

 mgjc

Edición a cargo de
Miklavž Komelj

Selección y traducción
Nada Kavčič y Miklavž Komelj

Uredil
Miklavž Komelj

Izbrala in prevedla
Nada Kavčič in Miklavž Komelj

Ljubljana, 2018

Alejandra Pizarnik
Nočna pevka
Cantora nocturna

© by Miriam Pizarnik

Izdal: MGLC – Mednarodni grafični likovni center
Zanj: Nevenka Šivavec
Edición: MGLC – Centro Internacional de Artes Gráficas
Directora: Nevenka Šivavec

Uredil: Miklavž Komelj
Edición a cargo de: Miklavž Komelj

Izbrala in prevedla:
Selección y traducción:
Nada Kavčič in/y Miklavž Komelj

Spremni eseji:
Ensayos:
Miklavž Komelj, Nada Kavčič, Yucef Merhi

Prevod esejev Miklavža Komelja in Nade Kavčič v španščino:
Traducción de ensayos de Miklavž Komelj y Nada Kavčič al español:
Marjeta Drobnič

Slikovne priloge:
Apéndices gráficos:
Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo, Yucef Merhi

Jezikovni pregled slovenskih besedil:
Revisión de textos en esloveno:
Nada Šumi

Jezikovni pregled španskih besedil:
Revisión de textos en español:
Marjeta Drobnič

Dokumentacija vizualnega gradiva:
Documentación del material visual:
Karla Železnik

Oblikovanje:
Diseño:
Ivian Kan Mujezinović

Naklada: 400
Tirada: 400

Tiskarna:
Imprenta:
Forma tisk, Ljubljana

Ljubljana, november 2018
Ljubljana, noviembre de 2018



Alejandra
Pizarnik

CANTORA
NOCTURNA

NOČNA PEVKA

NOTAS INTRODUCTORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Alejandra Pizarnik (1936–1972; nacida y fallecida en Buenos Aires), poeta que en uno de sus poemas tempranos reconoció el nacimiento de la poesía como rotura del muro de la poesía y que, después, escribió que no podía hablar con su voz, sino sólo con sus voces, creó con su obra, con una precisión propia de un experimento científico, uno de los testimonios más intensos del siglo XX sobre la experiencia traumática en la relación del sujeto hacia lo simbólico. En los últimos años, su poesía se redescubre con intensidad no sólo en el contexto latinoamericano, sino también en el mundial. Este libro ha sido concebido como selección representativa de su obra para el público lector esloveno, pero se dirige, al mismo tiempo, con el material nuevo, aún inédito, y las nuevas visiones sobre su obra, también al lector hispanohablante, y por eso aparece en una edición completamente bilingüe. El hecho de que el libro se publica como uno de los proyectos de la edición XXXII de la Bienal de Grabado de Ljubljana (Criterio del nacimiento) ha estado condicionado por una serie de “casualidades objetivas”, si uso la expresión de los surrealistas tan queridos por la poeta; lo decisivo fue el encuentro entre la traductora, el traductor y Yucef Merhi durante los trabajos preparatorios de la Bienal. A partir de este encuentro surgió la idea de publicar un libro conjunto, que Nevenka Šivavec, directora del Centro Internacional de Artes Gráficas, acogió con una gran simpatía, y le estamos muy agradecidos por ello.

La primera selección de la poesía de Alejandra Pizarnik, titulada *Hija del viento* y traducida por Ciril Bergles, salió en 2006, en edición del Centro de Literatura Eslovena en su colección Aleph (anteriormente, quince poemas suyos en traducción eslovena de Jolka Milič habían salido en la revista *Primorska srečanja* en 1989). La selección presente, realizada por ambos traductores, ha tenido en cuenta ese libro conforme a nuestro criterio de traducir de nuevo o no algunos poemas y conforme a nuestra intención de

UVODNA POJASNILA IN ZAHVALE

Alejandra Pizarnik (1936–1972; rojena in umrla v Buenos Airesu), pesnica, ki je v eni od svojih zgodnjih pesmi prepoznala rojstvo poezije kot prebitje zidu poezije, pozneje pa je napisala, da ne more govoriti s svojim glasom, ampak samo s svojimi glasovi, je s svojim opusom s preciznostjo, ki je blizu preciznosti znanstvenega eksperimenta, izpisala eno najbolj travmatično intenzivnih pričevanj o razmerju subjekta do simbolnega v dvajsetem stoletju. V zadnjih letih njeno poezijo intenzivno odkrivajo ne le v latinskoameriškem, ampak tudi v svetovnem kontekstu. Ta knjiga je zastavljena kot reprezentativen izbor iz njenega opusa za slovensko bralstvo, a obenem je z novim, še neobjavljenim gradivom in novimi pogledi na njeno delo zasnovana tako, da nagovarja tudi špansko beroče občinstvo, zato je v celoti dvojezična. To, da knjiga izhaja kot eden od projektov 32. grafičnega bienala (Kriterij rojstva) v Ljubljani, je pogojeno s spletom »objektivnih naključij«, če uporabim izraz pesnici tako ljubih nadrealistov; ključno je bilo srečanje med prevajalko, prevajalcem in Yucefom Merhijem v času priprav na bienale. Iz tega srečanja se je porodila zamisel o skupni knjigi, ki jo je direktorica Mednarodnega grafičnega likovnega centra Nevenka Šivavec sprejela z veliko naklonjenostjo, za kar se ji najlepše zahvaljujemo.

V slovenščini je prvi izbor poezije Alejandre Pizarnik z naslovom *Hči vetra* v prevodu Cirila Berglesa izšel že leta 2006 pri Centru za slovensko književnost v zbirki Aleph (že pred tem pa je bilo leta 1989 petnajst njenih pesmi objavljenih v slovenskem prevodu Jolke Milič v reviji *Primorska srečanja*). Pričujoči izbor, ki sva ga prevajalka in prevajalec naredila skupaj, je upošteval to knjigo v tem smislu, da sva tam, kjer se nama ni zdelo, da bi bilo potrebno pesem prevesti drugače, težila k temu, da se prevodi ne bi preveč podvajali; to je razlog, da na primer v tej knjigi ni pesmi »Temeljni kamen«, ki je vsekakor ključna, a je dostopna v Berglesovem

que no haya demasiadas traducciones dobles; por esta razón no se incluye en el presente libro el poema “Piedra fundamental”, que es un poema clave, pero accesible en la traducción de Bergles. Sin embargo, hay varios poemas, ya incluidos en la selección de Bergles, que se han traducido principalmente para facilitar una lectura alternativa. De modo que se ha retraducido íntegramente el libro *Árbol de Diana*, excepto el poema 22 que ha quedado en la versión de Bergles y que, en este caso, consideramos una traducción óptima. La selección de poesía va seguida por su texto en prosa más famoso *La condesa sangrienta*. Al menos la misma importancia tienen sus humorísticos textos experimentales, su obra de teatro *Los perturbados entre lilas* y sus diarios; por cuestiones de tiempo y espacio no ha sido posible incluirlos en el libro, pero muchas citas de sus diarios aparecen en los ensayos que acompañan esta edición. Los sigue una selección de apuntes y entrevistas, en los que la poeta habló de su trabajo. En este libro se publican por primera vez en el mundo sus dos cartas dirigidas a Djuna Barnes. Alejandra Pizarnik escribió a su admirada escritora, dramaturga y poeta con entusiasmo provocado por la lectura de *El bosque de la noche* (en el legado de la poeta se conservan varias páginas de citas de este libro, que leyó en mayo de 1969, entre sus apuntes titulados *Palais du Vocabulaire*); la segunda de estas dos cartas es una de sus autopresentaciones más bellas que se han conservado. En el fotocollage y en el dibujo que adjuntó a esta carta firmó bajo el nombre de Sasha, que figuraba, según Cristina Piña, entre todos los nombres que usaba “como el nombre más secreto, con resonancias de leyenda rusa y de joyeros del zar, de antepasados en el bosque helado de la Ucrania paterna”. Djuna Barnes nunca le respondió. Pero es interesante que en el espacio cultural latinoamericano existe entre ellas una conexión receptora especial: Ana Becció, que preparó las ediciones de la poesía completa y de la prosa completa de Alejandra Pizarnik (estas ediciones, de hecho, no incluyen todos los textos; hay varios muy interesantes que quedan sin publicarse) y de sus diarios (tampoco esta edición es completa), tradujo la poesía de Djuna Barnes, y también Ana Nuño se dedicaba a las dos autoras;

prevodu. Več pesmi, ki so vključene že v Berglesov izbor, pa je namenoma prevedenih na novo zato, ker sva želela ponuditi drugačno branje. Tako je celotna knjiga Dianino drevo prevedena na novo, pri tem pa je pesem 22 puščena v Berglesovem prevodu, ker je bil po najinem prepričanju njegov prevod v tem primeru optimalen. Izboru poezije sledi njen najbolj znani prozni tekst *Krvava grofica*. Vsaj enako pomembni so tudi njeni eksperimentalni humoristični teksti, njena igra *Razravnanci med španskim bezgom* in njeni dnevniki; zaradi omejitev časa in prostora jih ni bilo mogoče uvrstiti v knjigo, a precej citatov iz dnevnikov je navedenih v spremnih esejih. Sledi izbor zapisov in intervjujev, v katerih je pesnica spregovorila o svojem delu. V tej knjigi sta prvič na svetu objavljeni dve njeni pismi Djuni Barnes. Alejandra Pizarnik je občudovani pisateljici, dramatičarki in pesnici pisala iz navdušenja ob branju njenega Nočnega gozda (v pesniščini zapuščini je ohranjenih več strani izpisov iz te knjige, ki jo je brala maja 1969, med njenimi zapiski, naslovljenimi *Palais du Vocabulaire*); drugo od teh dveh pisem je ena njenih najlepših ohranjenih samopredstavitev. Na fotokolažu in risbi, ki ju je priložila temu pismu, se je podpisala z imenom Saša oziroma Sacha, ki je bilo po besedah Cristine Piña med vsemi imeni, ki jih je uporabljala, »njeno najbolj skrivno ime, v katerem odzvanjajo ruska legenda o carjevih draguljarjih, predhodnikih v zaledenem gozdu očetove Ukrajine«. Djuna Barnes ji ni nikoli odgovorila. A zanimivo je, da obstaja v latinskoameriškem kulturnem prostoru med njima posebna recepcijska vez: Ana Becciú, ki je uredila zbrano poezijo in zbrano prozo (dejansko sicer v ti dve izdaji niso vključena čisto vsa besedila; več zelo vznemirljivih ostaja neobjavljenih) Alejandre Pizarnik ter njene dnevnikarice (tudi ta izdaja ni kompletna), je prevajala poezijo Djune Barnes, obema avtoricama pa se je posvečala tudi Ana Nuño; prav ona je v kanarijski reviji *Syntaxis* prva objavila pesem iz neobjavljene pesniške zapuščine ameriške avtorice; knjižno izdajo njene poezije pa je pozneje v sodelovanju s Phillipom Herringom uredil Osías Stutman, ki je bil že v petdesetih letih dober prijatelj argentinske pesnice.

ella fue la primera en publicar, en la revista canaria *Syntaxis*, un poema del legado poético inédito de la autora americana; y, más tarde, Osías Stutman, buen amigo de la poeta argentina ya en los años cincuenta, se encargó, en colaboración con Phillip Herring, de la edición de su poesía en libro.

La segunda parte del presente libro consta de ensayos que aportamos los tres colaboradores.

Esta edición va acompañada por materiales visuales: además de las reproducciones de las cartas, se publican varios dibujos de los que la poeta misma escribió en una de sus cartas que los dibuja “sin ninguna responsabilidad, como los primitivos y los locos”. En este libro se publica por primera vez el dibujo de una de sus amigas más cercanas, de la poeta Silvina Ocampo: el retrato de Djuna Barnes, hecho a base de una fotografía.

La edición bilingüe hace posible el examen más fácil de las traducciones. En primer lugar me permito mencionar, entre las mayores dificultades de traducción de los poemas, las difíciles decisiones sobre el género al que se dirige el poema en los casos donde se usa la segunda persona singular, que en español no está determinada genéricamente y que se complica aún más con la poeta que se definía explícitamente como bisexual, pues lo esencial es, precisamente, que un poema así quede abierto a ambas posibilidades, y esto es lo que se pierde en la versión eslovena. Cada decisión de este tipo dependía del caso concreto.

Los poemas se han traducido a partir de la edición: Alejandra Pizarnik, *Poesía (1955–1972)*, Ed. Ana Becció, 2005, Lumen: Barcelona.

La prosa se ha traducido a partir de la edición: Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Ed. Ana Becció, con el prólogo de Ana Nuño, 2002, Lumen: Barcelona.

Drugi del knjige obsegajo eseji, ki smo jih prispevali vsi trije sodelavci.

Dodano je tudi vizualno gradivo; poleg reprodukcij pisem je objavljenih nekaj risb, o katerih je pesnica v enem od svojih pisem sama napisala, da jih riše »brez odgovornosti, kot primitivci in norci«. V tej knjigi pa je prvič objavljena tudi risba ene njenih najbližjih prijateljic, pesnice Silvine Ocampo – po fotografiji narejen portret Djune Barnes.

Dvojezična izdaja omogoča lažje preverjanje prevodov. Kot eno največjih težav pri prevajanju pesmi naj omenim samo to, da se je bilo treba pri pesmih ob uporabi druge osebe ednine, ki v španščini ni spolno določena, odločati, kateri spol pesem nagovarja, kar je pri pesnici, ki se je izrecno opredeljevala kot biseksualka, še posebej težko, saj je bistvena ravno odprtost, ki omogoča obe možnosti, to pa se v prevodu v slovenščino izgubi. Odločitev je bila vsakič odvisna od konkretnega primera.

Pesmi so prevedene po izdaji: Alejandra Pizarnik, *Poesía (1955–1972)*, ur. Ana Becció, Editorial Lumen, Barcelona, 2005

Proza je prevedena po izdaji: Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, ur. Ana Becció, s predgovorom Ane Nuño, Editorial Lumen, Barcelona, 2002

Pismi Djuni Barnes sta prevedeni po rokopisu, ki je v tej knjigi tudi v celoti vizualno reproduciran.

Dos cartas a Djuna Barnes se han traducido a partir del manuscrito, cuya reproducción visual en este libro aparece en su totalidad.

* * *

Deseamos expresar nuestros más sinceros agradecimientos a Miriam Pizarnik, Fabián Nesis, a la editorial Lumen y a Ana Becció por la cesión de los derechos de autor, a la Biblioteca de la Universidad de Princeton por el permiso de reproducir el material de su propiedad, a la colección especial de la Biblioteca de la Universidad de Maryland, a la Fundación de la Asociación de Autores de América y de la Iglesia St. Bride's por el permiso de publicar y reproducir las cartas a Djuna Barnes, a Yvonne Bordelois por el permiso de reproducir dos dibujos de su colección y a todos los que nos han ayudado de una u otra forma con la recopilación de los materiales, con encontrar contactos y con las traducciones: a Constanza Carlesi del Río, Sabina Đogić, Rok Fink, Gregor Ilaš, Cristina Piña y María Ruiz García.

Ljubljana, 1 de octubre de 2017
Editor

* * *

Iskrena zahvala Mirjam Pizarnik, Fabiánu Nesisu, založbi Lumen in Ani Becciu za pridobitev avtorskih pravic, knjižnici Univerze v Princetonu za dovoljenje za reproduciranje gradiva v njihovi lasti, posebni zbirki knjižnice Univerze v Marylandu, Skladu zveze avtorjev Amerike in cerkvi St. Bride's za dovoljenje za objavo in reprodukcijo pisem Djuni Barnes, Yvonne Bordelois za dovoljenje reproduciranja dveh risb iz svoje zbirke ter vsem, ki so tako ali drugače pomagali pri zbiranju gradiva, iskanju kontaktov in prevodih: Constanzi Carlesi del Río, Sabini Đogić, Roku Finku, Gregorju Ilašu, Cristini Piña in Maríi Ruiz García.

