

Fecha de recepción: 5 noviembre 2013
Fecha de aceptación: 16 diciembre 2013
Fecha de publicación: 10 febrero 2014
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art6-3.php>
Oceánide número 6, ISSN 1989-6328

El mito de la viajera en la poesía de Alejandra Pizarnik

Dra. Núria CALAFELL SALA
(Investigadora Asistente CIECS-CONICET, Argentina)

RESUMEN:

En una poética en la que se anuncia la pérdida del sujeto como representación del yo y la problemática de un lenguaje no constitutivo, el motivo de la viajera se convierte en un símbolo a través del cual expresar el proceso de abandono que la voz poética sufrirá con respecto a sí misma y a su entorno. Esto explicaría las múltiples formas de enmascaramiento con las que Alejandra Pizarnik juega a enmascarar al sujeto de una parte importante de sus poesías: desde la figura de la exiliada, aquella que se sabe expulsada de su propio ser y del mundo aparentemente real, hasta la que inicia un peregrinaje por dos espacios que la sitúan en un "entre", todas estas formas se constituyen no sólo en máscaras del yo sino también en significantes con un significado propio.

Palabras clave: subjetividad, lenguaje, viaje, poesía, Alejandra Pizarnik

ABSTRACT:

In a poetic in which is announced the lost of the subject as a representation of the self and the problems of a language that is not constitutive, the topic of the traveller becomes one of the most important symbols to express the process of abandonment that the poetic voice will experience with itself and with the others. That would explain many of the masks that Alejandra Pizarnik uses to mask the subject: from the figure of the exiled, that one who knows herself expelled of her own being and of the real world; until that one that initiates a pilgrimage by two spaces that situate her in a "between", all of them become not only a mask for the self, but also a significant with a subsequent meaning.

Keywords: subjectivity, language, trip, poetry, Alejandra Pizarnik

1 EL VALOR DE UN NOMBRE

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra,
 Alejandra Pizarnik: "Sólo un nombre"¹

Nuria Girona plantea la elección de un pseudónimo como un acto de olvido y de creación: "se borra un nombre para trazar otro en su lugar y en el pasaje de uno a otro se abandona una designación que significa una familia, un registro civil, una marca de origen territorial, y se abre un linaje por el cual el nuevo nombre escape de la contingencia" (Girona, 2005: 15). Aunque su reflexión se enmarca en el proceso de inversión que convirtió a la persona Lucila Godoy en el personaje Gabriela Mistral, su aplicación a la figura de Alejandra Pizarnik se hace necesaria. En el paso de Flora Alejandra Pizarnik a Alejandra Pizarnik que se observa tras la publicación de su segundo libro no hay sólo la marca de un capricho de adolescencia, sino la inscripción a una estrategia de construcción de una identidad funambulista que, dejando atrás el copioso árbol genealógico, se adentra en el siempre conflictivo juego de la mascarada, al mismo tiempo que activa la lógica del borde paradójico.

En su intervención como miembro de la mesa redonda que conforma *L'oreille de l'autre*, Jacques Derrida define este concepto como "la línea [incierto] que puede separar la vida de un autor de su obra, por ejemplo, o que puede separar dentro de su vida lo esencial o lo trascendental de lo empírico, o dentro de su obra lo empírico de cualquier cosa que no lo es"². En este sentido, colocar bajo una misma firma la autora, el personaje y la persona, postular una coincidencia entre el remitente y su destinatario³, implicará dislocar por completo la identidad y hacer surgir en ella la huella de ese otro que no es más que un adelanto de lo propio. Y no se entienda este último como una alteridad empírica, sino como una estructura epítáfica –"testamentaria" es la palabra que él utiliza- que graba la muerte del sujeto unario en el espacio escritural –y léase aquí textual:

(...) la firma de Nietzsche no tiene lugar en el momento en que él escribe, y él lo dice claramente, tendrá lugar póstumamente según el crédito infinito que él se ha abierto, cuando el otro venga a firmar con él, haga alianza con él, y para eso, lo entienda. Y para entenderlo, es necesario tener la

oreja fina. Dicho de otra forma, es la oreja del otro la que firma [...]. Es la oreja del otro la que me dice, a mí, y la que constituye el *autos* de mi autobiografía [...] Todo texto responde a esta estructura. Es la estructura de la textualidad en general. Un texto es firmado por el otro siempre más tarde y esta estructura testamentaria no le sobreviene como por accidente, ella construye (Derrida, 1982: 71-72).⁴

