática: para escribir frase tras frase, página tras página, uno, en un estilo cuya perfección es a la vez azarosa y natural, un estilo que desaloja toda propiedad o autoridad de

⁴ E-mail de Arturo Carrera, 13/08/01, 10:35.

⁵ Cuando ella murió de él sólo se había publicado su primer libro, *El fiord* (Buenos Aires, Chinatown, 1969).

⁶ Cfr. Osvaldo Lamborghini, “Cantar de las gredas en los ojos” en *Poemas*, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1980, p.39.

⁷ Cfr. “Cantora nocturna” en *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Para una interpretación de este poema, ver Aira, César: *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 76-79.

⁸ “Alejandra vivía en estados de pasión absoluta. (...) Parecía escindida de la ‘realidad argentina’ del ’69. Recuerdo que me había impuesto como condición previa que si debíamos hablar de literatura debía ser de ‘aquella’ (la europea o la que se creaba en Europa) y no la de nuestro país.” Testimonio de María Elena Arias López, en Ivonne Bordelois: *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p.109.

la escritura, Lamborghini; volviéndola instrumental, método de escritura sometido a la mirada atenta del yo crítico, Pizarnik.⁹

Pero sin duda es la zozobra que nos trae este “aire de familia” el punto más sólido de encuentro entre los dos. Y quizá el origen más certero de esa zozobra sea el hecho de que ambos, de distintos modos, son escritores póstumos, escritores que sobreviven a la muerte del escritor y cuya obra, como diría Lamborghini “viene naciendo”. Y eso fisura (fítzura dirá él) los cimientos de cualquier afirmación de autoridad.¹⁰

No pretendo por tanto comparar dos obras a partir de los espacios de comunión, ni de oposición —mucho menos de las influencias y sus angustias— sino pensarlos como a dos “divinidades clancas de la llanura, /como vientos opuestos o en otro decir, encontrados”,¹¹ para decirlo con los versos de él, o a partir de ese “impulso soberano” del que habla Bataille. Invocar en la infancia, en el modo recurrente de la infancia en los dos, el espacio de la cita, muchas veces melancólica, de un estilo y un escritor allí donde se produce, siempre, la dislocación de un sujeto, la pérdida de autoridad, la escritura como fracaso, como torbellino y como interrupción. La escritura como juego desmesurado del escritor póstumo, el que llegó tarde a la cita con la literatura, cuando “la literatura ya estaba hecha”, como dice él.

“...En un plano más personal, subjetivo, el problema de la innovación para mí fue y es especialmente difícil. Nací en una familia donde se hacía literatura, donde la literatura de alguna manera ya estaba hecha. Mi hermano mayor, Leónidas, escribía: escribe. Había que ser muy tonto, entonces, para creerse la comedia generacional, la llegada de los nuevos valores: esa comedia era para mí un drama personal, demasiado evidente —demasiado doloroso, inclusive— como para, encima, querer tener un bocadillo en el libreto. No: había que callarse y aprender.

⁹ “Resumiendo: A.P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el “Yo crítico”, al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio. Lo que retiene de la escritura automática es precisamente lo que ésta estaba llamada a disolver, el resultado, logrado gracias a la amplitud sin límites del campo de elección de los términos, que hace posible formar una frase con elementos tomados de cualquier área del discurso, y alcanzar la novedad imposible en ese mundo de la Biblioteca Surrealista exhaustiva, donde todo había sido escrito ya.” Cfr. Aira: 1998. pp. 15-16.

¹⁰ Testimonio de esto es la nota final de la reseña biográfica de César Aira, *Alejandra Pizarnik*, recientemente publicada. Allí, Aira escribe: “Me he basado en mis recuerdos, en las ediciones originales de los libros de Alejandra Pizarnik que menciono en el texto, y en los siguientes: BORDELOIS, IVONNE: *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998. PIÑA, CRISTINA: *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991. PIZARNIK, ALEJANDRA: *Obras Completas, Poesía completa y prosa selecta*, edición preparada por Cristina Piña, Corregidor, Buenos Aires, 1994. Los tres son precarios y defectuosos. En el momento en que escribo se prepara una edición realmente completa de la poesía, los artículos y los diarios de Pizarnik, a la que es de esperar que siga la de sus notas de lectura y su correspondencia, y que se pongan sus demás papeles y manuscritos a disposición de los investigadores. Sólo entonces podrá iniciarse el estudio de una figura que fue clave en la literatura argentina e hispanoamericana de los años cincuenta y sesenta. Mi introducción es apenas preliminar, y no se propone más que presentar ante nuevos lectores a la poeta y el mundo en que surgió. Aira, César, 2001, p. 136.