V Ljubljani, 1. oktobra 2017
Urednik

**LA TIERRA
MÁS AJENA**

1955

**NAJBOLJ
TUJA DEŽELA**

1955

REMINISCENCIAS QUIROMÁNTICAS

dos manos de flores pendientes resumen la
burda escultura de exóticas formas que
brillan vendiendo a las brujas el
augusto signo de vida por muerte
leyendo en las líneas las miles de
veces que vences o gimes o lloras o ríes o
emprendes camino a un paso fijo que
lucha en la noche repeliendo los
viles ataúdes que esgrime el fracaso

YO SOY...

mis alas?
dos pétalos podridos

mi razón?
copitas de vino agrio

mi vida?
vacío bien pensado

mi cuerpo?
un tajo en la silla

mi vaivén?
un gong infantil

mi rostro?
un cero disimulado

mis ojos?
ah! trozos de infinito

HIROMANTSKE REMINISCENCE

dve roki visečih cvetov povzemata
grobno skulpturo eksotičnih oblik ki
sijejo ko prodajajo čarovnicam
vzvišeni znak življenja za smrt
berejo v črtah tisoč
kratov ko zmagaš ali ječiš ali jokaš ali se smeješ ali
greš na pot z zanesljivim korakom ki
se bori v noči in odbija
podle krste ki jih vanj uperja propad

JAZ SEM ...

moja krila?
strohnela cvetna lista

moj razum?
čšašice trpkega vina

moje življenje?
dobro premišljena praznina

moje telo?
zareza v sedalu

moje nihanje?
otroški gong

moj obraz?
prikrita ničla

moje oči?
ah! koščka neskončnosti

LA ÚLTIMA
INOCENCIA

1956

**ZADNJA
NEDOLŽNOST**

1956

SALVACIÓN

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

ALGO

noche que te vas
dame la mano

obra de ángel bullente
los días se suicidan

¿por qué?

noche que te vas
buenas noches

REŠITEV

Otok pobegne
In dekle spet spleza po vetru
in spet odkrije smrt ptiča preroka
Zdaj
je podrejen ogenj
Zdaj
je meso
list
kamen
izgubljeni v izviru muke
kot krmar v grozi civilizacije
ki prečiščuje padec noči
Zdaj
dekle najde masko neskončnosti
in prebije zid poezije.

NEKAJ

noč ki odhajaš
daj mi roko

delo nemirnega angela
dnevi delajo samomor

zakaj?

noč ki odhajaš
lahko noč

ORIGEN

Hay que salvar al viento
Los pájaros queman el viento
en los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos
Hay que salvar al viento

NOCHE

*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et
le bonheur!*
G. DE NERVAL

Tal vez esta noche no es noche,
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos,
decir «buenas noches» a cualquiera
que pasease a su perro,
miraría la luna, dijera su
extraña lactescencia, tropezaría
con piedras el azar, como se hace.

Pero hay algo que rompe la piel,
una ciega furia
que corre por mis venas.
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!

IZVOR

Treba je rešiti veter
Ptice zažigajo veter
v laseh samotne ženske
ki se vrača iz narave
in tke muke
Treba je rešiti veter

NOČ

*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et
le bonheur!*
G. DE NERVAL

Mogoče ta noč ni noč,
mora biti neko strahotno sonce ali
kaj drugega ali karkoli ...
Kaj jaz vem! Ni besed,
ni iskrenosti, ni poezije,
ko kri joka in joka!

Lahko bi bila tako srečna to noč!
Ko bi mi bilo le dano tipati
sence, slišati korake,
reči »lahko noč« komurkoli,
ki sprehaja psa,
bi gledala luno, izrekla njeno
nenavadno mlečnost, spotaknila bi
s kamni naključje, kot se to stori.

A je nekaj, kar trga kožo,
slepo besnenje,
ki teče po mojih žilah.
Hočem ven! Pes Cerber duše:
Pústi, pústi, da grem prek tvojega nasmeha!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Aún quedan ensueños rezagados.
¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!
¡Y mis pocos años! ¡Por qué no?
La muerte está lejana. No me mira.
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?

BALADA DE LA PIEDRA QUE LLORA

A Josefina Gómez Errázuris

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada

POEMA PARA EMILY DICKINSON

Del otro lado de la noche
la espera su nombre,
su subrepticio anhelo de vivir,
¡del otro lado de la noche!

Algo llora en el aire,
los sonidos diseñan el alba.

Ella piensa en la eternidad.

Lahko bi bila tako srečna to noč!
Še zaostajajo sanjarije.
In toliko knjig! In toliko luči!
In mojih malo let! Zakaj ne?
Smrt je daleč. Ne gleda me.
Toliko življenja, Gospod!
Čemu toliko življenja?

BALADA KAMNA, KI JOKA

Josefini Gómez Errázuris

smrt umira od smeha toda življenje
umira od joka toda smrt toda življenje
toda nič nič nič

PESEM ZA EMILY DICKINSON

Na drugi strani noči
jo čaka njeno ime,
njeno tajno hlepenje po življenju,
na drugi strani noči!

Nekaj joka v zraku,
zvoki zarisujejo svit.

Ona misli na večnost.

LAS AVENTURAS PERDIDAS

1958

**IZGUBLJENE
AVANTURE**

1958

LA DANZA INMÓVIL

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos.
Se buscó debajo del aullido de la luz.
Se quiso detener el avance de las manos enguantadas
que estrangulaban a la inocencia.

Y si se escondieron en la casa de mi sangre,
¿cómo no me arrastro hasta el amado
que muere detrás de mi ternura?
¿Por qué no huyo
y me persigo con cuchillos
y me deliro?

De muerte se ha tejido cada instante.
Yo devoro la furia como un ángel idiota
invadido de malezas
que le impiden recordar el color del cielo.

Pero ellos y yo sabemos
que el cielo tiene el color de la infancia muerta.

TIEMPO

A Olga Orozco

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado.

NEGIBNI PLES

Sli v noči so naznanili to, česar nismo slišali.
Iskalo se je pod lajanjem luči.
Hotelo se je zadržati napredovanje orokavičenih rok,
ki so davile nedolžnost.

In če se bodo skrile v hiši moje krvi,
kako da se ne zvlečem k ljubljenu,
ki umira zadaj za mojo nežnostjo?
Zakaj ne zbežim
in se zasledujem z noži
in se blaznim?

Vsak hip se je stkal iz smrti.
Požiram bes kakor idiotski angel,
ki ga je napadel plevel,
ki mu preprečuje, da bi se spomnil barve neba.

Toda oni in jaz vemo,
da ima nebo barvo mrtvega otroštva.

ČAS

Olgi Orozco

Jaz o otroštvu ne vem drugega
kot za neki svetlobni strah
in neko roko, ki me vleče
na moj drugi breg.

Moje otroštvo in njegova vonjava
po pobožani ptici.

LA ÚNICA HERIDA

¿Qué bestia caída de pasmo
se arrastra por mi sangre
y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:
caminar por las calles
y señalar el cielo o la tierra.

EXILIO

A Raúl Gustavo Aguirre

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en que vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.

¿Y quién no tiene un amor?
¿Y quién no goza entre amapolas?
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,
un miedo, algo horrible,
aunque fuere con plumas,
aunque fuere con sonrisas?

Siniestro delirio amar a una sombra.
La sombra no muere.
Y mi amor
sólo abraza a lo que fluye
como lava del infierno:
una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles,
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche
y devastan la esperanza.

EDINA RANA

Kakšna zver, padla iz osuplosti,
se plazi po moji krvi
in se hoče rešiti?

To je najteže:
hoditi po ulicah
in pokazati na nebo ali zemljo.

IZGNANSTVO

Raúlu Gustavu Aguirreju

Ta manija, da vem, da sem angel,
brez starosti,
brez smrti, da bi v njej živel sebe,
brez usmiljenja za svoje ime
in svoje kosti, ki jokajo, blodijo.

In kdo je brez neke ljubezni?
In kdo se ne radosti med makom?
In kdo nima nekega ognja, neke smrti,
nekega strahu, nečesa strašnega,
četudi s perjem,
četudi z nasmehi?

Zlovešči delirij, ljubiti neko senco.
Senco, ki ne umre.
In moja ljubezen
objema samo, kar je tekoče
kakor lava pekla:
molčečo prostožidarsko ložo,
fantazme v mili erekciji,
svečenike pene
in predvsem angele,
angele, lepe kot noži,
ki se dvigajo v noči
in pustošijo upanje.

ARTES INVISIBLES

Tú que cantas todas mis muertes.
Tú que cantas lo que no confías
al sueño del tiempo.
Describeme la casa del vacío,
háblame de esas palabras vestidas de féretros
que habitan mi inocencia.

Con todas mis muertes
yo me entrego a mi muerte,
con puñados de infancia,
con deseos ebrios
que no anduvieron bajo el sol,
y no hay una palabra madrugadora
que le dé la razón a la muerte,
y no hay un dios, donde morir sin muecas.

LA CAÍDA

Música jamás oída,
amada en antiguas fiestas.
¿Ya nunca volveré a abrazar
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar
entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino del rostro
de cien ojos de piedra
que llora junto al silencio
y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,
habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido.
En el viento sagrado
tejían mi destino.

NEVIDNE UMETNOSTI

Ti, ki pôješ vse moje smrti.
Ti, ki pôješ, česar ne zaupaš sanjam časa,
opiši mi hišo praznine,
govôri mi o teh besedah, oblečenih v krste,
ki naseljujejo mojo nedolžnost.

Z vsemi svojimi smrtmi
se izročam svoji smrti,
s prgišči otroštva,
s pijanimi željami,
ki niso šle pod soncem,
in ni jutranje besede,
ki bi dala prav smrti,
in ni boga, kjer bi umrli brez grimas.

PADEC

Nikdar slišana glasba,
ljubljen na davnih slavjih.
Ne bom nikoli več objela
tega, kar bo prišlo po koncu?

A ta nedolžna nujnost potovanja
med prošnjami in tuljenjem.
Ne vem. Vem samo za obraz
s stotimi kamnitimi očmi,
ki joka skupaj s tišino
in me čaka.

Vrt, pretečen v solzah.
stanovalci, ki sem jih poljubila,
ko moja smrt še ni bila rojena.
V svetem vetru
so tkali mojo usodo.

NADA

El viento muere en mi herida.
La noche mendiga mi sangre.

EL MIEDO

En el eco de mis muertes
aún hay miedo.
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mi sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos.
Sí. En el eco de mis muertes
aún hay miedo.

ORIGEN

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
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.

NIČ

Veter umira v moji rani.
Noč berači za mojo kri.

STRAH

V odmevu mojih smrti
je še vedno strah.
Ali ti poznaš strah?
Poznam strah, ko izrečem svoje ime.
Strah je,
strah s črnim klobukom,
ki skriva podgane v mojem srcu,
ali strah z mrtvimi ustnicami,
ki pije moje želje.
Da. V odmevu mojih smrti
je še vedno strah.

IZVOR

Luč je prevelika
za moje otroštvo.
Toda kdo mi bo povedal nikoli uporabljen odgovor?
Neko besedo, ki bi me obvarovala vetra,
neko majhno resnico, v katero bi sedla
in od katere bi živila,
neki stavek, samo moj,
ki bi ga objela vsako noč,
ki bi se v njem prepoznala,
ki bi v njem obstajala.

Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,
algo con niños de oro, con alas de piel verde,
caliente, sabio como el mar,
que tiritita desde mi sangre,
que renueva mi cansancio de otras edades.

Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.

LA LUZ CAÍDA DE LA NOCHE

vierte esfinge
tu llanto en mi delirio
crece con flores en mi espera
porque la salvación celebra
el manar de la nada

vierte esfinge
la paz de tus cabellos de piedra
en mi sangre rabiosa

yo no entiendo la música
del último abismo
yo no sé del sermón
del brazo de hiedra
pero quiero ser del pájaro enamorado
que arrastra a las muchachas
ebrias de misterio
quiero al pájaro sabio en amor
el único libre

Toda ne. Moje otroštvo
razume samo divji veter,
ki me je vrgel v mraz,
ko so me mrtvi zvonovi
oznanili.

Samo stara melodija,
nekaj z otroki iz zlata, s krili iz zelene kože,
s toploto, modrostjo morja,
ki drgeta iz moje krvi,
ki prerodi mojo utrujenost iz drugih dob.

Samo odločitev, biti bog še v joku.

LUČ, PADLA IZ NOČI

razlij sfinga
svoj jok v moj delirij
rasi z rožami v mojem pričakovanju
kajti odrešitev slavi
izvir nič

razlij sfinga
mir svojih las iz kamenja
v mojo besnečo kri

ne razumem glasbe
poslednjega brezna
ne poznam pridige
roke obrasle z bršljanom
toda hočem pripadati zaljubljeni ptici
ki vleče dekleta
upijanjena od skrivnosti
hočem ptico modro v ljubezni
edino svobodno

EL DESPERTAR

A León Ostrov

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios

Que haré con el miedo
Que haré con el miedo

Ya no baila la luz en mi sonrisa
ni las estaciones queman palomas en mis ideas
Mis manos se han desnudado
y se han ido donde la muerte
enseña a vivir a los muertos

Señor

El aire me castiga el ser
Detrás del aire hay monstruos
que beben de mi sangre

Es el desastre
Es la hora del vacío no vacío
Es el instante de poner cerrojo a los labios
oír a los condenados gritar
contemplar a cada uno de mis nombres
ahorcados en la nada

Señor

tengo veinte años
También mis ojos tienen veinte años
y sin embargo no dicen nada

PREBUJENJE

Leónu Ostrovu

Gospod
Kletka se je spremenila v ptico
in je odletela
in moje srce je noro
ker laja na smrt
in se za vetrom smeji
mojim delirijem

Kaj bom naredila s strahom
Kaj bom naredila s strahom

Luč ne pleše več v mojem nasmehu
in letni časi ne požigajo golobic v mojih mislih
Moje roke so se slekle
in so šle tja kjer smrt
uči živeti mrtve

Gospod
Zrak kaznuje moje bitje
Za zrakom so pošasti
ki pijejo od moje krvi

Je propad
Je ura praznine ki ni prazna
Je trenutek ko se z voskom zapečati usta
se poslušá krike obsojencev
se motri vsako od mojih imen
obešenih v ničú

Gospod
Dvajset let imam
Tudi moje oči imajo dvajset let
in kljub temu ne rečejo ničesar

Señor

He consumado mi vida en un instante
La última inocencia estalló
Ahora es nunca o jamás
o simplemente fue

¿Cómo no me suicido frente a un espejo
y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco esperaría
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas
y hago con ellas una escala
para huir al otro lado de la noche?

El principio ha dado a luz el final
Todo continuará igual
Las sonrisas gastadas
El interés interesado
Las preguntas de piedra en piedra
Las gesticulaciones que remedan amor
Todo continuará igual

Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo
porque aún no les enseñaron
que ya es demasiado tarde

Señor

Arroja los féretros de mi sangre

Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón

Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos

Gospod
Sklenila sem življenje v hipu
Poslednja nedolžnost je izbruhnila
Zdaj je nikoli ali nikdar več
ali je preprosto že bilo

Kako to da se ne ubijem pred ogledalom
in ne izginem da bi se spet pojavila na morju
kjer me bo velika ladja čakala
s prižganimi lučmi?

Kako to da si ne izvlečem žil
in iz njih ne napravim lestve
za pobeg na drugo stran noči?

Začetek je rodil konec
Vse bo tako kot je
Zapravljeni nasmehi
Zanimano zanimanje
Vprašanja kamenja v kamenju
Grimase ki posnemajo ljubezen
Vse bo tako kot je

Ampak moje roke vztrajajo v objemanju sveta
ker jih še niso naučili
da je že prepozno

Gospod
Vrzi krste iz moje krvi

Spominjam se svojega otroštva
ko sem bila starka
Rože so umirale v mojih rokah
ker jim je divji ples veselja
uničil srce

Spominjam se črnih sončnih juter
ko sem bila še deklica
se pravi včeraj
se pravi pred stoletji

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y ha devorado mis esperanzas

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo

MUCHO MÁS ALLÁ

¿Y qué si nos vamos anticipando
de sonrisa en sonrisa
hasta la última esperanza?

¿Y qué?
¿Y qué me da a mí,
a mí que he perdido mi nombre,
el nombre que me era dulce sustancia
en épocas remotas, cuando yo no era yo
sino una niña engañada por su sangre?

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme
si mi relidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
aunque igual la alcanzan,
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?
Quisiera habar de la vida.
Pues esto es la vida,
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
sólo por ver si se puede decir:
«¿es que yo soy? ¿verdad que sí?
¿no es verdad que yo existo
y no soy la pesadilla de una bestia?»

Gospod
Kletka se je spremenila v ptico
in je požrla moja upanja

Gospod
Kletka se je spremenila v ptico
Kaj bom naredila s strahom

MNOGO BOLJ ONKRAJ

In kaj, če se prehitevamo
od nasmeha do nasmeha
do poslednjega upanja?