Toda escritura es, según esto, el registro de una muerte anunciada y la firma lo que posibilita la marca del otro en el uno, el paso de lo autográfico a lo heterográfico. Al duelo por el pensamiento se le añade, así, otro lamento: el del pensador firmado en la dinámica de una desposesión. En este sentido, cuando la argentina apuesta por el simple juego de nombre y apellido, pretende tachar un mundo que abarca lo familiar y genealógico⁵, pero con la contradicción de estar creando uno nuevo que hace del tachado un simple subrayado. Por eso mismo es que Alejandra Pizarnik puede ser Alejandra a secas, Alexandra, Alex, Sacha, una simple A. o Buma / Bumita. En su caso, tal como demuestran las ediciones de su epistolario (Pizarnik, 1998 y Pizarnik, 2003b), el salto de uno al otro depende casi siempre del grado de intimidad que establece con sus interlocutores⁶, lo que supone añadir una nueva alteridad a la ya existente, más amenazante y peligrosa, si cabe, que la inherente a la propia.

Así las cosas, la proyección de Alejandra Pizarnik la afectará a ella y a su enmascaramiento, subvirtiendo los pormenores de una individualidad en continuo proceso de cambio y simulacro: el vacío que generará el poder (re) constructivo del sujeto la situará en el punto de mira de una sociedad y de una cultura ávidas de leyendas que puedan suplir la vulgaridad de su existencia. Será como consecuencia de ello que rápidamente el mito vital del personaje pizarnikiano, marcado por una (auto)biografía de lo más excéntrica, acabará por desplazar el valor de una obra que no se explica por separaciones o divisiones de ningún tipo, ni siquiera las que incluyen distinguir lo biográfico de lo textual. En este sentido, el desplazamiento del significante primero podrá entenderse como una forma de huir de lo determinado y como un intento de llevar a cabo una escritura que hable de la Alejandra Pizarnik que se quiere ser, de la que se piensa que debe ser, de la que los otros quieren que sea, en definitiva, de la que no está y no estará nunca.

2. LA VIAJERA

*... pero siempre será como si llega
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas.*
Gabriela Mistral: "La extranjera"

Alejandra Pizarnik es la mujer, pero también la poeta. La signatura con que encabeza su segundo poemario gravará su pertenencia a ese espacio otro que es la escritura, pero paradójicamente inscribirá la génesis de su nueva existencia en el marco de una ruptura y una renuncia. El sujeto que habla a partir de *La última inocencia* (1956) lo hace desde la conciencia de una falta (de unidad, de lenguaje, de singularidad) que deberá ser sostenida y superada a través de la figura de la viajera y sus manifestaciones⁷. En consecuencia, podría pensarse que asimilarla, convertirla en la depositaria de esta falta permanente, supone darle a esta última una forma, una voz, un rostro a través de los cuales conjurarla. Desde este punto de vista, la viajera deberá entenderse como una máscara bajo la que se esconde un sujeto poético deseoso de "exorcizar, conjurar y, además, reparar" (Pizarnik, 2002: 312).

Estas conocidas palabras con las que Alejandra Pizarnik definió el oficio del poeta acompañan una de las ideas que intentaré desarrollar a lo largo de las páginas siguientes: si, como ella misma sugiere, "[e]scribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura" (2002: 312) es porque la escritura se sostiene sobre una ley de contención que el sujeto quebranta con la exposición de un cuerpo rajado y abierto que va vaciándose. Del contacto de ambas partes surge una escritura que fija la desapropiación y al mismo tiempo la aleja.

En el presente trabajo me centraré en tres de las representaciones de la viajera que considero más significativas: en primer lugar, la exiliada, aquella que se ve expulsada de su territorio –ya sea físico, ya sea psíquico– sin que le sea dado acceder a otro; en segundo lugar, la extranjera-extraviada, la que se sabe perdida para siempre y emplazada en un ámbito que no es el suyo sin la posibilidad de recuperar el que lo es; y por último, la errante, la que busca y explora, la que se pregunta y rastrea, en un eterno peregrinaje hacia una especie de tierra prometida en la que reencontrar lo ausente. Entre la condena y la libertad, todas ellas nos hablarán de una marginación y de una enajenación, la que sufre el sujeto poético respecto a sí mismo, al lenguaje y a los demás, y que culminará con la asunción de una muerte

prematura. De ahí que en *Árbol de Diana* (AD⁸) advierta al amado para que se cuide "de la viajera con el vaso vacío" (n. 3, v. 6), al tiempo que habla de "la pequeña viajera / [que] moría explicando su muerte" (n. 34, vv. 1-2).