¹¹ Cfr. “Soré y Resoré”, en *Poemas*. Ed. cit. p.34.

Entonces empezó a ser fácil. Bastaba con la idea de que uno no iba a decir nada (dos tampoco iban a decir nada). Lo que importaba era el sistema, la sujeción a la ley que permitía la construcción de una máscara propia. Bastaba, como contrapartida, la transgresión permanente de la convención literaria, este edicto policial que a lo largo de los años escriben y reescriben las universidades, las escuelas y las academias.(...) Era cuestión de escuchar. Fundamentalmente las palabras, los estilos, las formas..."¹².

Hablo entonces de dos grandes escritores pero también de los caminos en que los dos se encuentran, “en el bosque” de los textos ya hechos —los de Penrose, los de Carrol, ella¹³; el Martín Fierro, o Borges, o Arlt, o Mansilla, o Macedonio Fernández, o toda la literatura, él— cuando todavía no eran dos jóvenes muertos, y sin embargo ya eran los restos fantasmáticos de alguien que hizo proliferar un yo: “Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz”, o “el 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”¹⁴, escribió él. “Escribir sobre mí es metamorfosearme en palabras. Escribir yo es volverme un pronombre”, claro que “Además, como vos sabés mejor que yo, las verdaderas metamorfosis son invisibles...y, hélas, raras.”, ella.¹⁵

Y sin embargo hay en los dos algo insistente que no deja de volver. Los niños, o más bien, la infancia. No “la infancia de una autora sino la infancia insostenible de un yo”, dice Tamara Kamenszain hablando de Pizarnik.¹⁶ La infancia como sueño soberano, entendida como “negativa a renunciar a la libertad de una infancia salvaje, infancia no cortada por las leyes de la sociabilidad y la cortesía convencional”. —dice Arturo Carrera, siguiendo a Bataille—. Alejandra vuelve sensibles las

¹² Cfr: "Oswaldo Lamborghini: Un museo literal", entrevista de Jorge di Paola. En Revista *Panorama*, Buenos Aires, 22-2-1973.

¹³ Dice con propiedad Delfina Muschietti, en una reseña beligerante a la última edición de poesías de Pizarnik: “Una gran obra como la de Pizarnik no hace sino fagocitar sus lecturas (Trakl, Hölderlin, Rimbaud, Artaud y todo el surrealismo, Carroll, y hasta los poetas contemporáneos -menores o no- como Porchia u Olga Orozco) para producir una voz tan propia en su ajenidad, en su fuerza centrífuga y maquina, que luego sólo podemos reconocer un estilo, una forma de decir, una cierta cantidad formal a la que sin duda adscribimos una firma”. Cfr. “Las tres caras de Alejandra Pizarnik”, en Radar/Libros. Suplemento del diario Página 12. Buenos Aires, 7 de julio de 2001.

¹⁴ Oswaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*. Barcelona, Del Serbal, 1988, p. 100. Tratamos de interpretar esta metamorfosis en Adriana Astutti: “Mientras yo agoniza: Oswaldo Lamborghini”, Rosario, *Boletín/6* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre de 1998, pp. 75-90.

¹⁵ Anotación del 21/9/1963, en *Fragmentos de un diario en París* Alejandra Pizarnik, la tomamos del libro de Aira César, 2001, p. 57 y carta de Alejandra Pizarnik a Ivonne Bordelois, fechada en París, el 5 de agosto de 1963, publicada en en Ivonne Bordelois: Correspondencia Pizarnik. Buenos Aires, Seix Barral, p. 230.

¹⁶ Tamara Kamenszain: “La niña extraviada en Pizarnik”, en *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 20-25.

condiciones de esa vida salvaje (fuera del mundo): y esas son las condiciones de la poesía. La sociedad no podría vivir, añade Bataille, si se le impusieran esos impulsos soberanos que liberan los niños.”¹⁷

Es allí donde aparece un escritor en el instante de la *tentación*, condenado al olvido, en que un niño puede decirse sólo en la relación de la infancia y otra cosa, o en la relación de dos. Pero “Para ser dos hay que ser distintos”, escribe Pizarnik. “El doble no es un dos, sino un uno que se cuenta a partir de otro”, dice Nicolás Rosa¹⁸. “Yo soy el único y el cierto, / el único tú a su medida”, escribió él.