In kaj?
In kaj daje meni,
meni, ki sem izgubila svoje ime,
ime, ki mi je bilo mila substanca
v oddaljenih dobah, ko jaz nisem bila jaz,
ampak neka deklica, ki jo je prevarala njena kri?

Čemu, čemu
to moje razkosanje sebe, to moje izkrvavenje,
to, da si populim perje, to, da izgubim ravnovesje,
če se moja realnost umika,
kot bi jo pognal mitraljez,
in nenadoma začne teči,
čprav jo bodo vseeno dosegli,
dokler ne pade k mojim nogam kot mrtva ptica?
Rada bi govorila o življenju.
Ampak to je življenje,
to tuljenje, to zabadanje nohtov
v svoje prsi, to puljenje
svojih las s pestmi, to pljuvanje
v lastne oči, samo da bi se reklo,
samo da bi se videlo, če je mogoče reči:
»saj sem? ni res?
ali ni res, da obstajam
in da nisem nočna mora neke zveri?«

Y con las manos embarradas
golpeamos a las puertas del amor.
Y con la conciencia cubierta
de sucios y hermosos velos,
pedimos por Dios.
Y con las sienes restallantes
de imbécil soberbia
tomamos de la cintura a la vida
y pateamos de soslayo a la muerte.

Pues eso es lo que hacemos.
Nos anticipamos de sonrisa a sonrisa
hasta la última esperanza.

DESDE ESTA ORILLA

*Soy pura
porque la noche que me encerraba
en su negror mortal
ha huido.*

W. BLAKE

Aun cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
La música es amiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte.

In z blatnimi rokami
tolčemo po vratih ljubezni.
In z zavestjo, prekrito
z umazanimi in lepimi koprenami,
prosimo za Boga.
In s senci, ki pokajo
od slaboumne ošabnosti,
zgrabimo življenje za pas
in od strani brcamo smrt.

Ker to počnemo.
Prehitevamo se od nasmeha do nasmeha
do poslednjega upanja.

S TE OBALE

*Čista sem,
ker je noč, ki me je zapirala
v svojo smrtno črnino,
zbežala.*

W. BLAKE

Še kadar ljubljeni
sije v moji krvi
kot kolerična zvezda,
vstanem iz svojega trupla
in previdno, da ne bi stopila na svoj mrtvi nasmeh,
grem, da bi srečala sonce.

S te obale nostalgije
je vse angel.
Glasba je prijateljica vetra,
prijatelja rož,
prijateljic dežja,
prijatelja smrti.

ÁRBOL DE DIANA

1962

DIANINO DREVO

1962

1

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

2

Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...

3

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

4

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para
la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La
lluvia pagará. Pagará el trueno.

A Aurora y Julio Cortázar

1

Skočila sem iz sebe v svit.
Svoje telo sem pustila ob svetlobi
in pela sem žalost tega, kar se rojeva.

2

To so verzije, ki nam jih predlaga:
neka luknja, neka drhteča stena ...

3

samo žeja
tišina
nobenega srečanja

pazi se me ljubezen moja
pazi se molčeče v puščavi
popotnice s prazno čašo
in sence njene sence

4

TOREJ:

Kdo bo nehal stegovati roko v iskanju miloščine za pozabljeno deklico. Mraz bo plačal. Plačal bo veter. Dež bo plačal. Plačal bo grom.

Aurori in Juliu Cortázar

5

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

7

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella.
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

8

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

5

za minuto bežnega življenja
edinega z odprtimi očmi
za minuto videti
v možganih drobne rože
ki plešejo kot besede v ustih nemega

6

ona se razgali v raj
svojega spomina
ona ne pozna krute usode
svojih videnj
ona se boji da ne zna imenovati
tistega kar ne obstaja

7

Skoči s srajco v plamenih
od zvezde do zvezde.
iz sence v senco.
Umre daljne smrti,
ona, ki ljubi veter.

8

Razsvetljen spomin, galerija, kjer tava senca tistega, kar pričakujem.
Ni res, da bo prišlo. Ni res, da ne bo prišlo.

9

Estos huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso.

10

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar

11

ahora
 en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada

12

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla

su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

13

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

9

Te kosti, ki žarijo v noči,
te besede kot dragi kamni
v živem grlu okamnele ptice,
ta zelena, tako ljuba,
ta topla vijolična,
to srce samó skrivnostno.

10

rahel veter
poln prepognjenih obrazov
ki jih razrežem v oblike predmetov ki bi se jih ljubilo

11

zdaj
 ob tej nedolžni uri
jaz in ona ki sem bila sedeva
na prag mojega pogleda

12

nič več sladkih metamorfoz svilene deklice
ki je zdaj mesečnica v vencu megle

njeno prebujenje roke ki diha
iz rože ki se odpre vetru

13

pojasniti z besedami tega sveta
da je iz mene izplul čoln in me vzel s sabo

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

15

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada.

16

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos

has terminado sola
lo que nadie comenzó

17

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)

14

Pesem, ki je ne izrečem,
ki je nisem vredna.
Strah, biti dve,
pot zrcala:
nekdo, ki v meni spi,
me je in me pije.

15

Pogrešam odvajanje
od ure, ko sem se rodila.
Pogrešam to, da ne opravljam več
vloge nove priseljenke.

16

zgradila si svojo hišo
dala si perje svojim pticam
udarila si veter
s svojimi lastnimi kostmi

sama si dokončala
česar ni nihče začel

17

Dnevi, ko se me polasti neka daljna beseda. Skozi te dni grem mesečna in prosojna. Lepa avtomatika si pôje, se očara, si pripoveduje o tem in onem: gnezdo iz togih niti, kjer si plešem in se objokujem na svojih številnih pogrebih. (Ona je svoje zgorelo zrcalo, svoje pričakovanje na mrzlih grmadah, svoj mistični element, svoje prešuštvovanje imen, ki rasejo sama v medli noči.)

18

como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme

19

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

A Laure Bataillon

21

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá

22

en la noche
un espejo para la pequeña muerta
un espejo de cenizas

18

kot pesem ki se zave
tišine stvari
govoriš da me ne vidiš

19

ko bom videla oči
ki so vtetovirane v mojih

20

pravi da ne ve za strah pred smrtjo ljubezni
pravi da jo je strah smrti ljubezni
pravi da je ljubezen smrt je strah
pravi da je smrt strah je ljubezen
pravi da ne ve

Za Laure Bataillon

21

tako zelo sem se rodila
in dvojno trpela
v spominu od tod in od tam

22

v noči
zrcalo za mrtvo deklico
zrcalo iz pepela

23

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

24

(un dibujo de Wols)

estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
estos hilos unen la mirada al sollozo

25

(exposición Goya)

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel

26

(un dibujo de Klee)

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

27

un golpe del alba en las flores
me abandona ebria de nada y de luz lila
ebria de inmovilidad y de certeza

23

pogled iz odtočnega jarka
je lahko neko videnje sveta

upor je v tem da gledaš vrtnico
dokler se oči ne spremenijo v prah

24

(Wolsova risba)

te niti privežejo sence
in jih prisilijo v obračun za tišino
te niti združijo pogled z ihtenjem

25

(razstava Goye)

luknja v noči
vanjo nenadoma vdre angel

26

(Kleejeva risba)

ko bo palača noči
prižgala svojo lepoto
bomo igrali na zrcala
dokler ne bodo naši obrazi peli kot idoli

27

sunek svita v rožah
me pusti upijanjeno od nič in vijolične svetlobe
upijanjeno od negibnosti in gotovosti

28

oddaljš se od imen
ki predejo tišino stvari

29

Tu živimo z roko na grlu. Da nič ni mogoče, so vedeli
že tisti, ki so izumljali deževja in tkali besede z muko
odsotnosti. Zato je bil v njihovih molitvah zvok rok,
zaljubljenih v meglo.

Andréju Pieyru de Mandiarguesu

30

v čudoviti zimi
žalostinka kril v dežju
v spominu vode prsti megle

31

Je to, da zapreš oči in prisežeš, da jih ne odpreš.
Medtem naj se zunaj hranijo z urami in rožami, rojenimi
iz zvijače. Ampak z zaprtimi očmi in z zares preveliko
muko igramo na zrcala, dokler pozabljene besede ne
zazvenijo magično.

32

Cona tegob, kjer speča počasi
svoje polnočno srce. jé

33

alguna vez
 alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
 me iré como quien se va

A Ester Singer

34

la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

35

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate en-
lazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la
casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida.

36

en la jaula del tiempo
la dormida mira sus ojos solos

el viento le trae
la tenue respuesta de las hojas

A Alain Glass

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

33

nekoč
nekoč mogoče
bom odšla ne da bi ostala
bom odšla kot nekdo ki odide

Za Ester Singer

34

mala popotnica
je umirala in pojasnjevala svojo smrt

razumne nostalgične živali
so obiskovale njeno toplo telo

35

Življenje, življenje moje, dovoli si pasti, dovoli, da se boliš,
dovoli si preplesti se z ognjem, z naivno tišino, z zelenimi
kamni v hiši noči, dovoli si pasti in boleti, življenje moje.

36

v kletki časa
speča strmi v svoje samotne oči

veter ji nosi
nežen odgovor listov

Alainu Glassu

37

onkraj vsake prepovedane cone
je zrcalo za našo žalostno prosojnost

38

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:

Este canto me desmiente, me amordaza.

38

Ta skesani spev, stražni stolp za mojimi pesmimi:

Ta spev me taji, me utiša.

OTROS POEMAS

1959

DRUGE PESMI

1959

*
* *

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

CAROLINE DE GUNDERODE

*En nostalgique je vagabondais
par l'infini
C. de G.*

La mano de la enamorada del viento
acaricia la cara del ausente.
La alucinada con su «maleta de piel de
pájaro»
huye de sí misma con un cuchillo en la memoria.
La que fue devorada por un espejo
entra en un cofre de cenizas
y apacigua a las bestias del olvido.

A Enrique Molina

*
* *

Yo canto.
No es invocación.
Sólo nombres que regresan.

*
* *

tišina
jaz se združim s tišino
jaz sem se združila s tišino
in se pustim narediti
se pustim piti
se pustim izreči

CAROLINE DE GÜNDERODE

*En nostalgique je vagabondais
par l'infini.
C. de G.*

Roka zaljubljene v veter
ljubkuje obraz odsotnega.
Očarana nad svojim »kovčkom iz ptičjega
usnja«
beži sama pred sabo z nožem v spominu.
Ta, ki jo je pogoltnilo zrcalo,
vstopa v skrinjo pepela
in pomirja zveri pozabe.

Enriqueju Molini

*
* *

Jaz pôjem.
Ni invokacija.
Samo imena, ki se vračajo.

**LOS TRABAJOS
Y LAS NOCHES**

1965

**DELA
IN NOČI**

1965

I

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.

EN TU ANIVERSARIO

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.
Recibe este amor que te pido.
Recibe lo que hay en mí que eres tú.

DESTRUCCIONES

...en besos, no en razones
QUEVEDO

Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.

QUIEN ALUMBRA

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada,
un fuego incesante.

I

PESEM

Ti izbereš mesto rane,
kjer govoriva najino tišino.
Ti delaš iz mojega življenja
to preveč čisto obredje.

ZA TVOJ ROJSTNI DAN

Sprejmi ta moj obraz, nem, beraški.
Sprejmi to ljubezen, ki te zanjo prosim.
Sprejmi, kar je v meni to, kar si ti.

DESTRUKCIJE

... v poljubih, ne v razumu
QUEVEDO

Pred bojem z besedami me skrij
in pomiri besnenje mojega elementarnega telesa.

KDOR RAZSVETLJUJE

Kadar me gledaš,
so moje oči ključi,
zid ima skrivnosti,
moj strah besede, pesmi.
Samo ti delaš iz mojega spomina
očarano potnico,
ogenj, ki se ne neha.

RECONOCIMIENTO

Tú haces el silencio de las lilas que aletean
en mi tragedia del viento en el corazón.
Tú hiciste de mi vida un cuento para niños
en donde naufragios y muertes
son pretextos de ceremonias adorables.

TU VOZ

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
Petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte.

LOS PASOS PERDIDOS

Antes fue una luz
en mi lenguaje nacido
a pocos pasos del amor.

Noche abierta. Noche presencia.

PRIZNANJE

Ti delaš tišino iz španskega bezga, ki prhuta
v moji tragediji vetra v srcu.
Ti si naredil iz mojega življenja pravljico za otroke,
ki so v njej brodolomi in smrti
pretveze za čudovita obredja.

TVOJ GLAS

Skrit v moji pisavi
pôješ v moji pesmi.
Talec svojega milega glasu,
okamnelega v mojem spominu.
Ptica, ki se je oklenila svojega bega.
Zrak, tetoviran z nekom, ki je odsoten.
Ura, ki bije z mano,
da se nikoli ne zbudim.

IZGUBLJENI KORAKI

Prej je bila luč
v mojem jeziku, rojenem
nekaj korakov od ljubezni.

Odprta noč. Noč prisotnost.

II

VERDE PARAÍSO

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios

III

MADRUGADA

Desnudo soñando una noche solar.
He yacido días animales.
El viento y la lluvia me borraron
como a un fuego, como a un poema
escrito en un muro.

RELOJ

Dama pequeñísima
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba
NO

II

ZELENI RAJ

tako tuja sem bila
ko sem zblížana z daljnimi lučmi
zbirala zaklad prečistih besed
da bi ustvarila nove tišine

III

SVITANJE

Gol sanja solarno noč.
Preležala sem živalske dni.
Veter in dež sta me izbrisala
kot ogenj, kot pesem,
napisano na zid.

URA

Majcena dama
prebivalka v srcu neke ptice
gre ob svitu ven da izgovori en sam zlog
NE

EN UN LUGAR PARA HUIRSE

Espacio. Gran espera.
Nadie viene. Esta sombra.

Darle lo que todos:
significaciones sombrías,
no asombradas.

Espacio. Silencio ardiente.
¿Qué se dan entre sí las sombras?

FRONTERAS INÚTILES

un lugar
no digo un espacio
hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
 sí
no

un lugar de la ausencia
un hilo de miserable unión

NA KRAJU ZA POBEG

Prostor. Veliko pričakovanje.
Nihče ne pride. Ta senca.

Dajte ji to, kar vsi:
mračne pomene,
ne osuplih.

Prostor. Goreča tišina.
Kaj si dajo med sabo sence?

MEJE, KI SO ZAMAN

neki kraj
ne rečem neki prostor
govorim o
 čem
govorim o tem česar ni
govorim o tem kar poznam

ne čas
samo vsi trenutki
ne ljubezen
ne
 da
ne

neki kraj odsotnosti
nit nesrečne združitve

EL CORAZÓN DE LO QUE EXISTE

no me entregues,
tristísima medianoche,
al impuro mediodía blanco

LAS GRANDES PALABRAS

A Antonio Porchia

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca

SILENCIOS

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.

SRCE TEGA, KAR OBSTAJA

ne izrôči me,
prežalostna polnoč,
nečistemu belemu poldnevu

VELIKE BESEDE

Antoniu Porchii

ni še zdaj
zdaj ni nikoli

ni še zdaj
zdaj in vselej
ni nikoli

TIŠINE

Smrt vedno ob strani.
Poslušam njeno izrekanje.
Samo poslušam se.

PIDO EL SILENCIO

...canta, lastimada mía
CERVANTES

aunque es tarde, es noche,
y tú no puedes.

Canta como si no pasara nada.

Nada pasa.

CAER

Nunca de nuevo la esperanza
en un ir y venir
de nombres, de figuras.
Alguien soñó muy mal,
alguien consumió por error
las distancias olvidadas.

FIESTA

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.

Y he bebido licores furiosos
para transmutar los rostros
en un ángel, en vasos vacíos.

PROSIM ZA TIŠINO

... poj, ranjena moja
CERVANTES

čprav je pozno, je noč,
in ti ne zmoreš.

Poj, kot da se ne bi zgodilo nič.

Zgodi se nič.

PÁSTI

Nikoli več spet upanja
v odhajanje in prihajanje
imen, oblik.
Nekdo je imel zelo hude sanje,
nekdo je nehote zaužil
pozabljene razdalje.

PRAZNIK

Razgrnila sem svojo osirotelost
po mizi kot zemljevid.
Narisala sem pot
do svojega kraja v vetru.
Tisti, ki prihajajo, me ne najdejo.
Tisti, ki jih čakam, ne obstajajo.