No obstante, también referirán su voluntad de funambulista que camina por territorios fronterizos sin querer pertenecer por entero a ninguno de ellos. Así lo sugiere en "La caída" (AP) al escribir: "Pero esta inocente necesidad de viajar / entre plegarias y aullidos" (vv. 5-6), puesto que la obligación de la viajera será moverse entre las palabras y la razón, el grito y la locura. Por otro lado, cuando en "La jaula" (AP) anuncia: "Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas" (vv. 18-19), pone de manifiesto que existe un borde, una línea que separa el afuera gobernado por un sol que ilumina a "los hombres que lo miran" (v. 3), del yo impregnado de una doble muerte: la suya propia y la de las palabras⁹. Su deseo, a partir de aquí, será traspasar esta división: "me levanto de mi cadáver / y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta / voy al encuentro del sol" (AP: "Desde esta orilla", vv. 4-6).

Por lo que respecta a la primera de estas figuras, nunca aparece como máscara del yo, pero es quizás una de las metáforas principales sobre las que se sustenta toda su escritura¹⁰. Si atendemos a las consideraciones de Maurice Blanchot cuando observa el lugar desde el que se posiciona el poeta comprenderemos mejor el por qué de esta experiencia: "El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite" (2004: 226). Por eso, en un texto titulado significativamente "Exilio" (AP) el yo dice "saberme ángel [...] sin edad, / sin muerte en que vivirme, / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que lloran vagando" (vv. 1-5), puesto que el ángel es aquel en quien los límites se desdibujan: él es eternamente hombre y mujer, muerte y vida, circula entre el adentro íntimo y desconocido que es el cielo y el afuera de la tierra y de los humanos.

Para una mujer con voluntad escritora en la Buenos Aires de los años cincuenta este pequeño gesto de androginia se convertirá, además, en el punto de partida de una trasgresión, pues no solo favorecerá su acceso a ese espacio de la escritura hasta ahora prohibido, sino que a la experiencia de exilio que toda creación parece contener le permitirá añadir la dificultad de tener que

levantar una voz distinta y desconocida. Ella será, a partir de entonces, la extranjera que anuncia Gabriela Mistral en el poema que encabeza este apartado: una mujer que habla un lenguaje ambiguo, en el que no se reconocen las marcas de la lengua pasada ni de la actual, un lenguaje que se expresa a través del cuerpo y del dolor y que sólo encuentra comprensión entre lo más bajo y abyecto, es decir, entre las bestias.

Así las cosas, cuando Alejandra Pizarnik tome la palabra para decir lo indecible, para traspasar la frontera de lo vedado y levantar su voz y su cuerpo contra los que han pretendido silenciarla, pondrá en evidencia las fisuras de una escritura que, pese a su condición de abyecta, de pérdida y de muerte, deberá ser entendida como un lugar de reencuentro y de reconocimiento para una identidad conflictiva y subversiva. Por eso mismo, en un poema como "Verde paraíso" (TN) se autodefinirá como "extraña que fui" (v.1) por proceder de un mundo distinto donde "atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios" (vv. 3-4) con los que dar pie a un nuevo lenguaje y a una nueva expresión.

En otro orden, esta asignación adquiere un nuevo valor al relacionarse con un aspecto biográfico de la escritora. Como sugiere Cristina Piña:

La noción de extranjería que se repite en sus poemas y la necesidad de hallar una lengua propia, una patria propia –el Israel poético de Alejandra–, un nombre propio que respondiera a su verdadera identidad que signa el camino poético y vital de Flora/Blímele/Buma (respectivamente su verdadero nombre y los sobrenombres de la infancia) pueden leerse como la marca profunda de su conciencia de pertenecer a un pueblo al que se le ha negado un lugar en la tierra y que, a partir de la inmigración, ha de reencontrar, en el lenguaje del otro, en la patria del otro, en el nombre del otro, su propia patria y su lenguaje (s.a.: 81).