Pretendemos por tanto invocar la infancia, recurrente en ambos, a partir de ese lugar metafórico donde todo es intercambio. Ese, “el lugar de todas las transmutaciones, es el lugar poético por excelencia” donde todavía el niño y la niña se encuentran sin el corte, sin la diferencia ... Donde se encuentran, más allá o más acá de los géneros: también en un vaivén entre la prosa y el verso.¹⁹

¿Por qué no fabular entonces esta relación “familiar” desde el lugar que él propone. El sitio *en que el niño y la niña se encuentran todavía, subrayando el todavía...*

En el poema número 1, publicado por primera vez recientemente en la revista virtual *El internauta*, Lamborghini escribe:

1

El cuerpo tiene un órgano metafórico,
es el lugar de todas las transmutaciones,
es el lugar poético por excelencia, el ano
en el sentido que es el lugar donde el niño y la niña
se encuentran todavía, subrayando todavía,
sin el corte, sin la diferencia de los sexos.

¹⁷ Cfr. Carrera, Arturo, *Nacen los otros*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 75.

¹⁸ Cfr. Nicolás Rosa: “La vida literaria de un escritor” en Juan Orbe, editor: *Autobiografía y escritura*, Ediciones Corregidor, 1994.

¹⁹ En “Malditos niños: Variaciones del género en “Teté, 1942”, de Manuel Puig”, (publicado en *Revista Orbis Tertius*, UNLP, 2000) sobre el capítulo “Teté, 1942”, de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig vimos cómo la infancia se dice en el medio de la relación de los géneros: es el momento en que Toto y Teté son forzados a constituirse como sujetos sexuados según una matriz heterosexual, por un lado; está entre el relato y la novela, por otro y, al registrar el discurso indirecto libre, está entre la escritura y la oralidad. Cfr. respecto del primer aspecto Judith Butler: “Prohibition, Psychoanalysis, and the Heterosexual Matrix”, y “Subjects of Sex/Gender/Desire” (p.29 especialmente), en *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990.

Por otra parte, la crueldad que siempre se señala en los textos de Lamborghini y Pizarnik puede ser pensada, como el mismo Lamborghini lo señala, desde el punto de vista de la sexualidad infantil “en la medida en que se halla sometida al juego de las pulsiones parciales, íntimamente ligada a la diversidad de las zonas erógenas, y en tanto que se desarrolla antes de establecerse las funciones genitales propiamente dichas, puede describirse como “disposición perversa polimorfa”. Cfr. Laplanche y Pontalis, ob. cit. pág. 273; Freud, S., “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras completas*, Amorrortu Editores, tomo VII, Bs.As., 1993, p.173.

El lugar metafórico, el ano,
mierda, niño, regalo, pene,
todo es intercambio.²⁰

Y en el mismo sitio, enmascarado con la persona de Arturo Carrera, Lamborghini dice:

“2. Yo, Arturo Carrera, escribí una vez, para un diario argentino, una crítica, un texto sobre Alexandra - sí, hay que llamarla Alexandra, no Alejandra; hay que terminar con esa jota imbécil-, Alexandra Pizarnik: se llamaba "A las niñas mecánicas del templo". Alguien supuestamente con autoridad -porque sabemos que los diarios están llenos de sabios- cambió el título por: "El sueño soberano". Yo leí mi propia nota, y me quedé pensando. A veces pienso. Incluso en Pringles se piensa, aunque no hay diarios tan grandes como *La Opinión*, como *La Prensa*, *Razón*, la mar en coche. Pensé que al fin y al cabo como siempre le pegaron en la tecla de al lado. Se equivocaron; el título era, en verdad: "A las niñas mecánicas del templo". Lo cambiaron por: "El sueño soberano". Lo que nunca hubieran podido decir era eso: "El sueño sobre el ano".”