In pila sem besne žgane pijače,
da bi spremenila obraze
v angela, v prazne čaše.

LOS OJOS ABIERTOS

Alguien mide sollozando
la extensión del alba.
Alguien apuñala la almohada
en busca de su imposible
lugar de reposo.

HISTORIA ANTIGUA

En la medianoche
vienen los vigías infantiles
y vienen las sombras que ya tienen nombre
y vienen los perdonadores
de lo que cometieron mil rostros míos
en la ínfima desgarradura de cada jornada.

INVOCACIONES

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de la leprosa
entre yo y la que me creo.

ODPRTE OČI

Nekdo meri, ko ihti,
obseg svita.
Nekdo zabada blazino
v iskanju nemogočega
kraja počitka.

STARODAVNA ZGODBA

Opolnoči
pridejo otroški stražni stolpi
in pridejo že imenovane sence
in pridejo tisti, ki odpuščajo,
kar je zagrešilo tisoč mojih obrazov
v najmanjši razpoki vsakega delavnika.

INVOKACIJE

Vztrajaj v svojem objemu,
podvôji svoj bes,
ustvari prostor žalitev
med jazom in zrcalom,
ustvari spev gobavke
med jazom in njo, ki se ustvarjam.

DESMEMORIA

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado

recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.

UN ABANDONO

Un abandono en suspenso.
Nadie es visible sobre la tierra.
Sólo la música de la sangre
asegura residencia
en un lugar tan abierto.

COMUNICACIONES

El viento me había comido
parte de la cara y las manos.
Me llamaban ángel harapiento.
Yo esperaba.

POZABLJENJE

Čeprav glas (njegova pozaba
mi prevrača brodolomke ki so jaz)
mašuje v okamnelem vrtu

se spominjam z vsemi svojimi življenji
čemu pozabljam.

ZAPUŠČENOST

Zapuščenosť v suspenzu.
Nihče ni viden na zemlji.
Samo glasba krvi
zavaruje dom
na tako odprtem kraju.

SPOROČILA

Veter mi je pojedel
del obraza, pojedel dlani.
Klicali so me razcapani angel.
Jaz sem čakala.

SOMBRA DE LOS DÍAS A VENIR

A Ivonne A. Bordelois

Mañana
me vestirán con cenizas al alba,
me llenarán la boca de flores.
Aprenderé a dormir
en la memoria de un muro,
en la respiración
de un animal que sueña.

DEL OTRO LADO

Años y minutos hacen el amor.
Máscaras verdes bajo la lluvia.
Iglesia de vitrales obscenos.
Huella azul en la pared.

No conozco.
No reconozco.
Oscuro. Silencio.

SENCA PRIHAJAJOČIH DNI

Za Ivonne A. Bordelois

Jutri
me bodo ob svitu oblekli v pepel,
usta mi bodo napolnili z rožami.
Naučila se bom spati
v spominu zidu,
v dihanju
živali, ki sanja.

Z DRUGE STRANI

Leta in minute se ljubijo.
Zelene maske v dežju.
Cerkev z obscenimi vitraji.
Sinja sled na steni.

Ne poznam.
Ne prepoznam.
Temno. Tišina.

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

1968

**RUVANJE KAMNA
BLAZNOSTI**

1968

I

(1966)

CANTORA NOCTURNA

Joe, mach die Musik von damals nacht...

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.

A Olga Orozco

VÉRTIGOS O CONTEMPLACIÓN DE ALGO QUE TERMINA

Esta lila se desoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.

I

(1966)

NOČNA PEVKA

Joe, mach die Musik von damals nacht...!

Ta, ki je umrla od svoje modre obleke, pôje. Pôje prežeta s smrtjo na soncu svoje upijanjenosti. V njenem spevu je sinja obleka, je bel konj, je zeleno srce, tetovirano z odmevi utripov njenega mrtvega srca. Izpostavljena vsem pogubam pôje skupaj z izgubljeno deklico, ki je ona: njen amulet za srečo. In kljub zeleni megli na ustnicah in sivemu mrazu v očeh njen glas razjé razdaljo, ki se razpira med žejo in roko, ki išče čašo. Ona pôje.

Olgi Orozco

VRTOGLAVICE ALI KONTEMPLACIJA NEČESA, KAR SE KONČA

Ta španski bezeg se osipa.
Pada sam s sebe
in skriva svojo davno senco.
Umreti moram od takih stvari.

1 Verz Bertolta Brechta iz »Bilbao-Songa« je napačno citiran; zadnja beseda v Brechtovem verzu je nach. (Op. prev.)

LINTERNA SORDA

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.

Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

CONTEMPLACIÓN

Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía.

Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.

CUENTO DE INVIERNO

La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente?

Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.

GLUHA LANTERNA

Odsotni sopejo in noč je gosta. Noč ima barvo vek mrtvega.
Vso noč delam noč. Vso noč pišem. Besedo za besedo
pišem noč.

KONTEMPLACIJA

Umrle so prestrašene oblike in ni več bilo nekega zunanaj in nekega znotraj. Nihče ni poslušal kraja, ker kraj ni obstajal.

Z namenom, da poslušajo, poslušajo kraj. V tvoji maski se bliska noč. Skozi tebe gredo s krakanjem. Kladivajo te s črnimi pticami. Sovražne barve se zbirajo v tragedijo.

ZIMSKA PRAVLJICA

Luč vetra med borovci; ali razumem te znake razbeljene žalosti?

Obešenec se ziblje na drevesu, označenem z vijoličnim križem.

Dokler ni uspel zdrsniti iz svojih sanj in vstopiti v mojo sobo skozi okno v navezi s polnočnim vetrom.

EN LA OTRA MADRUGADA

Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón.

SORTILEGIOS

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonrío pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonrío y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión.

V DRUGEM SVITANJU

Vidim, kako do mojih oči rastejo figure tišine, ki so obupane. Poslušam sive, goste glasove na davnem kraju srca.

VEDEŽEVANJA

In dame v rdečem, za mojo bolečino in z mojo bolečino vložene v moj dah, poskrite kot zarodki škorpionov v najbolj notranjem delu mojega tilnika, rdeče matere, ki mi vdihavajo edino toplino, ki si jo dam s svojim srcem, ki skoraj nikoli ni bilo zmožno biti, meni, ki sem se vedno morala naučiti sama, kako piti in jesti in dihati, in meni, ki mi nihče ni pokazal, kako se joče in mi nihče ne bo pokazal, niti velike dame, zlepljene s platnom mojega dihanja, z rdečkastimi slinami in lebdečimi tančicami krvi, moje krvi, samo moje, tiste, ki sem si jo priskrbela, in zdaj pridejo, da bi me pile, potem ko so ubile kralja, ki lebdi v reki in premika oči in se smehlja, toda mrtev je, in ko je nekdo mrtev, je mrtev, čeprav se smehlja, in velike, tragične rdeče dame so ubile tistega, ki odhaja navzdol po reki, in jaz ostajam kot talka v nenehni lasti.

II

(1963)

UN SUEÑO DONDE EL SILENCIO ES DE ORO

El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas.

He tenido muchos amores – dije – pero el más hermoso fue mi amor por los espejos.

TÊTE DE JEUNE FILLE (ODILON REDON)

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse.

A André Pieyre de Mandiargues

ESCRITO EN EL ESCORIAL

te llamo
igual que antaño la amiga al amigo
en pequeñas canciones
miedosas del alba

II

(1963)

SANJE, KJER JE TIŠINA IZ ZLATA

Zimski pes grizlja moj nasmeh. Zgodilo se je na mostu.
Bila sem gola in nosila sem klobuk z rožami in vlekla sem
svoje truplo, prav tako golo in s klobukom s suhim listjem.

Imela sem veliko ljubezni – sem rekla –, toda najlepša od
vseh je bila ljubezen do zrcal.

TÊTE DE JEUNE FILLE (ODILON REDON)

iz glasbe dež
iz tišine leta
ki bežijo neko noč
moje telo se nikdar več
ne bo moglo spominjati.

Andréu Pieyru de Mandiarguesu

NAPISANO V ESCORIALU

kličem te
tako kot nekoč prijateljica prijatelja
v drobnih pesmih
ki se bojijo svita

EL SOL, EL POEMA

Barcos sobre el agua natal.
Agua negra, animal de olvido. Agua lila, única vigilia.
El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo.

INMINENCIA

Y el muelle gris y las casas rojas Y no es aún la soledad
Y los ojos ven un cuadrado negro con un círculo de música
lila en su centro Y el jardín de las delicias sólo existe fuera
de los jardines Y la soledad es no poder decirla Y el muelle
gris y las casas rojas.

CONTINUIDAD

No nombrar cosas por sus nombres. Las cosas tienen
bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en
la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca
de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cú-
rame del vacío –dije. (La luz se amaba en mi oscuridad.
Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.)
Cúrame –dije.

SONCE, PESEM

Ladje v rodni vodi.
Črna voda, žival pozabe. Vijolična voda, edina vigilija.
Sončna skrivnost glasov v parku. Oh, tako starodavnem.

NEIZOGIBNOST

In siv pomol in rdeče hiše In ni še samote In oči vidijo
črn kvadrat s krogom vijolične glasbe v njegovem središču
In vrt naslad obstaja samo zunaj vrtov In samota je v tem,
da je ne moreš izreči In siv pomol in rdeče hiše.

NEPRETRGANOST

Ne imenovati stvari z njihovimi imeni. Stvari imajo nazobčane robove, pohotno vegetacijo. Toda kdo govori v sobi, polni oči. Kdo šklepeta s papirnatimi usti. Imena, ki pridejo, sence z maskami. Ozdravi me praznine – sem rekla. (Luč se je ljubila v moji temi.) Vem, da je ni bilo, ko sem se srečala in rekla: jaz sem.) Ozdravi me – sem rekla.

ADIOSES DEL VERANO

Suave rumor de la maleza creciendo. Sonidos de lo que destruye el viento. Llegan a mí como si yo fuera el corazón de lo que existe. Quisiera estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno.

COMO AGUA SOBRE UNA PIEDRA

a quien retorna en busca de su antiguo buscar
la noche se le cierra como agua sobre una piedra
como aire sobre un pájaro
como se cierran dos cuerpos al amarse

EN UN OTOÑO ANTIGUO

¿Cómo se llama el nombre?

Un color como ataúd, una transparencia que no
atravesarás.

¿Y cómo es posible no saber tanto?

A Marie-Jeanne Noirot

POSLAVLJANJE POLETJA

Nežen šum plevela, ki raste. Zvoki tega, kar uniči veter.
Pridejo k meni, kot bi bila srce tistega, kar obstaja. Želim si,
da bi bila mrtva in da bi tudi jaz vstopila v tuje srce.

KOT VODA KAMEN

kdor se vrne v iskanju svojega nekdanjega iskanja
ga prekrije noč kot voda kamen
kot zrak ptico
kot se med ljubljnjem prekrijeta telesi

V NEKI DAVNI JESENI

Kako je ime imenu?

Neka barva kot krsta, neka prosojnost, ki ne boš prišel
skoznjo.

In kako je mogoče toliko ne vedeti?

Za Marie-Jeanne Noirot

III

(1962)

CAMINOS DEL ESPEJO

I

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

II

Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del bordo filoso de la noche.

III

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.

IV

Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

V

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.

III

(1962)

POTI ZRCALA

I

In predvsem gledati z nedolžnostjo. Kot da se ne dogaja nič, in to je gotovo.

II

Toda tebe hočem gledati, dokler se tvoje obličje ne oddalji od mojega strahu kakor ptica od ostrega roba noči.

III

Kakor deklica iz rožnate krede na zelo starem zidu, ki jo je nenadoma izpral dež.

IV

Kakor ko se odpre cvet in razkrije srce, ki ga nima.

V

Vse geste mojega telesa in mojega glasu, da bi iz mene naredile dar, vejo, ki jo veter pusti na pragu.

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

VII

La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos.

VIII

Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo.

IX

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones.

X

Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.

XI

Al negro sol del silencio las palabras se doraban.

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

VI

Pokrij spomin na svoj obraz z masko nje, ki boš, in prestraši deklico, ki si bila.

VII

Noč dveh se je razprostrla z meglò. Zdaj je čas hladnih jedi.

VIII

In žeja, moj spomin je spomin na žejo, jaz spodaj, na dnu, v vodnjaku, pila sem, spomnim se.

IX

Pasti kakor ranjena žival na kraj, ki bi bil kraj razodetij.

X

Kakor kdor noče stvari. Nobene stvari. Zašita usta. Zašite veke. Pozabila sem se. Znotraj veter. Vse zaprto in veter znotraj.

XI

Ob črnem soncu tišine so se besede zlatile.

XII

Toda tišina je gotova. Zato pišem. Sama sem in pišem. Ne, nisem sama. Tukaj je nekdo, ki trepeta.

XIII

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que
me suceden. ¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo.

XIV

La noche tiene la forma de un grito de lobo.

XV

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me le-
vanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina
de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.

XVI

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me
aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa
que a mí misma.

XVII

Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero
me refería al alba luminosa.

XVIII

Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. El
agua tiembla llena de viento.

XIII

Tudi če rečem sonce in luna in zvezda, se nanašam na stvari, ki se mi zgodijo. In kaj sem si želela jaz?

Želela sem si popolno tišino.

Zato govorim.

XIV

Noč ima obliko volčjega krika.

XV

Užitek, da se izgubim v podobi, začuteni vnaprej. Dvignila sem se svojega trupla, šla sem iskat njo, ki sem. Romarka iz sebe sem šla do nje, ki spi v pokrajini v vetru.

XVI

Moj padec brez konca na moj padec brez konca tja, kjer me ni nihče pričakoval, zato, ko sem gledala, kdo me pričakuje, nisem videla drugega kot samo sebe.

XVII

Nekaj je padalo v tišino. Moja zadnja beseda je bila jaz, a v mislih sem imela sijoči svet.

XVIII

Rumeni cvetovi konstelirajo krog modre zemlje. Voda trepetaja polna vetra.

XIX

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

IV

(1964)

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA

Elles, les âmes (...), sont malades et elles souffrent et nul ne leur porte-remède; elles sont blessées et brisés et nul ne les panse.

RUYSBROECK

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la

XIX

Slepenje dneva, rumene ptice v jutru. Neka roka razveže meglè, neka roka vleče lase utopljenke, ki ne neha prehajati skozi zrcalo. Vrniti se k spominu telesa, moram se vrniti k svojim žalujočim kostem, moram razumeti, kaj izreče moj glas.

IV

(1964)

RUVANJE KAMNA BLAZNOSTI

Elles, les âmes (...), sont malades et elles souffrent et nul ne leur porte-remède; elles sont blessées et brisés et nul ne les panse.

RUYSBROECK

Zlobna luč se je približala in nič ni gotovo. In če pomislim na vse, kar sem prebrala o duhu ... Zaprla sem oči, videla sem svetleča se telesa, ki so krožila v megli, na kraju dvoumnih bližin. Ne boj se, nihče te ne bo napadel, ni več skrunilcev grobov. Tišina, vedno tišina, zlatniki sanj.

Govorim, kot se govori v meni. Ne moj glas, ki trmasto vztraja v podobnosti s človeškim glasom, ampak drugi glas, ki priča, da še vedno prebivam v gozdu.

Če bi videla njo, ki brez tebe spi v ruševinah vrta v spominu. In tam jaz, upijanjena od tisočih mrtvih, govorim o sebi s sabo, samo, da bi vedela, če sem pod rušo. Ne poznam imen. Komu boš povedala, da jih ne poznaš? Želiš biti dru-

hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada.

Te despeñas. Es el sinfín desesperante, igual y no obstante contrario a la noche de los cuerpos donde apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas.

ga. Druga, ki si, si želi biti druga. Kaj se dogaja v zelenem drevoredu? Izkaže se, da ni zelen in da tudi drevoreda ni. In zdaj igraš sužnjo, da bi prikrila svojo krono. Kdo ti jo je dal? Kdo te je mazilil? Kdo te je posvetil? Nevidno ljudstvo davnega spomina. Izgubljena zaradi lastne odločitve, si se zaradi pepela odpovedala svojemu kraljestvu. Kdor ti povzroči bolečino, te spomni na nekdanje časti. Kljub temu bridko jokaš in kličeš svojo blaznost in bi jo celo želela izruvat iz sebe, kot da gre za kamen, zanjo, tvoj edini privilegij. Na bel zid rišeš alegorije počitka in vedno obstaja neka nora kraljica, ki leži pod luno na žalostni travi starega vrta. Toda ne govori o vrtovih, ne govori o luni, ne govori o vrtnici, ne govori o morju. Govori o tem, kar poznaš. Govori o tem, kar drhti v tvojem bistvu in ustvarja luči in sence v tvojem pogledu, govori o nenehni bolečini tvojih kosti, govori o vrtoglavici, govori o svojem dihanju, o svoji žalosti, o svoji izdaji. Tako mračen je, tako nem je ta proces, v katerega se silim. O, govori o tišini.