En efecto, Alejandra Pizarnik era la hija pequeña de dos emigrantes rusos que habían huido de la Europa nazi y se habían refugiado en el Buenos Aires de 1934, desconociendo la lengua y las costumbres del lugar de acogida, y dejando atrás un pasado marcado por el exterminio casi completo de ambas familias –únicamente sobrevivieron un hermano del padre, instalado en París, y una hermana de la

madre también emigrada a Argentina. Esta situación intermedia en la que se encontraron sus padres, expulsados de su lugar de origen y extraviados en el que los recibió, debió influir pronto en la joven imaginación de la poeta, como debió hacerlo su vinculación a un pueblo cuyo destino estaba signado con la firma de la diáspora y de la errancia eterna.

Al aplicarlo sobre su persona y su escritura, ello favorecerá la visualización de una serie de formas que apelarán a una misma situación de extrañamiento. Así, si en *Árbol de Diana* propone "explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome" (n. 13), en "Ojos primitivos" (IM) no tendrá más remedio que admitir: "Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí" (fragm. III). El poema, transformado en canto, es lo que la enfrenta con su esquizofrenia, al mismo tiempo que la desvía: "Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración" (fragm. IV).

Por último, no hay que olvidar que esta metáfora también nos habla de un movimiento inverso por el cual el sujeto es extraño en el territorio de los otros y en relación con el suyo. Es a consecuencia de ello que en "El deseo de la palabra" (IM) percibe su alejamiento del mundo de la palabra y del lenguaje, al que en múltiples ocasiones ha afirmado pertenecer. Recuérdese, en este sentido, el significado que se sugiere para el término "cenizas" en otros poemas y evóquese la imagen de "las damas vestidas de rojo", símbolos del lenguaje, que en "Sortilegios" (PL) se alimentan de la sangre del sujeto: "Pregunto. ¿A quién? Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes" (fragm. IV).

Quizá por todo esto, al final de su trayectoria poética el poema no es más que un sudario que asfixia al cuerpo y lo encadena, despojándolo de su vinculación primera con el sujeto y con su voluntad de hablar. Habiendo sacrificado el lenguaje que le es propio y que la representa, y habiéndose encontrado en un lugar distinto, desnuda y sin referente, lo que le restará será una desgarradura a todos los niveles: "Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más disonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un país

extranjero" (*IM*: "Piedra fundamental", fragm. XV). Y junto a ello, la constatación de un extravío absoluto: "aún no sé reconocer estos sonidos nuevos que están iniciando un canto de queja diferente del mío que es un canto de quemada, que es un canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas" (*PL*: "Noche compartida en el recuerdo de una huida", fragm. I).

En cuanto a la tercera y última de las representaciones propuestas, ella es el fundamento de toda la experiencia poética pizarnikiana. No hay que olvidar que ésta se construye sobre un sentimiento de desposesión, de mixtura y, sobre todo, de búsqueda de un centro, de una palabra inocente y carnal, y de una individualidad que se saben en falta. En una de las cartas que mandó a su amiga Ivonne Bodelois escribe: "yo pregunto cómo ordenar lo que no se está segura de tener –acordate mi obsesión de la *errancia*, etc.)" (1998: 263; la cursiva es suya), donde el verbo ordenar equivaldría a buscar aquello que se manifiesta en su vacío. Desdoblarse en la figura de la errante y de la peregrina será una forma de dar voz a este deseo, y al mismo tiempo supondrá declarar el fracaso de tal pretensión.

La errante no es únicamente la que vaga por territorios limítrofes, sino la que por haberse equivocado sufre una condena eterna que la obliga a quedarse en territorio de nadie, a no lograr jamás acceder a la ausencia prometida. En "Los trabajos y las noches" (*TN*) el sacrificio del sujeto poético "para decir la palabra inocente" (v. 8) se traduce en "un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos" (vv. 5-7), y anticipa lo que luego será visto como un fracaso en "Piedra fundamental" (*IM*). En este texto, de escritura dislocada, la conclusión no puede ser más clara: "Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo" (fragm. II). La posibilidad irrealizada que plantea el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo deja constancia de la frustración para alguien que se encuentra en una encrucijada y que, a causa de ello, ve inviable una fusión completa con la noche, símbolo de una escritura que sea morada y cuerpo. A pesar de ello, la propia estructura fragmentada y errática del texto hace pensar lo contrario: el yo se pierde en su errancia para hacerla emerger en el contexto del poema, en otras palabras, para conjurarla.