Si elegimos esa entrada es porque tanto Alejandra Pizarnik como Osvaldo Lamborghini invocan la infancia en su escritura. Digo invocan y no evocan porque al hacerlo ni uno ni otro recuerdan un paraíso perdido sino que involucionan, —no regresan ni progresan— hacia un sitio anterior a toda sanción, y desde allí hacen zozobrar la lengua.²¹

Al invocar la infancia en su escritura, la actualizan y, al tiempo que ellos se ausentan, la hacen aparecer. Pero la infancia que ellos convocan no es mítica. Muertos, ellos constituyen el mito. (“Vivo, [el escritor] forma parte de una ciencia, de una teoría; es un ejemplo de las leyes generales que lo conforman; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito” —dice César Aira acerca de Arlt)

²². Los otros, los “mitos como la muerte de la infancia o el paraíso perdido se presentan aquí dados

²⁰ *El internauta* número 15. “Osvaldo Lamborghini. Los poemas y los textos del caset”, en www.poesia.com

²¹ “El devenir consiste más bien en involucionar: ni regresar ni progresar (...) involucionar es evidentemente lo contrario de evolucionar, pero también lo contrario de regresar, de volver a la infancia o al mundo primitivo. Involucionar es tener un andar cada vez más sencillo, económico, sobrio (...) La experiencia es involutiva (...) Y lo mismo puede decirse de la escritura: llegar a esa sobriedad, a esa simplicidad que no es ni el final ni el principio de nada. Involucionar es estar *entre*, en el medio, adyacente”. Cfr. Gilles Deleuze y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, págs. 35-6.

²² Acerca de este punto véase Sandra Contreras: “La muerte del maestro”, capítulo de su tesis doctoral, inédito. Allí Contreras reúne a Pizarnik y Lamborghini a partir de los ensayos que César Aira les dedica a ambos y señala cómo es el hecho de estar muertos lo que a la vez los señala como la última poeta moderna y a la vez la escritora póstuma del surrealismo (que ya había muerto a su llegada) y el Maestro. La cita de César Aira que reproducimos, tomada del ensayo de Contreras, pertenece al ensayo “Arlt”, publicado en *Revista Paradoxa* N° 7. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, pp. 55-71.

vuelta. Lejos de simbolizar un anhelo romántico de la poesía o un territorio que ésta debería recuperar, aparecen como ese sobreentendido (lo “ya visto”) a partir del cual la poesía puede empezar a latir con su corazón muerto. ¿Resignación? ¿Escepticismo? Sí, pero una resignación loca y enojada que se extrae de la piedra y no de una supuesta vida real. Lo que se resigna no es la infancia de una autora sino la infancia insostenible de un yo”, dice Tamara Kamenszain.²³ Lejos de centrarse en las máscaras infantiles que sobre todo Pizarnik acuñó para sí misma: “...mi rostro de niña precoz y procaz”,²⁴ la infancia, en ambos, es el sitio la irreductible, del que “no se sale” porque remite al tiempo en que “yo no era yo” pero también porque la infancia, puro presente, anula el discurrir del tiempo. Por eso, cuando vuelve a “ocurrir”, como lo hace en Pizarnik o en Lamborghini, tiene la forma del acontecimiento que irrumpe como interrupción de un ritmo.

“Hay interrupción si el *versus* (que es lo vuelto o revuelto) se torna *vertex* (vuelta vertiginosa o torbellino) sin que la superficie del verso se altere: basta que sea rozada por el lejano vértice del vértigo. — Dice Juan Bautista Ritvo—. Toda interrupción interrumpe un ritmo (...) el ritmo es la reversibilidad *momentánea* en la irreversibilidad (...). Si el ritmo supone la cuerda que vibra y retorna sobre sí misma, la interrupción progresivamente interrumpe su elasticidad, hasta que la cuerda pierda toda capacidad vibratoria o la vibración sólo produzca un ruido seco, patético, que se apagará de inmediato.”²⁵

Voy a interrumpir estas páginas sobre Pizarnik y Lamborghini con un paréntesis para referir el fin de otra infancia: “La prohibición primigenia de mi existencia fue la prohibición de matar” —dice Elías Canetti casi sobre el final de sus memorias de infancia, que llevan por título *La lengua absuelta*, cuando vuelve sobre “el atentado” que marcó su fin: el intento de matar con un hacha a su prima Laurica al son de su propio canto ladino: “¡Agora vo a matar a Laurica!”. Nadie entiende cómo este niño tan dulce de pronto se vuelve un monstruo capaz de partir la cabeza de la compañera inseparable de sus juegos en el paraíso de Bulgaria, sólo porque Laurica se rehúsa a dejarle tocar sus cuadernos de escuela y le recuerda que “ella sabe” y “él es muy pequeño”.