Nenadoma obsedena z nesrečno slutnjo črnega vetra, ki otežuje dihanje, sem iskala spomin neke radosti, ki bi mi služila kot ščit ali orožje za obrambo ali celo za napad. Pojavil se je Ekleziast: preiskala sem vse svoje spomine in ničesar, ničesar ni bilo pod zarjo črnih prstov. Moja dolžnost (izpolnujem jo tudi v sanjah) je zaklinjati in izganjati. Ob kateri uri je nastopila nesreča? Nočem vedeti. Hočem samo tišino, zase in zanje, ki sem bila jaz, tišino, takšno kot majhna koč, na katero v gozdu naletijo izgubljeni otroci. In kaj vem, kaj bo z mano, če se nič ne ujema z ničimer.

Pustiš se pasti. To je brezupna neskončnost, enaka in kljub temu nasprotna noči teles, kjer komaj presahne en izvir, se že pojavi drugi, ki nadaljuje konec vodá.

Sin el perdón de las aguas no puedo vivir. Sin el mármol final del cielo no puedo morir.

En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla.

Haberse muerto en quien se era y en quien se amaba, haberse y no haberse dado vuelta como un cielo tormentoso y celeste al mismo tiempo.

Hubiese querido más que esto y a la vez nada.

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.

Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo.

Ne morem živeti brez odpuščanja vodá. Ne morem umreti brez zaključnega marmorja neba.

V tebi je padla noč. Kmalu boš prisostvovala srečnemu vzpenjanju te živali, ki si. Srce noči, govôri.

Da se je umrlo v nekom, kjer se je bilo, in v nekom, kjer se je ljubilo, da se je in se ni obrnilo kot nebo, nevihtno in sinje hkrati.

Želela bi bila več kot to in hkrati ničesar.

Gre in pride tako, da izreka sebe samó v samotnem zibanju. Kapljo za kapljo se izgublja smisel dni. Vabe konceptov. Past samoglasnikov. Razum mi pokaže izhod s prizorišča, kjer so postavili cerkev v dežju: ženska volkulja odloži svojo potomko na prag in zbeži. Zelo žalostna luč obrednih sveč, za katerimi oprezuje pogubni dah. Deklica volkulja joka. Nihče od spečih je ne sliši. Vse tegobe in kuge nad tiste, ki mirno spijo.

Ta pogoltni glas, ki prihaja iz starih tožb. Naivno obstajaš, zakrinkaš se v majhno morilko, ustrašiš se pred zrcalom. Naj se potopim v zemljo in naj se zemlja zapre nad mano. Sramotna ekstaza. Ti veš, da so te ponižali celo takrat, ko so ti kazali sonce. Ti veš, da se ne boš nikoli znala braniti, da jim hočeš samo prinesiti trofejo, hočem reči svoje truplo, ki naj ga pojejo in izpijejo.

Bivališča tolažbe, posvetitev nedolžnosti, nedoločljiva radost telesa.

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carronato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles.

De manera que soñé capitanes y ataúdes de colores deliciosos y ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro –déjate caer, déjate caer–, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura. Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós.

Če nenadoma oživi slika in florentinski deček, ki ga goreče gledaš, iztegne roko in te povabi, da ostaneš ob njem v strašni sreči, da si neki objekt, ki se ga gleda in občuduje. Ne (sem rekla), za to, da sva dva, morava biti različna. Jaz sem zunaj okvirja, ampak način najinega darovanja je enak.

Travne bilke, lutke brez glav, kličem se, kličem se vso noč. In v mojih sanjah cirkuški voz, poln mrtvih piratov v svojih krstah. Hip prej so s čudovitimi oblekami in črnimi prevezami na očesu kapitani skakali iz ene brigantine na drugo kot valovi, lepi kot sonca.

Tako sem sanjala kapitane in krste krasnih barv in zdaj me je strah zaradi stvari, ki jih hranim, ne piratske skrinje, ne dobro zakopanega zaklada, ampak nekaterih stvari, ki se premikajo, nekaterih majhnih sinjih in pozlačenih figur, ki mahajo z rokami in plešejo (toda da bi govorile, to pa ne), in nato je tu črn prostor – pusti se pasti, pusti se pasti –, prag najvišje nedolžnosti ali morda samo blaznosti. Razumem svoj strah pred uporom majhnih sinjih in pozlačenih figur. Razdeljena duša, deljena duša, tako sem blodila in grešila, da bi vzpostavila vez z naslikanim dečkom, medtem ko je bil objekt, ki ga opazujejo, in kljub temu sem se potem, ko sem preučila barve in oblike, zavedela, da se ljubim z živim fantom, hkrati ko se ta na sliki slači in me obseda za mojimi zaprtimi vekami.

Nasmehne se in jaz, majhna rožnata marioneta s sinjim dežnikom, vstopim v njegov nasmeh, postavim si hišico na njegovem jeziku, prebivam na dlani njegove roke, on pokrči prste, pozlačen prah, malo krvi, zbogom, o, zbogom.

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín.

Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal.

Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.

Kot glas nedaleč od noči gori najnatančnejši ogenj. Brez kože in kosti hodijo živali skozi gozd, spremenjen v pepel. Nekoč ti je petje ene same ptice približalo najostrejšo toploto. Morja in diademe, morja in kače. Prosim, poglej, kako se majhna lobanja psa, spuščena z jasnega neba, obarvanega v sinje, ziba s suhim listjem, ki drhti okoli nje. Razpoke in luknje v moji osebi, ki je ubežala požaru. Pisati pomeni iskati v ječanju opečencev kost roke, ki sodi h kosti noge. Nesrečna zmes. Jaz prenavljam, jaz obnavljam, jaz sem tako obdana s smrtjo. V tem ni milosti, ni svetniškega sija, ni premirja. In ta glas, ta žalostinka za prvi vzrok: krik, vzdih, dihanje med bogovi. Jaz pripovedujem svojo večernico. In kaj lahko storiš ti? Prideš iz svojega skrivališča in ne razumeš. Vrneš se k njej in že ni več pomembno, če razumeš ali ne. Spet greš in ne razumeš. Ni prostora za dihanje in ti govoriš o dihu bogov.

Ne govori mi o soncu, ker bom umrla. Odnese me kot slepo princesko, kot se previdno in počasi stori jesen v vrtu.

K meni boš prišla z glasom, komaj obarvanim z naglasom, ki me bo spomnil na odprta vrata, s senco ptice z lepim imenom, z vsem, kar ta senca pusti v spominu, z vsem, kar ostane, ko raztrosijo pepel mrtve mladenke, s sledmi, ki ostanejo na listu, potem ko je bila risba s hišo, drevesom, soncem in živaljo že izbrisana.

Če ni prišla, je to zato, ker ni prišla. Je, kot da ustvariš jesen. Ničesar ne pričakuješ od njenega prihoda. Vse pričakuješ. Življenje tvoje sence, kaj hočeš? Čas delirantne zabave, jezik brez mej, brodolom v tvojih lastnih vodah, o, lakomnica.

Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos. Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta.

Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros.)

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidado
yo no era aún la fugitiva de la música
yo sabía el lugar del tiempo
y el tiempo del lugar
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido

La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso -que no es mucho-, la voz que injuria tiene razón.

La tenebrosa luminosidad de los sueños ahogados. Agua dolorosa.

El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde. La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible). Me adueñé de mi persona, la arranqué del

Vsako uro, vsak dan, si želim, da mi ne bi bilo treba govoriti. Figure iz voska, drugi in predvsem jaz, ki sem bolj druga od njih. V tej pesmi si ne prizadevam za nič drugega kot za to, da bi razvozlala svoje grlo.

Hitro, tvoj najskrivnejši glas. Se preobrazi, te prenese. Toliko je treba postoriti in jaz se uničujem. Izobčijo te iz tebe. Trpim, nato ne vem več. V sanjah je kralj umiral od ljubezni do mene. Tukaj, mala beračica, te cepijo. (Še vedno imaš obraz deklice; še nekaj let in ne boš našla milosti niti pri psih.)

moje telo se je odpiralo spoznavanju mojega obstoja
in moje biti obeh nejasnih in zmedenih
moje telo je vibriralo in dihalo
z napevom zdaj pozabljenim
jaz še nisem bila prebežnica glasbe
jaz sem vedela za kraj časa
in za čas kraja
v ljubezni sem se odpirala
in dajala sem ritem starim gestam ljubimke
dedinje videnja
prepovedanega vrta

Ona, ki je sanjala, ona, ki je bila sanjana. Čudežne pokrajine za najzvestejše otroštvo. V odsotnosti tega – cesar ni veliko – ima glas, ki žali, prav.

Mračno svetlikanje utopljenih sanj. Boleča voda.

Sanje, prepozno, beli konji, prepozno, odšla sem z melodijo, prepozno. Melodija je igrala na moje srce in jaz sem objokovala izgubo svoje edine dobrine, nekdo me je videl jokati v sanjah in sem pojasnila (kolikor je mogoče) s preprostimi besedami (kolikor je mogoče), z dobrimi in verjetnimi besedami (kolikor je mogoče). Polastila sem se svoje osebe, iztrgala sem jo iz čudovitega delirija, osupnila sem jo, da bi umirila strah nekoga, ki se je bal, da bi umrla v njegovi hiši.

hermoso delirio, la anonadé a fin de serenar el terror que alguien tenía a que me muriera en su casa.

¿Y yo? ¿A cuántos he salvado yo?

El haberme prosternado ante el sufrimiento de los demás, el haberme acallado en honor de los demás.

Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible.

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?

In jaz? Koliko sem jih rešila?

Če bi se uklonila pred trpljenjem drugih, če bi se utišala v čast drugih.

Usihalo je moje rdeče, prvinsko nasilje. Spol v roži srca, pot ekstaze med nogami. Moje nasilje rdečih vetrov in črnih vetrov. Resnična praznovanja se zgodijo v telesu in v sanjah.

Vrata srca, tepen pes, vidim tempelj, drhtim. Kaj se dogaja? Ne dogaja se. Slutila sem totalno pisavo. Žival je tolkla v mojem naročju z utripom živih organov, toploto, srcem, dihanjem, vse muzikalno in tiho obenem. Kaj pomeni prevesti se v besede? In dolgoročni načrti popolnosti; vsak dan izmeriti verjetno povišanje svojega duha, izginotje svojih slovničnih napak. Moje sanje so sanje brez alternativ in hočem umreti dobesedno od občega mesta, ki zagotavlja, da umreti pomeni sanjati. Luč, prepovedano vino, vrtoglavice, za koga pišeš? Ruševine pozabljenega templja. Če bi bilo mogoče praznovati.

Žalna, razparana vizija vrta z okrušenimi kipi. Na robu svitanja so te bolele kosti. Razparaš se. Prepovem ti in preprečila sem ti. Razorožiš se. Rečem ti, rekla sem ti. Razgališ se. Razosebiš se. Razvežeš se. Napovedala sem ti. Nenadoma se izniči: nobenega rojstva. Nosiš se, prenašaš se. Samo ti veš za ta zlomljeni ritem. Zdaj tvoji ostanki, pobrati jih drugega za drugim, silen stud, kam jih odvreči. Če bi bila ona ob meni, bi jaz prodala svojo dušo, zato, da bi se naredila nevidno. Upijanjena od same sebe, od glasbe, od pesmi, zakaj nisem povedala za luknjo odsotnosti. V razcapani himni je jok krožil po mojem obrazu. In zakaj molčijo? In čemu ta velika tišina?

NOCHE COMPARTIDA EN EL RECUERDO DE UNA HUIDA

Golpes en la tumba. Al filo de las palabras golpes en la tumba. Quién vive, dije. Yo dije quién vive. Y hasta cuándo esta intromisión de lo externo de lo interno, o de lo menos interno de lo interno, que se va tejiendo como un manto de arpillera sobre mi pobreza indecible. No fue el sueño, no fue la vigilia, no fue el crimen, no fue el nacimiento: solamente el golpear como con un pesado cuchillo sobre la tumba de mi amigo. Y lo absurdo de mi costado derecho, lo absurdo de un sauce inclinado hacia la derecha sobre un río, mi brazo derecho, mi hombro derecho, mi oreja derecha, mi pierna derecha, mi posesión derecha, mi desposesión. Desviarme hacia mi muchacha izquierda –manchas azules en mi palma izquierda, misteriosas manchas azules–, mi zona de silencio virgen, mi lugar de reposo en donde me estoy esperando. No, aún es demasiado desconocida, aún no sé reconocer estos sonidos que están iniciando un canto de queja diferente del mío que es el canto de quemada, que es el canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas.

¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?

Escucho mis voces, los coros de los muertos. Atrapada entre las rocas; empotrada en la hendidura de una roca. No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del hazar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí.

Y este fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé.

Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. Imitas viejos gestos heredados. Las damas del antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, miraban desfilar –ellas, las imaginadas– un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento. La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río.

NOČ, DELJENA V SPOMINU NA BEG

Udarci v grobu. Na robu besed udarci v grobu. Kdo živi, sem rekla. Rekla sem, kdo živi. In do kdaj to vmešavanje zunanosti notranjega ali manj notranjosti notranjega, ki se tke kot raševinasto ogrinjalo čez mojo neizrekljivo revščino. Niso bile sanje, ni bilo bdenje, ni bil zločin, ni bilo rojstvo: samo udarjanje kakor težak nož po grobu mojega prijatelja. In absurd moje desne strani, absurd vrbe, nagnjene na desno nad reko, moja desna roka, moja desna rama, moje desno uho, moja desna noga, moja desna last, moja desna razlaščenost. Da se odvrnem k svoji levi deklici – modri madeži na moji desni dlani, skrivnostni modri madeži –, moja cona deviške tišine, moj kraj počitka, kjer se čakam. Ne, preveč je še neznan, ne znam še prepoznati teh novih zvokov, ki začenjajo spev tožbe, drugačen od mojega, ki je spev sežgane, ki je spev deklice, izgubljene v tihotnem mestu ruševin.

In koliko stoletij sem že mrtva in te ljubim?

Poslušam svoje glasove, zbore mrtvih. Ujeta med skalami; zagozdena v skalno razpoko. Nisem jaz ta, ki govori: veter povzroča, da krilim, da bi verjela, da so te hvalnice naključja, ki jih formulira gibanje, besede, ki prihajajo od mene

In to je bilo, ko sem začela umirati, ko so udarjali v temelje in sem se spomnila.

Donijo trobente smrti. Spremstvo lutk s srci iz zrcal, z mojimi sinjezelenimi očmi, ki odsevajo v vsakem od src. Pospnemaš stare podedovane geste. Dame nekdanjih dni so pele med gobavimi zidovi, poslušale so trobente smrti, gledale so – one, izmišljene – izmišljeni sprevod lutk s srci iz zrcal, in v vsakem srcu moje oči ptice iz zlatega papirja, ki jo napada veter. Izmišljena ptička misli, da pôje; v resnici samo mrmra kakor vrba, nagnjena nad reko.

Lutkica iz papirja, jaz sem jo izrezala iz sinjega, zelenega, rdečega papirja in ostala je na tleh, v skrajnem pomanjkanju reliefa in dimenzij. Na sredo poti so te inkrustirali, blodeča figurica, na sredi poti si in nihče te ne razloči, ker se ne razlikuješ od tal, tudi če včasih kričiš, ampak toliko stvari je, ki kričijo na poti, zakaj bi morali videti, kaj pomeni ta zeleni, sinji, rdeči madež?

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esta mancha verde, celeste, roja?

Si fuertemente, a sangre y fuego, se graban mis imágenes, sin sonidos, sin colores, ni siquiera lo blanco. Si se intensifica el rastro de los animales nocturnos en las inscripciones de mis huesos. Si me afinco en el lugar del recuerdo como una criatura se atiene a la saliente de una montaña y al más pequeño movimiento hecho de olvido cae –hablo de lo irremediable, pido lo irremediable–, el cuerpo desatado y los huesos desparramados en el silencio de la nieve traidora. Proyectada hacia el regreso, cúbreme con tu mortaja lila. Y luego cántame una canción de ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco.