La peregrina, en cambio, es la que inicia un camino de redención y (re)descubrimiento,

pero también la que se siente extraña en el medio en el que vive y la que se despoja de todo aquello que le pertenece para conseguir una trascendencia: "Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento", declara en "Caminos del espejo" (*PL*, n. XV). La imagen no puede ser más sugestiva: el sujeto, desde el extrañamiento que le produce saberse una muerta en vida, pretende llevar a cabo el salto definitivo que la reconcilie con su otro, que no es más que una parte de ella ubicada en un lugar que no es ni el de los hombres ni el suyo, sino que está en un intermedio.

El viento es el símbolo utilizado para referir todos estos contenidos. Como la noche, representa la escena de una escritura que oscila entre la revelación de una verdad oculta y prácticamente indescifrable, y la anulación completa del ser. Ya desde sus textos más tempranos, su imagen se repite insistentemente con el objeto de declarar la paradoja central: para cerrar la herida, para lograr emerger en la página en blanco como individuo y lenguaje, es necesario antes haber muerto, haber desaparecido en el propio objeto por el cual se sacrifica. Ello favorecerá una imagen ambivalente del viento, quien siempre circula entre la aceptación y el rechazo: como parte de un arcano que debe descubrir lo oculto, exteriorizarlo y hacerlo público, es reivindicado en tanto que metáfora de un viaje y de una búsqueda: "Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba" (*IM*: "La palabra del deseo", fragm. III). Junto a este ejemplo, en "La caída" (*AP*) el destino del sujeto queda tejido en las telas de lo que se denomina "viento sagrado", mientras que en "Peregrinaje" (*AP*) esta idea queda perfectamente delimitada cuando se anuncia: "He llamado al viento, / le confié mi deseo de ser" (vv. 5-6).

En ambos casos, la ambigüedad se hace evidente: si bien el viento aquí se presenta bajo auspicios positivos que hacen de él un oráculo, también es cierto que para ello ha sido necesario que el sujeto se diluya en él, dejándose poseer y perdiendo todo signo identitario a favor de su unión. De ahí uno de los fragmentos de "Caminos del espejo" (*PL*): "Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro" (fragm. X), donde el cuerpo se cierra para contener al viento destructor, aquel que la ha poseído y desposeído al mismo tiempo. Por otro lado, también es la metáfora que descubre la presencia de la ausencia y permite

subsanan la falta. Así, en "Nombrarte" (TN) se rehúsa escribir un poema hablando de la ausencia por la posibilidad de expresarlo a través de "algo en el viento, un sabor amargo" (vv. 2-3).

Por su naturaleza violenta y enajenadora el viento también se concibe como un elemento negativo que debe ser combatido, puesto que él es el principal agente de la expropiación que afecta al sujeto. Como parte asociada a la profundidad del inconsciente, de lo desconocido y de lo misterioso, es signo de soledad, de peligro y, principalmente, de muerte. Entrar en contacto con él, la mayoría de las veces, equivaldrá a desaparecer, tal como se deduce en "Madrugada" (TN): "El viento y la lluvia me borrarán / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro"; o en "Noche compartida en el recuerdo de una huida": "No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí" (líneas: 19-22). La única opción que le quedará al sujeto será levantar una escritura propia, en la que palabra y yo constituyan el binomio perfecto desde el cual partir y hacia el cual llegar: "Alguna palabra que me ampare del viento, / alguna verdad pequeña en que sentarme / y desde la cual vivirme, / alguna frase solamente mía / que yo abrace cada noche, / en la que me reconozca, / en la que me exista (AP: "Origen", vv. 4-10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. (2004). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1982). *L'oreille de l'autre*. Montreal: VLB éditeur.
- LASARTE, F. (1990). "Alejandra Pizarnik and Poetic Exile". *Bulletin of Hispanic Studies* LXVII: 71-76.
- MISTRAL, G. (2005). *Tala. Lagar*. Ed. N. GIRONA FIBLA. Madrid: Cátedra.
- PIÑA, C. (s.a.). *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- PIZARNIK, A. (1998). *Correspondencia Pizarnik*, Ed. I. BORDELOIS. Buenos Aires: Seix Barral.
- PIZARNIK, A. (2000). *Poesía completa*. Ed. A. BECCIU. Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, A. (2002). *Prosa completa*. Ed. A. BECCIU. Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, A. (2003a). *Diarios*. Ed. A. BECCIU. Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, A. (2003b). *Dos letras*. Ed. A. BENEYTO y C. CAUFIELD. Barcelona: March Editor.