De haber muerto Laurica, —dice Canetti— el castigo hubiera sido vivir encerrado en la caseta del perro, sin aprender a leer y escribir, y sin ir a la escuela. Llorando y suplicando para que Laurica volviera. “Pero no había perdón para ese crimen pues ya no estaba el muerto para concederlo”. Por haberlo deseado, por haberse tentado de hacerlo, también hubo otro castigo: la prohibición alimenticia de

²³ Cfr. Tamara Kamenszain, op.cit. pp.20-25

²⁴ “Diarios. 18 de marzo 1961”. (En Graziano, F. op.cit. p. 250), publicado por A.P. en la revista colombiana *Mito*, N° 39-40, 1962.

²⁵ Juan Bautista Ritvo: “El ensayo de interrupción”, inédito. Acerca de la vocación oral de la melancolía ver también Agamben, Giorgio: “Los fantasmas de eros” en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (1977), Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 23-57.

no comer sesos ni tocar despojos de animales. Y ese otro castigo también duró toda la vida porque el niño del deseo infausto tampoco estaba allí para conceder su perdón.²⁶

La infancia, la experiencia de la infancia, que vuelve así en las memorias de este escritor maduro, es torbellino y también es vértigo, y es lo que corta la prosa o interrumpe el verso. Pero más aún, es lo que los vuelve artistas, los saca de madre²⁷ y los hace tartamudear, desamparados incluso del desafío, incapaces de sostener la voz ni ninguna autoridad.²⁸ “Esta voz aferrada a las consonantes. Este cuidado de que ninguna letra quede sin enunciar. Hablas literalmente. No obstante, se te comprende mal...”²⁹ — anota Pizarnik.

La infancia invoca un momento de suspensión, ajeno al tiempo del autor pero no a la melancolía y al duelo, a la muerte de un sujeto, a su dislocación. Entonces el autor se vuelve ajeno a todos los pronombres: del yo al tu al ella en Pizarnik. Y el ajeno a todos los nombres: Flora-Alejandra-Alexandra-Casandra-Sasha-Bluma-Blimele-Osvaldo-Sebregondi-Barulo-el Niño Taza, o el que se quieren dar. La infancia dice en ellos el más acá de la obra, o su exceso, como ejercicio y como experimentación. La infancia nombra, en el estilo, el devenir menor del escritor.³⁰ O al menos esa es la forma de la infancia que me interesa interrogar en ellos. No la que se identifica con la pequeñez y el desamparo de una niña rodeada de muñecas, sino la que nunca termina de aprender la lengua materna, como si esa lengua/vida nunca hubiera sido dada. La que no deja de anotar familias de palabras en sus

²⁶ Cfr. Elías Canetti, “El atentado” y “Aprendizaje de la prohibición” en *La lengua absuelta*, (1977), Barcelona, Muchnik, 2001, pp. 43-46 y 269-281 respectivamente.

²⁷ “No es mi lengua la que es materna, es la madre la que es una lengua; y no es mi organismo el que procede de la madre, es la madre la que es una colección de órganos, la colección de mis propios órganos. Lo que se llama Madre es la Vida. Y lo que se llama Padre es lo extranjero, todas esas palabras que no conozco y que atraviesan las mías, todos esos átomos que no paran de entrar y salir de mi cuerpo. No es mi padre quien habla todas las lenguas extranjeras y conoce los átomos, son las lenguas extranjeras y las combinaciones atómicas quienes son mi padre. El padre es el pueblo de mis átomos y el conjunto de mis glosolalias —resumiendo, el Saber.” Cfr. Deleuze, Gilles: “Louis Wolfson o el procedimiento”, en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 33.

²⁸ Para Deleuze la “función creadora” o el artista se diferencian del autor. En *Diálogos*, al respecto, señala que “los inconvenientes del Autor son: constituir un punto de partida o de origen, formar un sujeto de enunciación del que dependen todos los enunciados producidos, hacerse reconocer e identificar en un orden de significaciones dominantes o de poderes establecidos: ‘Yo en tanto que...’. Otras muy distintas son las funciones creadoras: usos no conformes del tipo rizoma y no del tipo árbol, que proceden por intersecciones, cruces de líneas, puntos de encuentro en el medio... ”. En tal sentido, acerca de la distinción artista-autor o escritor-autor o artista-esteta Cfr. *Diálogos*, ed. cit. págs. 35 a 41 y Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978, págs. 102-104. El artista, la máquina célibe, o la función creadora, nombran el proceso de subjetivación por el que un autor deviene escritor, subjetividad sin yo. En el mismo sentido, aunque conservando el nombre de “autor” se refiere a esa función Roland Barthes la palabra en el “Prefacio” de *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, dice: “El autor que viene de su texto e ingresa en nuestra vida *no tiene unidad*; es un mero plural de “encantamientos”, (...) *no es un persona (civil, moral), es un cuerpo*. (pp.12- 13, subrayados nuestros).