Če se vrezujejo moje podobe silovito, s krvjo in ognjem, brez zvokov, brez barv, celo brez bele. Če se intenzivira sled nočnih živali v napisih mojih kosti. Če zasedem neki kraj spomina, kot se neko bitje drži za greben gore in ob najmanjšem premiku, ki ga stori pozaba, pade – govorim o nepopravljivem, prosim za nepopravljivo –, razdejano telo in kosti, raztresene v tišini izdajalskega snega. Vržena proti vrnitvi, pokrij me z vijoličnim mrtvaškim prtom. In potem mi zapoj pesem nežnosti, kakršne še ni bilo, pesem, ki ne bo povedala o življenju in smrti ničesar razen najlahnejših gest kakor najbolj nezaznavna kretnja privolitve, pesem, ki bo manj kot pesem, pesem kot risba, ki prikazuje majhno hišo pod nekim soncem, ki mu manjka nekaj žarkov; tam mora živeti lutkica iz zelenega, sinjega in rdečega papirja; tam se je mogoče dvigniti in morda iti v svojo hišico, narisano na prazno stran.

EL INFIERNO MUSICAL

1971

GLASBENI PEKEL

1971

I

FIGURAS DEL PRESENTIMIENTO

OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

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.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Y cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal.

I

FIGURE SLUTENJA

PRVOTNE OČI

Kjer strah ne pripoveduje zgodb in pesmi, ne oblikuje figur groze in slave.

Siva praznina je moje ime, moj zaimsek.

Poznam lestvico strahov in to začenjanje petja prav počasi v tej soteski, ki spet pelje k moji neznanki, ki sem, moji emigrantki iz sebe.

Pišem proti strahu. Proti vetru s kremplji, ki se nastani v mojem dihanju.

In ko se bojiš, da se boš jutri našla mrtvo (in da ne bo več podob): tišina razumevanja, tišina samega bivanja, tja gredo leta, tja je odšlo lepo živalsko veselje.

EL INFIERNO MUSICAL

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos
filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a
hurgar entre mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma

EL DESEO DE LA PALABRA

La noche, de nuevo, la noche, la magistral sapiencia de
lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis
para mí, heredera de todo jardín prohibido.

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el
interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No
vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la
fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que
fui.

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los co-
lores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las
doradas y de éstas no hay ninguna por aquí.

GLASBENI PEKEL

Udarjajo s sonci

Tu se nič ne spaja z ničimer

In od toliko mrtvih živali na pokopališču ostrih kosti
mojega spomina

In od toliko redovnic kot krokarjev ki se zaženejo vrtat
med moje noge

Mnoštvo fragmentov me trga

Nečist dialog

Obupano projiciranje besedne materije

Osvobojena same sebe

Brodolomka v sami sebi

ŽELJA BESEDE

Noč, spet noč, magistralna modrost teme, topel dotik
smrti, trenutek ekstaze zame, dedinjo vseh prepovedanih
vrtov.

Koraki in glasovi s senčne strani vrta. Smeh v notran-
josti sten. Ne verjemi, da so živi. Ne verjemi, da niso živi.
V kateremkoli trenutku razpoka v steni in da se nenadoma
razbežijo deklice, ki sem bila.

Padajo deklice iz pisanega papirja. Ali barve govorijo?
Govorijo podobe iz papirja? Govorijo samo tiste pozlačene,
a nobene od teh ni tu.

Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: Si no vino es porque no vino. 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.

He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía. Pero contempla absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

LA PALABRA DEL DESEO

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad.

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba.

Grem med zidovi, ki se zblížujejo, ki se združujejo. Vso noč, do svita sem pela psalme: Če ni prišlo, je to zato, ker ni prišlo. Vprašam. Koga? Pravi, naj vpraša, želi vedeti, koga. Ti ne govoriš več z nikomer. Ona, ki je tuja smrti, umira. Drug je jezik umirajočih.

Zapravila sem dar za spreminjanje prepovedanih (čutim jih, kako dihajo v stenah). Nemogoče je pripovedovati moj dan, mojo pot. Toda popolnoma sama zre goloto teh zidov. Nobena roža ne rase in ne bo rasla iz čudeža. Vse življenje ob kruhu in vodi.

Na vrhuncu veselja sem oznanila o nikdar slišani glasbi. In kaj? O da bi lahko živela samo v ekstazi, delala telo pesmi s svojim telesom, odkupila vsak stavek s svojimi dnevi in tedni, vlivajoč v pesem svoj dih, ko bi bila vsaka črka vsake besede žrtvovana v obredjih življenja.

BESEDA ŽELJE

Ta spektralna tekstura teme, ta melodija v kosteh, ta dih različnih tišin, ta padec skozi padec, ta temna galerija, temna, to pogrezanje brez pogrezanja.

Kaj govorim? Temno je in rada bi vstopila. Ne vem, kaj naj še rečem. (Nočem govoriti, hočem vstopiti.) Bolečina v kosteh, jezik, zlomljen pod udarci lopate, počasno obnavljanje diagrama irealnosti.

Nimam imetja (to je zanesljivo; končno nekaj zanesljivega). Potem melodija. Je tožeča melodija, vijolična luč, neizogibnost brez naslovljenca. Vidim melodijo. Prisotnost oranžne luči. Brez tvojega pogleda ne bom znala živeti, tudi to je zanesljivo. Te budim, te obudim. In rekla mi je, naj grem ven na veter in od hiše do hiše sprašujem po njej.

Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.

NOMBRES Y FIGURAS

La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona de singular.

No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.

Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras.

Gola, z obredno svečo v roki, grem mimo mrzlega gradu, vrta naslad. Samota ni ždenje na pomolu, ob svitu, in poželjivo zrenje v vodo. Samota je to, da je ni mogoče izreči, ker je ni mogoče zaobjeti, ker ji ni mogoče nadeti obraza, ker je ni mogoče spremeniti v sinonim za neko pokrajino. Samota naj bi bila ta raztrgana melodija mojih stavkov.

IMENA IN FIGURE

Lepota mračnega otroštva, neodpušljiva žalost med punčkami, kipi, nemimi stvarmi, primernimi za dvojni monolog med mano in mojo nasladno votlino, zakladom piratov, zakopanim v mojo prvo osebo ednine.

Ni pričakovati ničesar razen glasbe, in pústi, pústi, da trpljenje, ki vibrira v izdajalskih in preveč lepih oblikah, seže do dna vsakega dna.

Poskušali smo si odpustiti to, česar nismo storili, fantastične žalitve, krivde-prikazni. Za meglo, za nikogar, za sence smo se spokorili.

Rada bi počastila njo, ki si lasti mojo senco: njo, ki iztrga iz nič imena in figure.

II

LAS UNIONES POSIBLES

EN UN EJEMPLAR DE
«LES CHANTS DE MALDOROR»

Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de la medianoche.

El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida con animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.

SIGNOS

Todo hace el amor con el silencio.

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.

II

ZVEZE, KI SO MOGOČE

V IZVOD »LES CHANTS DE MALDOROR«

Pod mojo obleko je žarelo polje z rožami, veselimi kot otroci polnoči.

Dih luči v mojih kosteh, ko napišem besedo zemlja. Besedo ali prisotnost, ki ji sledijo dišeče živali; žalostno kot ona sama, lepo kot samomor; in ki me preletava kot dinastija sonc.

ZNAMENJA

Vse se ljubi s tišino.

Obljubili so mi tišino kot ogenj, hišo tišine.

Nenadoma je tempelj cirkus in luč boben.

FUGA EN LILA

Había que escribir sin para qué, sin para quién.

El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.

Si silencio es tentación y promesa.

LAZO MORTAL

Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del naufrago. Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada pero de algún modo más viva que mil soles. El color del mausoleo infantil, el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz.

BEG V VIJOLIČNO

Treba bi bilo pisati brez zakaj, brez za koga.

Telo se spominja ljubezni kot prižiga svetilke.

Če je tišina skušnjava in obljuba.

SMRTNA ZANKA

Besede, ki jih oddaja misel kot desko za brodolomca. Ljubiti se v najinem objemu je pomenilo črno luč: tema je začela žareti. Bila je ponovno odkrita luč, dvakrat ugasnjena, toda nekako bolj živa kot tisoč sonc. Barva otroškega mavzoleja, pogubna barva zadržanih želja se je odprla v divjem bivališču. Ritem teles je skrival let krokarjev. Ritem teles je kôpal prostor luči v luči.

III

FIGURAS DE LA AUSENCIA

LA PALABRA QUE SANA

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.

LOS DE LO OCULTO

Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón.

La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí como la enamorada del muro.

Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Yo no soy más que un adentro.

III

FIGURE ODSOTNOSTI

BESEDA, KI ZDRAVI

V pričakovanju, da bo govorica izgrebla neki svet, nekdo pôje kraj, kjer se oblikuje tišina. Kmalu bo potrdil: to, da se kaže besnega, ni razlog, da obstaja morje, da obstaja svet. Zato vsaka beseda izreče, kar izreče, in še več in nekaj drugega.

ONI IZ SKRIVNEGA

Da besede ne bi bile dovolj, je potrebna kakšna smrt v srcu.

Luč govornice me pokriva kot glasba, podoba, ki so jo zgrizli psi neutolažljivosti, in zima se vzpenja po meni kakor zaljubljenka v zid.

Ko čakam, da bom nehala čakati, se zgodi tvoj padec vame. Nič drugega nisem kot znotraj.

GESTO PARA UN OBJETO

En tiempo dormido, un tiempo como un guante sobre un tambor.

Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni estoy.

Antiguamente mis ojos buscaban refugio en las cosas humilladas, desamparadas, pero en amistad con mis ojos he visto, he visto y no aprobé.

LA MÁSCARA Y EL POEMA

El espléndido palacio de papel de los peregrinajes infantiles.

A la puesta del sol pondrán a la volatinera en una jaula, la llevarán a un templo ruinoso y la dejarán allí sola.

GESTA ZA OBJEKT

V spečem času čas kakor rokavica na bobnu.

Trije, ki se v meni prepirajo, smo ostali v gibljivi negibni točki in nismo niti je niti sem tu.

Nekdaj so moje oči iskale zavetje v ponižanih, zapuščenih stvareh, toda v prijateljstvu s svojimi očmi sem videla, videla in nisem pristala na to.

MASKA IN PESEM

Sijajna papirnata palača otroških romanj.

Ob sončnem zahodu bodo vrvohodko zaprli v kletko, jo odnesli v razrušen tempelj in jo tam pustili samo.

ENDECHAS

I

El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego.

Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio.

Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol.

En el corazón de la palabra lo alcanzaron; y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos.

II

Con una esponja húmeda de lluvia gris borrarón el ramo de lilas dibujado en su cerebro.

El signo de su estar es la enlutada escritura de los mensajes que se envía. Ella se prueba en su nuevo lenguaje e indaga el peso del muerto en la balanza de su corazón.

III

Y el signo de su estar crea el corazón de la noche.

Aprisionada: alguna vez se olvidarán las culpas, se emparentarán los vivos y los muertos.

Aprisionada: no has sabido prever que su final iría ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos para niños.

ŽALOSTINKE

I

Tihotni jezik spočenja ogenj. Tišina se širi, tišina je ogenj.

Treba se je bilo izreči o vodi ali jo preprosto samo imenovati, da bi se pritegnilo besedo voda, ki bi pogasila plamen tišine.

Ker ni pela, pôje njena senca. Kjer so njene oči некоč uročile moje otroštvo, se razžarjena tišina kotali kakor neko sonce.

V srcu besede so jo dohiteli; in jaz ne morem pripovedovati odsotnega in sinjega prostora, ki so ga ustvarile njene oči.

II

Z vlažno gobo sivega dežja so izbrisali vejo španskega bezga, narisano v njene možgane.

Znak njenega obstoja je žalna pisava sporočil, ki se pošilja. Ona se preizkuša v svojem novem jeziku in preiskuje težo mrtvega na tehtnici svojega srca.

III

In znamenje njenega obstoja ustvarja srce noči.

Jetnica: некоč bodo krivde pozabljene, pobratili se bodo živi in mrtvi.

Jetnica: nisi znala predvideti, da bo njen konec postal votlina, kamor so hodili hudobni v pravljičah za otroke.

Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio.

IV

Las metáforas de asfixia se despojan del sudario, el poema. El temor es nombrado con el modelo delante, a fin de no equivocarse.

V

Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo.

A PLENA PÉRDIDA

Los sortilegios emanan del nuevo centro de un poema a nadie dirigido. Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la endechadora. Una mirada azul aureolaba mi poema. Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?

Jetnica: pústi, da se pôje, kot se zmore in hoče. Dokler se v zasluženi noči ne razloči nenadoma razkrita. Na eksces trpljenja eksces noči in tišine.

IV

Metafore dušenja si slečejo mrtvaški prt, pesem. Groza je imenovana z modelom pred sabo, da ne bi bilo pomote.

V

In jaz sama s svojimi glasovi in ti tako z druge strani, da te zamenjujem s sabo.

OB POPOLNI IZGUBI

Vedeževanja vrejo iz novega središča neke pesmi, nikomur namenjene. Govorim z glasom, ki je za glasom, in oddajam magične glasove žalovalke. Sinji pogled je ožarjal mojo pesem. Življenje, moje življenje, kaj si naredilo iz mojega življenja?

IV

LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS

I

–Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana.

–Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...

–¿Qué hice del don de la mirada?

–Una lámpara demasiado intensa, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra, el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra, una pareja de enamorados se pasea despacio bajo la lluvia, un diario en una zanja, un niño silbando...

–Proseguí.

–(En tono vengativo). Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados.

–¡No!

–Está desnuda pero lleva sombrero, tiene pelos por todas partes y es de color gris de modo que con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía teatral de un teatro para locos. Un gnomo desdentado la persigue mascando las lentejuelas...

IV

OBESENCI MED ŠPANSKIM BEZGOM

I

– Odprl se je cvet razdalje. Hočem, da pogledaš skozi okno in mi poveš, kaj boš videla, nedokončane geste, umišljene predmete, spodletele oblike ... Kot bi se na to pripravljala že od otroštva, se približaj oknu.

– Kavarna, polna praznih stolov, razsvetljena do brezupa, noč v obliki odsotnosti, nebo, kot bi bilo iz poškodovane snovi, kaplje vode na nekem oknu, mimo gre nekdo, ki ga nisem nikoli videla, ki ga nikoli ne bom ...

– Kaj sem naredila z darom gledanja?

– Premočna luč, odprta vrata, nekdo kadi v senci, deblo in listje drevesa, pes se vleče, par zaljubljenecv se počasi sprehaja v dežju, dnevnik v jarku, deček žvižga ...

– Nadaljuj.

– (V sovražnem tonu.) Pritlikava vrvoškodka si vrže čez ramo vrečo kosti in gre naprej po žici z zaprtimi očmi.

– Ne!

– Gola je, toda nosi klobuk, povsod ima dlake in je sive barve, tako da se z rdečimi lasmi zdi podobna dimniku iz gledališke scenografije v gledališču za norce. Brezzobi škrat jo zasleduje in žveči bleščice ...

– Dovolj, prosim.

–Basta, por favor.

–(En tono fatigado). Una mujer grita, un niño llora. Siluetas espían desde sus madrigueras. Ha pasado un transeúnte. Se ha cerrado una puerta.

II

Si viera un perro muerto me moriría de orfandad pensando en las caricias que recibí. Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos. En cuanto a la muerte, sin duda se entretiene tallándolos en forma de lapiceras, cucharitas, de cortapapeles, de tenedores, de ceniceros. Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata. Sí, lo malo de la vida es que no es lo que creemos pero tampoco lo contrario.

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uña y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rotabola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestido en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortija y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero ¡mira! el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma.

– (V utrujenem tonu.) Neka ženska kriči, neki otrok joka. Silhujete oprezajo iz svojih brlogov. Nekdo je šel mimo. Zaprla so se neka vrata.

II

Če bi videla mrtvega psa, bi umrla od osirotelosti, razmišljajoč, kako so ga božali. Psi so kot smrt: hočejo kosti. Psi jejo kosti. Smrt pa se nedvomno zabava z rezljanjem kosti v svinčnike, žličke, nožke za odpiranje pisem, vilice, pepelnike. Da, smrt izrezuje kosti, medtem je tišina zlata in beseda srebrna. Da, slabost življenja je, da ni to, kar verjamemo, da je, a tudi ne nasprotno.