NOTAS

1. Todos los poemas pertenecen a la misma edición (Pizarnik, 2000), por lo que sólo señalaré los versos y, cuando corresponda, el número de página.
2. De mi traducción. El original dice así: "le problème paradoxal de la bordare", "la ligne qui peut séparer la vie d'un auteur de son oeuvre, par exemple, ou qui peut séparer dans sa vie une essentialité ou une transcendantalité, d'une empiricité, ou dans son oeuvre une empiricité de quelque chose qui n'est pas empirique, cette ligne même deviene incertaine" (Derrida, 1982: 63).
3. Así lo sugiere la escritora en una anotación temprana de sus *Diarios*: "Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común" (Pizarnik, 2003a: 30). La similitud entre el nombre propuesto y el suyo, en este contexto, no creo que sea casual.
4. De mi traducción. Así en el original: "(...) la signature de Nietzsche n'a pas lieu au moment où il écrit, et il le dit clairement, elle aura lieu posthument selon le crédit infini qu'il s'est ouvert, quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l'entendre. Et pour l'entendre, il faut avoir l'oreille fine. Autrement dit c'est l'oreille de l'autre qui signe, si je veux abrèger très lapidairement mon propos. C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l'autos de mon autobiographique [...] Tout texte répond à cette structure. C'est la structure de la textualité en général. Un text n'est signé que par l'autre beaucoup plus tard et cette structure testamentaire ne lui survient pas comme par accident, elle le construit" (Derrida, 1982: 71-72).
5. Flora es el nombre de resonancias judías que sus padres escogen para ella. Prueba de que nunca se desvinculará de él, manteniendo una relación equívoca con su ser persona o personaje, son las firmas con que selló las cartas mandadas a su familia y de las que Ivonne Bordelois ofrece una muestra en su edición de *Correspondencia Pizarnik* (Pizarnik, 1998: 87-91): en ellas siempre aparece el nombre de Bumita-Buma, sobrenombre iddish de Flora.
6. Consciente de ello, fluctuará entre la necesidad y el repudio: "Si me miran con hostilidad sufro como un personaje de tragedia griega. Pero no es tan simple: también hay una que soy yo a la que le importa absolutamente nada los otros" (2003a: 181).
7. Es en el poema que da título al libro donde encontramos expresado este pensamiento de manera clara y contundente: "Partir / en cuerpo y alma / partir. // Partir / deshacerse

de las miradas / piedras opresoras / que duermen en la garganta. // He de partir / no más inercia bajo el sol / no más sangre anonadada / no más formar fila para morir. // He de partir // Pero arremete, iviajera!" (61). La doble barra alude al espacio en blanco dibujado sobre el papel, denotando física y textualmente la sugerencia del sujeto poético de cortar, de silenciar, de dejar atrás. Por otro lado, el imperativo final a la viajera apunta ya a la necesidad de iniciar una búsqueda.

8. A partir de ahora, y para facilitar la lectura, voy a utilizar las iniciales siguientes: UI: *La última inocencia* (1956), AP: *Las aventuras perdidas* (1958), AD: *Árbol de Diana* (1962), TN: *Los trabajos y las noches* (1965), PL: *Extracción de la piedra de locura* (1968) e IM: *El infierno musical* (1971).

9. En la escritura pizarnikiana se observa una especie de autofagia en la que los textos se (auto)alimentan continuamente de referencias externas e internas. Una de ellas es la que me permite conectar la palabra *cenizas* con la problemática de un lenguaje insuficiente, pues es en el mismo libro donde un poema titulado "Cenizas" plantea el olvido a que el hombre ha sometido la abstracción del pensamiento a la hora de asignarle palabras que lo convoquen.

10. Tal como señala Francisco Lasarte: "The figure of the exile [...] encompasses some of the most important thematic strands in Pizarnik's poetry: the loss of love, a longing for death, and alienation from language" (1990: 71). De los aspectos que menciona, el único al que no me referiré es al del amor.

Title: The Myth of the Traveller in the Poetry of Alejandra Pizarnik.

Contact: <calafell.nur@gmail.com>