²⁹ *Diarios*. 7 de septiembre 1962, St. Tropez. En Graziano, op. cit., p. 256.

³⁰ Sobre “vida”, “estilo” y devenir, Cfr.: Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, ed.cit. especialmente Cap. I: “La literatura y la vida” y Cap. XIII: “Tartamudeo”. Hemos abordado el problema del estilo como sustracción del autor y como impropiedad en: “Estilo e impropiedad”, publicado en Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, Abril de

diarios. La que reescribe y copia obras ajenas con caligrafía de hormiga en sus cuadernos para mejor "prestar atención precisamente a aquello que no está escrito, a las posibilidades semánticas arbitrarias y no codificadas"³¹. La que glosa —ejecuta diestramente una variación sobre las mismas notas pero sin sujetarse rigurosamente a ellas— y traduce un relato sádico escrito en francés a los tonos crueles y a la vez encantatorios de un cuento de hadas, un tono que, sin serlo, hace que la vida de Erzsébet Báthory suene a “cuento para hadas”, —o a “cuento soberano” en el sentido que Lamborghini le da—, en la glosa de Pizarnik a Valentin Penrose.³² La que insiste en la “glosolalia”: que es don de lenguas y también invención de una lengua fuera del lenguaje.³³

Cuando la infancia, la interrupción de un ritmo, ocurre, el autor se ausenta de su función y ya no hay nadie capaz de “contar el cuento”. “Después de todo, los pocos versos válidos que escribí se escribieron solos”.³⁴ “...Mi asombro ante mis poemas es enorme. Como un niño que tiene una colección de sellos postales que no reunió. [...] me quejo, discuto, purifico, enciendo, corrompo, y todo ello con palabras que no son mías, y ni siquiera tengo demasiadas faltas gramaticales....”³⁵. Pero vuelto fantasma, el escritor insiste. De ahí la imposibilidad de avanzar en la prosa y a la vez su insistencia en ella una y otra vez. “Me decidí a publicar lo que nunca escribiré”, escribe Lamborghini, “El niño Taza”, cuando *Sebregondi se excede*.³⁶ “Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarecerme” —anota ella en el diario.³⁷ Pero de ahí también la propia prosa como juego infantil de tijeras, como collage de la prosa mayor.³⁸

1995, pp. 35/42.

³¹ Agamben, Giorgio: "Idea de la infancia", en *Idea de la Prosa*, Barcelona, Península, 1989. p.79. Respecto a las constantes familias de palabras o copias de textos ajenos como “ejercicio de aprendizaje” presente en sus diarios y cuadernos de notas hasta ahora inéditos me baso en el testimonio oral de la profesora Nora Catelli, quien ha trabajado con ese material en la preparación del volumen de *Diarios para la editorial Lumen*.

³² De hecho, en un grupo de discusión de internet acerca del cuento de hadas encontré el siguiente comentario: “There is a disturbing "fairy tale" from Argentina called "The Bloody Countess" by Alejandra Pizarnik. Although Pizarnik's first (male) editor compared the tale to those of Borges, I understand that the countess she bases the tale on did indeed exist. The editors of *_Pleasure in the Word_*, in which the tale was recently published in English, echo the Borges comparison, but I am interested in knowing to what extent her tale intersects with the existence of an historical figure.” Date: Tue, 14 Jun 1994, 14:55:00, 400(EDT) From: ak28. Subject: Fairy Tales. Quizá sea redundante aclarar que estamos hablando del texto de Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta* (1971), que traduce, reescribe y fragmenta el libro *La Comtesse Sanglante* (Paris, 1963) de Valentine Penrose.

³³ Según el diccionario, “Carisma en virtud del cual los apóstoles hablaron lenguas extranjeras el día de Pentecostés, o bien los que los rodearon les entendieron en su propia lengua. * Trastorno mental que consiste en crear palabras y utilizarlas con un significado imaginado por el paciente.”