Ostanki. Za nas ostanejo kosti živali in ljudi. Kjer sta se enkrat fant in dekle ljubila, je pepel in krvavi madeži in koščki nohtov in sramni kodri in upognjena sveča, ki sta jo uporabila v temačne namene, in madeži sperme v blatu in glave petelinov in porušena hiša, narisana v pesku, in koščki odišavljenega papirja, ki so bili ljubezenska pisma, in počena kristalna krogla vedeževalke in ovenel španski bezeg in odsekane glave na blazinah kot impotentne duše med asfodelami in razpokane deske in stari čevlji in obleke v blatu in bolni mački in oči, inkrustirane v roko, ki drsi tišini naproti, in roke s prstani in črna pena, ki škropi ogledalo, ki ničesar ne odseva, in deklica, ki v spanju zaduši svojo najljubšo golobico, in koščice iz črnega zlata, ki zvenijo kot žalujoči cigani, ki igrajo na violine na obalah Mrtvega morja, in srce, ki bije zato, da bi prevaralo, in vrtnica, ki se odpre zato, da bi izdala, in jokajoč otrok pred krakajočim krokarjem, in navdihovalka se zamaskira, da bi izvedla melodijo, ki je ne bo nihče razumel, v dežju, ki pomiri moje gorje. Nihče nas ne sliši, zato rotimo, toda glej!, najmlajši cigan s svojimi očmi kot žagami obglavlja golobičino deklico.

III

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio.

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.

IV

Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?

Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inajetivable en el hecho de comprobar.

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

III

Glasovi, hrumenje, sence, spevi utopljenecv: ne vem, ali so to znamenja ali muka. Nekdo zadržuje v vrtu minevanje časa. In jesenska bitja, prepuščena tišini.

Bila sem predestinirana, da stvari imenujem z bistvenimi imeni. Ne obstajam več in to vem, ne vem pa, kaj živi namesto mene. Izgubljam razum, če govorim, izgubljam leta, če molčim. Silovit veter je vse izbrisal. In nisem mogla govoriti za vse tiste, ki so pozabili spev.

IV

Nekoč bomo mogoče našli zatočišče v pravi resničnosti. Lahko medtem povem, do katere točke nasprotujem?

Govorim ti o smrtni samoti. Bes je v usodi, ker se približuje, med peskom in kamenjem, siv volk. In potem? Ker bo razbil vsa vrata, ker bo ven zvlekel vse mrtve, da požrejo žive, da bodo samo še mrtvi in bodo živi izgинili. Ne boj se sivega volka. Imenovala sem ga, da bi dokazala, da obstaja, in zato, ker je v dokazovanju neka nedoločljiva slast.

Besede bi me lahko rešile, toda preveč sem živa. Ne, nočem opevati smrti. Svoje smrti ... sivega volka ... ubijalke, ki prihaja od daleč. Ali ni žive duše v tem mestu?

Ker ste mrtvi. In katero čakanje se lahko spremeni v upanje, če ste vsi mrtvi? In kdaj pride tisto, kar pričakujemo? Kdaj bomo nehali bežati? Kdaj se bo vse to zgodilo? Kdaj? Kje? Kako? Koliko? Zakaj? Za koga?

**POEMAS NO
RECOGIDOS EN LIBROS**

**PESMI, KI NISO BILE
ZBRANE V KNJIGE**

SIN TIERRA COMÚN

Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices.
Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijiste. Sólo tú
puedes hablar del hablar porque es tu emblema, tu flagelo.

Aún ahora, también ahora, sílabas hostiles disuenan en
tu cuerpo. Pero tú sabes que un día se libertarán, irrumpi-
rán, y nunca dirás las palabras de todos, aquellas que no
aceptan servirte porque a ti no te sirve.

APROXIMACIONES

Buenos Aires 1956-1958

abrazando tu sombra en un sueño
mis huesos se arqueaban como flores

*

los bordes de silencio de las cosas
lo callado que recorre la presencia de las cosas

*

estos ojos
sólo se abren
para evaluar la ausencia

*

quién me perdió
en el silencio fantasma de las palabras

*

BREZ SKUPNE DEŽELE

Nekoč boš vedela, zakaj govoriš manj, kot izrečeš. Nekoč boš spoznala, kar si že rekla, si rekla. Samo ti lahko govoriš o govorjenju, ker je tvoj emblem, tvoj bič.

Še zdaj, tudi zdaj sovražni zlogi disonirajo v tvojem telesu. Toda ti veš, da se bodo nekega dne osvobodili, vlomili ven, in nikoli ne boš izrekla besed vseh, tistih besed, ki ne pristanejo, da bi jih uporabila, ker zate niso uporabne.

PRIBLIŽEVANJA

Buenos Aires 1956–1958

ko sem objemala tvojo senco v nekih sanjah
so se moje kosti upogibale kot rože

*

robovi tišine stvari
zamolčano, ki gre skozi prisotnost stvari

*

te oči
se odprejo samo
da ocenijo odsotnost

*

kdo me je izgubil
v tišini privid besed

*

pasos en la niebla
del jardín de lilas
el corazón regresa
a su luz negra

*

quisieras vivir siempre
como algo olvidado en la mano de un muerto

*

¿Por qué escribo?
Por qué sollozo en madrugada
Por qué de pronto este sabor a canto de cisne
Esta espuma verde acumulada en la garganta

Mi corazón es absurdo como una máscara en la lluvia
El espanto lo asemeja al mar
Mi cuerpo es una invasión de tambores en el silencio de la noche

Por qué estas noches como un oasis para brujas
Por qué esta conjuración de ausencias
Este secuestro de la hija del viento

Me rodea en la noche un alogia exterminadora
te llamo y no vienes
Te amo y no vienes

Por qué viniste como el relámpago
y me dejaste sola en lo devastado

Si escucharas mi rumor a celda minúscula
poblada de agonizantes
mi jadeo de asfixiada

Si de pronto me vieras en la orilla del despertar,
cantante enmudecida en la cima de su asombro
Si me vieras atada a tu rostro

*

koraki v megli
vrta s španskim bezgom
srce se vrne
k svoji črni luči

*

ti bi hotela živeti zmeraj
kot nekaj pozabljenega v roki mrtvega

*

Zakaj pišem?
Zakaj ihtim ob svitu
Zakaj nenadoma ta okus po labodjem spevu
Ta zelena pena nakopičena v grlu

Moje srce je absurdno kot maska v dežju
Strah ga naredi podobnega morju
Moje telo je vdor bobnov v tišino noči

Zakaj te noči kot oaze za čarovnice
Zakaj to zaklinjanje odsotnosti
Ta ugrabitev hčere vetra

Ponoči me obdaja loža uničevalka
kličem te in ne prideš
Ljubim te in ne prideš

Zakaj si prišel kot strela
in si me pustil samo v opustošenju

Če bi slišal moj glas v majhno celico,
kjer prebivajo umirajoči
moje sopenje nje, ki se duši

Če bi me nenadoma videl na obali prebujenja,
onemelo pevko v zenitu njene osuplosti
Če bi me videl privezano na tvoj obraz

*

Canciones ambiguas
de algún país arrasado por las lluvias
Canciones de campaneros
memorias de algún hombre que la noche amó

*

un pueblo de luz arderá en la sombra

*

Si un mar por una lira
ángeles furiosos ahogó en el viento

*

noche amada nunca como ahora
en que la pierdo
en lo incierto del día
que rompe lo que me une a mi vida

*

todos comprenden lo que nadie
nadie comprende lo que todos

*

no lejos del alba nace el día
visión de las últimas flores
la luz gira en mi rostro que esperaba
las nupcias de los cuatro elementos

*

siempre habrá el miedo de otras voces
el miedo de otras voces

*

Dvoumni napevi
dežele razdejane od deževij
Napevi zvonarjev
spomini nekoga ki ga je noč ljubila

*

naselje luči bo žarelo v senci

*

Če je morje zaradi ene lire
besne angele utopilo v vetru

*

noč nikdar ljubljena bolj kakor zdaj
ko jo izgubim
v negotovosti dneva
ki pretrga to kar me veže na moje življenje

*

vsi razumejo česar nihče ne
nihče ne razume kar vsi

*

nedaleč od svita se rodi dan
videnje zadnjih rož
luč kroži po mojem obrazu ki je čakal
svatbo štirih elementov

*

vedno bo strah pred drugimi glasovi
strah pred drugimi glasovi

*

es tarde para reconocer el sol
el sol está y mis ojos cantan
el sol está su primavera es negra
el sol está y es tarde

*

éste es mi invierno elegido
éste es mi deber ante la niebla y lo confuso

*

querer quedarse queriendo irse

*

El amor dibuja en mis ojos el cuerpo anhelado
como un lanzador de cuchillos
tatuando en la pared con temor y destreza
la desnudez inmóvil de la que ama.

Así, en lo oscuro, fragmentos de los que amé,
lúbricos rostros adolescentes,
entre ellos soy otro fantasma.

A veces, en la noche,
me dijeron que mi corazón no existe.

pero yo escucho canciones ambiguas
de un país arrasado por las lluvias.

*

Lo que no te dieron.
Lo que no te dan.
Noviciado atroz.

*

pozno je da bi priznali sonce
sonce jè in moje oči pojejo
sonce jè njegova pomlad je črna
sonce jè in pozno je

*

to je moja zima sama sem jo izbrala
to je moja dolžnost pred meglo in nejasnim

*

želeli ostati z željo oditi

*

Ljubezen riše v mojih očeh telo, ki po njem hrepenim,
kot metalec nožev,
ki s strahom in spretnostjo tetovira na steno
negibno goloto tiste, ki jo ljubi.

Tako v temí fragmenti tistih, ki sem jih ljubila,
poželjivi obrazi mladostnikov,
med njimi sem še en privid.

Včasih v noči
so mi rekli, da moje srce ne obstaja.

ampak jaz poslušam dvoumne napeve
deže, razdejane od deževij.

*

Česar ti niso dali.
Česar ti ne dajo.
Okruten noviciat.

*

así iba yo devorando tinieblas
una flor en mi mano de sonámbula
una sonrisa ajena pegada a mis labios
mi cuerpo desnudo como una palabra
mis deseos abrazados a su imagen

*

si solamente hicieran una hoguera en mis labios
para quemar las sílabas que no se unen

*

el gran pájaro de cuerpo de paja teclea el invisible piano
del viento

*

La luz amontonándose inservible a espaldas del sol. Niebla
en el pozo. Hacer dibujos en un viejo muro rosado.

*

pájaros polvorientos
con sangre vieja en las alas
flores de metal olvidadas
telarañas enamoradas del espacio
en donde vive el tiempo que pasa

*

se han ocultado
entre los sonidos de la noche

*

tako sem goltala temò
roža v moji roki mesečnice
tuj nasmeh prilepljen na moje ustnice
moje golo telo kot beseda
moje želje ki objemajo njegovo podobo

*

ko bi vsaj postavili grmado na moje ustnice
da bi zažgali zloge ki se ne povežejo

*

velika ptica v telesu iz slame igra na nevidni klavir vetra

*

Luč se kopiči neuporabna za hrbtom sonca. Megla v
vodnjaku. Risati na star rožnat zid.

*

prašne ptice
s staro krvjo v krilih
pozabljenimi kovinskimi rožami
pajčevinami zaljubljenimi v prostor
kjer živi čas ki beži

*

poskrili so se
med zvoke noči

*

El jardín triangular
que oprimo en mi mano
chorrea flores de agua
Abejas de perfume azul
fosforecen como ojos enemigos
incrustados en mis huesos

*

soledad cerrada y dichosa
promesas de súbito cumplidas
como campanas en un amanecer helado

*

detrás de las formas sin consuelo
el día se abre como un canto doloroso
un alarido mágico formulador en el viento

*

Apenas remitida del cielo cerrada
en donde yo era sin color y sin forma
sólo una contemplada.
Apenas devuelta de crepúsculos
de playa sola, de corazón silenciosa.

*

Yo creo en los espejos.

*

La noche canta amordazada
Corazones incendiados
en la memoria de mi boca
me penetran vasos vacíos.

*

Trikotni vrt
ki ga stiskam v roki
kapljá kalužnice
Čebele z modro vonjavo
fosforescirajo kot sovražne oči
inkrustirane v moje kosti

*

samota zaprta in srečna
obljube nenadoma izpolnjene
kot zvonovi v ledenem svitanju

*

za oblikami brez tolažbe
se odpre dan kot spev bolečine
magičen krik ki oblikuje v vetru

*

Ravno poslana z neba, zaprta,
kjer sem bila brez barve in oblike
samo opazovana.
Ravno vrnjena iz somraka,
s plaže sama, iz srca molčeča.

*

Jaz verjamem v zrcala.

*

Noč poje utišana
Vžgana srca
v spominu mojih ust
vame prodirajo prazne čaše.

*

En la cavidad iluminada
en que este instante es perla pródiga
escucho el ronco abrirse de mi memoria
como una puerta al viento.

*

Si morir es memoria cerrada.

*

Yo trabajo el silencio
lo hago llama

*

I

Yo no canto, no celebro,
no bailo desnuda y ebria
sobre mi ataúd.
Pero yo le ruego al poema,
yo le pido la luna al poema.

II

He desatado el corazón de la lluvia

Antiguas baladas
alimentaron mi silencio.

III

El amor es este viaje inútil, pero muy suave,
al otro lado del espejo.

Tantas criaturas en mi sed y en mi vaso vacío.

V razsvetljeni votlini,
v kateri je ta hip razsipen biser,
poslušam hripavega, ki se odpira v mojem spominu
kot vrata v vetru.

*

Če umreti pomeni zaprt spomin.

*

Jaz izdelujem tišino
delam jo plamen

*

I

Jaz ne pojem, ne praznujem,
ne plešem gola in upijanjena
na svoji krsti.
A rotim pesem,
jaz prosim pesem za luno.

II

Razvezala sem srce iz dežja.

Starodavne balade
so nahranile mojo tišino.

III

Ljubezen je ta pot, ki je zaman, toda zelo prijetna,
na drugo stran zrcala.

Toliko bitij v moji žeji in v moji prazni čaši.

IV

La niña que fui
ahora en mi memoria
entre mis muertos.

De lágrimas se nutrirá mil años.
De destierro el sonido de su voz

*

yo vi ese rostro partir la mañana
en dos noches iguales.
Mi cuerpo se pobló de muertos
y mi lengua de palabras crispadas,
ruinas de un canto olvidado.

*

COMO YO LA QUERÍA
Morir como muere un animal pequeño
en los cuentos para niños.

Eso tan terrible.
Lleno de hermosura.

*

Las cosas amarilleaban frente a mis ojos
Recién venidos de un sueño de otoño.

*

Si la noche no es azul,
si el verano es una lenta plaga.

*

habla al gran espacio vacío
en donde corre una niña
que ya no reconoces

IV

Deklica, ki sem bila,
zdaj v mojem spominu,
med mojimi mrtvimi.

S solzami se bo hranila tisoč let.
Z izgnanstvom zvok njenega glasu.

*

videla sem, kako je ta obraz razdelil jutro
v dve enaki noči.
Moje telo je vase naselilo mrtve
in moj jezik ogorčenih besed,
ruševin pozabljenega speva.

*

KAKO SEM JO IMELA RADA
Umreti, kot umre majhna žival
v pravljičah za otroke.

Tako strašno.
Polno lepote.

*

Stvari so rumenele pred mojimi očmi,
ki so se ravno vrnile iz jesenskega sna.

*

Če noč ni modra,
če je poletje počasna tegoba.

*

govori v velik prazen prostor,
kjer bega deklica,
ki je več ne prepoznaš

sólo deseo no tener nada con nada

*

Has dicho tantas palabras
que ya no te atreves a oírte llamar.

*

En mis huesos la noche tatuada.
La noche y la nada.

*

Escribes poemas
porque necesitas
un lugar
en donde sea lo que no es

*

El aire se eternizaba
en caras plateadas o coléricas

Se puede morir de presencias

*

Hay un rostro salvajemente asomado al día
que se abre en dos noches iguales.

¿Quién cantará al amor?
No yo.
Yo amo.

*

želim si samo, da ne bi imela ničesar z ničimer

*

Izrekla si toliko besed,
da si ne drzneš več slišati, kako kličeš.

*

V moje kosti vtetovirana noč.
Noč in nič.

*

Pišeš pesmi,
ker potrebuješ
kraj,
kjer bi bilo, česar ni.

*

Zrak je postal večer
na posrebrenih ali besnih obrazih

Lahko se umre od prisotnosti

*

Je obraz, prikazal se je divje v dan,
ki se odpre v dveh enakih nočeh.