³⁴ *Diarios*. París, 2 de marzo de 1963. (pp. 259, FCE)

³⁵ *Diarios*. 25 de marzo 1961. (pp. 250-251, FCE), publicado por A.P. en la revista colombiana *Mito*, nº 39-40, 1962.

³⁶ Cfr. *Sebregondi se excede*, “El niño Taza” en *Novelas y cuentos*, ed. cit. p. 85.

³⁷ *Diarios*. 28 de septiembre 1962. (p. 257, FCE)

³⁸ César Aira señala que “Los poseídos entre lilas”, escritos en “asombrosos nueve días” pueden leerse como “especie de *Esperando a Godot* en triciclo” escrito “probando con el collage”. Y que el otro procedimiento usado, “más promisorio” es la reescritura de los textos de Carrol, en “El hombre del antifaz azul” y en “A tiempo y no”. Cfr. Aira, César: 2001, pp. 73-74. Cfr. Aira, César, 2001, p. 73-74. Los triciclos de Pizarnik también pueden pensarse como una traducción de los de Remedios Varo (de El personaje, El visitante, por ejemplo) si se tiene en cuenta que Pizarnik anota el 20/2/72, en una de las

Pero sobre todo de ahí la melancolía de esas prosas. Y con esto no me refiero ni a la *tristitia* ni al diagnóstico *maníaco-depresivo* que acaso padecieran los dos, sino al paseo por los extremos, a los cambios bruscos de humor, a las interrupciones de ritmo y las variaciones instantáneas de velocidad. “La melancolía –dice Juan Ritvo-- no es la tristeza ni su contrario, ni siquiera el ardor frenético, heroico, sino el paso brusco y sin mediación a los *extremos*.”³⁹ A partir de esta figura, que desde los grabados de Ripa en más se representa como una mujer con el mentón descansando en una mano y la mirada ausente, —pose que vuelve en algunas fotos de Pizarnik—, y que Goya usó para pintar su cuadro “La cita”⁴⁰, en el que la amada espera solitaria a alguien que como Nadja, llega con retraso, desde ese humor saturnino, la melancolía, que señala también la violencia del momento en que el niño y la niña se enfrentan a la división del género, separados del “lugar donde el niño y la niña / se encuentran todavía,/ subrayando todavía, sin el corte, sin la diferencia de los sexos/”, pero sobre todo desde el gesto melancólico que es rescate y a la vez represión⁴¹ de una libertad absoluta en la vuelta de una infancia anterior al lenguaje, al saber de los géneros, y a todas las leyes del mayor es que puede pensarse un encuentro entre estos dos escritores, al borde de la muerte y la locura, cuando tallan, insistentemente, “el último fondo del desenfreno” en la lengua *aun y todavía* cuando se sepa que “la libertad absoluta de la criatura humana es horrible”.

A riesgo de volverse “impublicables” por no resignar la vocación del horror de la infancia vuelta sueño soberano de libertad. Por qué no recordar entonces que la voz que narra el cuento más conocido de Osvaldo Lamborghini “El niño proletario” pierde su nombre, su voz y la posibilidad de permanecer erecto al asumirse como la voz del más cruel de los niños, el niño criminal? “Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto. [...] La muerte plana y aplanada que me dejaba vacío y crispado. Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra.”⁴²

últimas cartas a Juan Liscano que quiere estudiar los triciclos de Remedios Varo, entre otras cosas. Cfr. Bodelois: 1998, p. 180.

³⁹ Ritvo, Juan: 2001.

⁴⁰ Acerca de esta “pose” melancólica Cfr. Folke Nordström: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. (1962), Madrid, Visor, 1989.

⁴¹ Cfr. Molloy, Sylvia: “De Safo a Baffo, la diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik”, en *Sexo y sexualidades en América Latina*, Daniel Balderston y Donna J. Guy, compiladores. Buenos Aires, Paidós, 1998. Acerca de la relación género y melancolía ver: Respecto a la relación género-melancolía ver “Melancholy gender/refused identification”, de Judith Butler, publicado en *Constructing masculinity*, Berger-Wallis y Watson (editores), Rutledge, London, s/f., pp.21-36. “...the girl becomes a girl by becoming subject to a prohibition that bars the mother as an object of desire, and installs that object as a part of the ego, indeed, as melancholic identification. Thus the identification contains within it both the prohibition and the desire”(25).

⁴² Osvaldo Lamborghini, “El niño proletario”, en Sebregondi retrocede (1973) incluido en *Novelas y Cuentos*. ed. cit. p. 68.