Kdo bo pel ljubezni?
Ne jaz.
Jaz ljubim.

*

y finalmente

un himno sin desdicha
un sueño como una estrella

*

ebria del silencio
de los jardines abandonados
mi memoria se abre y se cierra
como una puerta al viento

*

Perdida en el silencio
de las palabras fantasmas.
Si vivir es memoria cerrada
quién me pierde
en el silencio fantasma
de las palabras

*

Zona de la visión perpetua.
Yo la atravesé en un misterioso gemido.

*

Yo he dado el reino de mi edad a la noche de los cuerpos
para saber si hay una luz detrás de la puerta cerrada.

*

En un lugar de temblores
manos oscilan enamoradas
en la dulzura de mi rostro
sobre tu oscuridad ardiente.

in nazadnje

himna brez nesreče
sanje kot zvezda

*

upijanjena od tišine
zapuščenih vrtov
moj spomin se odpira in zapira
kot vrata v vetru

*

Izgubljena v tišini
besed prividov.
Če živeti pomeni zaprt spomin,
kdo me izgublja
v tišini prividu
besed

*

Cona nenehnega videnja.
Prečkala sem jo v skrivnostnem vzdihu.

*

Dala sem kraljestvo svoje starosti nôči teles,
da bi izvedela, če luč za zaprtimi vrati obstaja.

*

Na kraju drgeta
roke zanihajo, zaljubljene
v milino mojega obraza
nad tvojo žarečo temo.

*
* *

Como una idiota cruzando la calle
tengo miedo, me río, me saludo en el espejo
con una sábana hedionda,
me corto de raíz,
me escupo, me execro.
Como una santa acosada
por voces angélicas
me hundo en la canción de las plagas
y me vengo, me renuncio,
me silencio, me recuerdo.

*
* *

boca enlutada
enumerando mis muertes

boca sin lengua
plegaria a nadie

se suceden en mi persona
generaciones
de pasajeras sin destino
oscilan extrañas

llórame por estar aquí
llórame y átame a las rosas
al manantial que cesó
augúrame luces asustadas

plática de los exterminadores
que vienen a mi rostro
preparado para vivir

*
* *

Kot idiotka, ki prečka cesto,
se bojim, se smejem, pozdravim se v ogledalu
s smrdečo rjuho,
v kali se zatrem,
se izpljunem, se gnusim sama sebi.
Kot svetnica, ki jo preganjajo
angelski glasovi,
se potopim v pesem nadlog
in pridem, se odpovem,
se utišam, se spominjam.

*
* *

žalujoča usta
ki štejete moje smrti

usta brez jezika
molitev k nikomur

v moji osebi si sledijo
rodovi
potnic brez cilja
nihajo tuji

objokujte me ker sem tu
objokujte me in privežite me k vrtnicam
k izviru ki je presahnil
prerokujte mi prestrašene luči

pridigo uničevalcev
ki pridejo k mojemu obrazu
pripravljenemu na življenje

*
* *

Zona de la tensión perpetua.
Yo la atravesé con mi voz.
La atravesé en un misterioso gemido
para sólo llegar a una tensión perpetua
desconocedora del sol y sus milagros.

*
* *

Una luz, una lámpara,
la lejanía de la noche.
La lejanía de la lejanía
nace de mí, nace con música.

Vivir libre.

En los confines
las arenas,
la soledad,
la divina quietud del sexo.

Libertad de ser sólo ceniza.

Muero en la música de los sexos.

*
* *

Cona nenehne napetosti.
Šla sem skozi s svojim glasom.
Šla sem skozi s skrivnostnim vzdihom,
samo da bi prišla v stalno napetost.
ki ne pozna sonca in njegovih čudežev.

*
* *

Neka luč, neka svetilka,
daljava noči.
Daljava daljave
se rodi iz mene, se rodi z glasbo.

Živeti svobodno.

Na mejah
pesek,
samota,
božanska umirjenost spola.

Svoboda, biti samo pepel.

Umiram v glasbi spolov.

SE PROHÍBE MIRAR EL CÉSPED

Maniqué desnudo entre escombros. Incendiaron la vidriera, te abandonaron en posición de ángel petrificado. No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente.

BUSCAR

No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien* sino *yacer porque alguien no viene*.

PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse.

*

Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos, los mismos que tanto alababa en la frenética ausencia de la página en blanco.

*

Enamorada de las palabras que crean noches pequeñas en lo increado del día y su vacío feroz.

PREPOVEDANO GLEDATI TRAVO

Gola izložbena lutka med ruševinami. Požgali so izložbo, zapustili so te v drži okamnelega angela. Ne izmišljam si: to, kar govorim, je posnemanje narave, tihožitje. Govorim o sebi, seveda.

ISKATI

Ni glagol, ampak vrtoglavica. Ne izraža dejanja. Ne pomeni *iti na srečanje z nekom*, ampak *obstati, ker nekdo ne pride*.

DROBNE PESMI V PROZI

Zaprlo se je sonce, zaprl se je pomen sonca, razsvetil se je pomen tega, da se zapre.

*

Pride dan, ko se poezijo dela brez jezika, dan, ko se skliče velike in majhne želje, razsejane v verze, nenadoma zbrane v dvoje obeh, prav tistih, ki sem jih tako slavila v frenetični odsotnosti prazne strani.

*

Zaljubljena v besede, ki ustvarjajo drobne noči v neustvarjenem dneva in njegovi divji praznini.

LA CELESTE SILENCIOSA AL BORDE DEL PANTANO

A Enrique Pichon Rivière

Cerraron el rostro que fue idéntico al más alto sueño de la augusta infancia y pájaros temerosos en despliegue rapidísimo de plumas negras hicieron el paisaje del perfecto terror. Soy tu silencio, tu tragedia, tu veladora. Puesto que sólo soy noche, puesto que toda noche de mi vida es tuya.

DENSIDAD

Yo era la fuente de la discordancia, la dueña de la disonancia, la niña del áspero contrapunto. Yo me abría y me cerraba en un ritmo animal muy puro.

EN LA OSCURIDAD ABIERTA

Si la más pequeña muerte exige una canción debo cantar a las que fueron lilas que por acompañarme en mi luz negra silenciaron sus fuegos cuando una sombra configurada por mi lamento se refugió entre sus sombras.

LA OSCURA

¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a cubrirlo? ¿Y quién dijo que se alimenta de música y no puede llorar?

NEBEŠKA MOLČALKA NA ROBU MOČVIRJA

Enriqueju Pichonu Rivièru

Zaprli so obraz, ki je bil enak najvišjim sanjam vzvišene-
ga otroštva, in plahe ptice so s skrajno hitrim razprostrtjem
črnih kril ustvarile pokrajino popolne groze. Tvoja tišina
sem, tvoja tragedija, tvoja čuvarka ob mrliču. Ker sem samo
noč, ker je vsa noč mojega življenja tvoja.

GOSTOTA

Bila sem vir neskladja, gospodarica disonance, deklica
ostrega kontrapunkta. Opirala in zapirala sem se v zelo
čistem živalskem ritmu.

V ODPRTI TEMI

Če najmanjša smrt zahteva neki spev, moram peti tem, ki
so bile španski bezeg in so, da bi me spremljale v moji črni
luči, utišale svoje ognje, ko je neka senca, ki jo je izobliko-
vala moja tožba, pribežala med njihove sence.

TEMNA

In zakaj je govorila, kot bi bila tišina zid in besede bar-
ve, določene, da ga prekrijejo? In kdo je rekel, da se hrani z
glasbo in ne more jokati?

MEMORIAL FANTASMA

Noche ciegamente mía. Sueño del cuerpo transparente
como un árbol de vidrio.

Horror de buscar tus ojos en el espacio lleno de gritos
del poema.

«CASA DE LA MENTE»

A A. G.

la casa mental
reconstruida letra por letra
palabra por palabra
en mi doble figura de papel

atraviesa el mar de tinta
para dar una nueva forma
a un nuevo sentimiento.

abre la boca
verde de sin raíces
la palabra sin su cuerpo

un nuevo orden musical
de colores de cuerpos de excedentes
de formas pequeñas
que se mueven gritan dicen nunca
la noche dice nunca
la noche me pronuncia
en un poema

14/IV/1970

FANTOMSKA BELEŽNICA

Noč, slepo moja. Sanjam telo, prosojno kot stekleno drevo.
Groza, da iščem tvoje oči v prostoru, polnem krikov pesmi.

»HIŠA MISLI«

Za A. G.

mentalna hiša
rekonstruirana črko za črko
besedo za besedo
v moji dvojni figuri iz papirja

gre čez morje črnila
da bi dala novo obliko
novemu občutju

odpre usta
zelena ker je brez korenin
beseda brez svojega telesa

nov glasbeni red
barv teles teh ki so odvečni
majhnih oblik
ki se gibljejo kričijo rečejo nikoli
noč reče nikoli
noč me izgovarja
v pesmi

14. IV. 1970

A UN POEMA ACERCA DEL AGUA,
DE SILVINA OCAMPO

A Silvina y a la condesa de Trípoli

que emana toda la noche profecías

O. PAZ

Tu modo de silenciarte en el poema.
Me abrí como a una flor
(sin duda una flor pobre, lamentable)
que ya no esperaba la terrible delicadeza
de la primavera. Me abrí, me abro,
me vuelvo de agua en tu poema de agua
que emana toda la noche profecías.

NEKI PESMI SILVINE
OCAMPO O VODI

Silvini in grofici Tripolitanski

ki vso noč lije prerokbe

O. PAZ

Tvoj način, da se utišaš v pesmi.
Odpreš me kakor cvet
(brez dvoma ubog, beden cvet),
ki več ne čaka na strašno pretanjenost
pomladi. Odpreš me, odprem se,
iz vode se vrnem v tvojo pesem o vodi,
ki vso noč lije prerokbe.

... está todo en algún idioma que no conozco ...

L. C. *(A través del espejo)*

*Sinto o mundo chorar como lingua
estrangeira. Cecilia Meireles*

Ils jouent la pièce en étranger. Michaux

... alguien mató algo. L. Carroll (A través del espejo)

[...] DEL SILENCIO

I

Esta muñeca vestida de azul es mi emisaria en el mundo.
Sus ojos son de huérfana cuando llueve en un jardín donde
un pájaro
lila devora lilas y un pájaro rosa devora rosas.

Tengo miedo del lobo gris que se disimula en la lluvia.

Lo que se ve, lo que se va, es indecible.
Las palabras cierran todas las puertas.

Recuerdo el tiempo sobre los álamos queridos.
El arcaísmo de mi drama determinó, en mi criatura compartida,
una cámara letal.
Yo era lo imposible y también el desgarramiento por lo imposible.

Oh el color infernal de mis pasiones.
Sin embargo, quedé cautiva de la antigua ternura.

... vse je v nekem jeziku, ki ga ne poznam ...
L. C. (*Alica v ogledalu*)

Sinto o mundo chorar como lingua estrangeira. Cecilia Meireles

Ils jouent la pièce en étranger. Michaux

... nekdo je ubil nekaj. L. Carroll (*Alica v ogledalu*)

[...] TIŠINE

I

Ta lutka, oblečena v modro, je moja odposlanka v svetu.
Njene oči so oči sirote, kadar dežuje na vrtu, kjer vijolična
ptica golta španski bezeg in rožnata ptica golta vrtnice.

Strah me je sivega volka, ki se skriva v dežju.
To, kar se vidi, to, kar odhaja, je neizrekljivo.
Besede zapirajo vsa vrata.

Spominjam se časa med ljubimi topoli.
Arhaičnost moje drame je v mojem razdeljenem bitju do-
ločila smrtonosno sobo.

Bila sem nemogoče in tudi raztrganje od nemogočega.
O peklenska barva mojih strasti.
Kljub temu sem ostala ujeta v stari nežnosti.

II

No hay quien pinte con colores verdes.

Todo es anaranjado.

Si soy algo soy violencia.

Los colores rayan el silencio y crean animales deteriorados. Luego alguien intentará escribir un poema. Y será mediante las formas, los colores, el desamor, la lucidez (no continúo porque no quiero asustar a los niños).

III

El poema es espacio y hiera.

No soy como mi muñeca, que sólo se nutre de leche de pájaro.

II

Nikogar ni, ki bi slikal z zelenimi barvami.

Vse je oranžno.

Če sem kaj, sem nasilje.

Barve črtajo tišino in ustvarjajo razpadajoče živali.

Nato bo nekdo poskusil napisati pesem. In to s pomočjo oblik, barv, nenaklonjenosti, lucidnosti (ne nadaljujem, ker nočem prestrašiti otrok).

III

Pesem je prostor in rani.

Nisem kot moja lutka, ki se hrani samo s ptičjim mlekom.

*
* *

Quiere decir, pero siento lo que ella es. Encuentra que es muerte amor si bien todo, sin amor, le es ofensa. No sabe por qué no calla puesto que su amor la vuelve inocente. Dueña del crepúsculo, tañe los espejos de los pronombres.

Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí.

Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos. ¿Y por dónde andaré cuando me vaya y no vuelva?

Y nadie comprende. Toda mi vida te espera. Y sin embargo busco la noche del poema. Solamente pienso en tu cuerpo pero rehago el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida.

Y nadie me comprendie. Yo sé que la vida, que el amor, deben cambiar. Esto que dice mi máscara sobre el animal que soy, alude penosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega el orden de los humanos.

26/XI/69

*
* *

Hoče povedati, a čutim, kaj ona jè. Odkriva, da je smrt-ljubezen, čeprav je zanjo brez ljubezni vse žalitev. Ne ve, zakaj ni tiho, ker jo ljubezen dela nedolžno. Gospodarica somraka, ki igra na zrcala zaimkov.

Vsaka beseda, ki jo napišem, me vrne v odsotnost, zaradi katere pišem to, česar ne bi pisala, če bi ti pustila priti sem.

Držim se za pesem. Pesem me dvigne do mej, daleč od hiš živih. In kam bom šla, ko grem in se ne vrnem?

In nihče ne razume. Vse moje življenje te čaka. In vendar iščem noč pesmi. Mislim samo na tvoje telo, a predelam telo svoje pesmi kot kdor si poskuša ozdraviti rano.

In nihče me ne razume. Jaz vem, da se mora življenje, da se mora ljubezen spremeniti. To, kar govori moja maska o živali, ki sem, mučno namiguje na zavezništvo med besedami in sencami. Od tod izhaja neko stanje groze, ki zanika red ljudi.

26. XI. 69

LA NOCHE, EL POEMA

Alguien ha encontrado su verdadera voz y la prueba en el mediodía de los muertos. Amigo del color de las cenizas. Nada más intenso que el terror de perder la identidad. Este recinto lleno de mis poemas atestigua que la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo.

Escribo con la ceguera desalmada con que los niños arrojan piedras a una loca como si fuese un mirlo. En realidad no escribo: abro brecha para que hasta mí llegue, al crepúsculo, el mensaje de un muerto.

Y este oficio de escribir. Veo por espejo, en oscuridad. Presiento un lugar que nadie más que yo conoce. Canto de las distancias, escucho voces de pájaros pintados sobre árboles adornados como iglesias.

Mi desnudez te daba luz como una lámpara. Pulsabas mi cuerpo para que no hiciera el gran frío de la noche, lo negro.

Mis palabras exigen silencio y espacios abandonados.

Hay palabras con manos; apenas escritas, me buscan el corazón. Hay palabras condenadas como lilas en la tormenta. Hay palabras parecidas a ciertos muertos, si bien prefiero, entre todas, aquellas que evocan la muñeca de una niña desdichada.

23/XI/69

NOČ, PESEM

Nekdo je odkril svoj resnični glas in ga preizkuša ob poldnevu mrtvih. Prijatelj barve pepela. Nič silnejšega kot strah pred izgubo identitete. Ta ograda, polna mojih pesmi, priča o tem, da sem zapuščena deklica med ruševinami hiše jaz.

Pišem z brezvestno slepoto, s katero otroci mečejo kamenje v noro žensko, kot da je kos. V resnici ne pišem: razpiram vrzel, da bi ob somraku do mene prispelo sporočilo mrtvega.

In ta obred pisanja. V temí gledam skozi zrcalo. Slutim kraj, ki ga ne pozna nihče drug kot jaz. Pojem o razdaljah, poslušam petje ptic, narisanih na drevesa, ki so okrašena kot cerkve.

Moja golota te je osvetljevala kot svetilka. Igrala si na moje telo, da se ne bi zgodil veliki mraz noči, temina.

Moje besede zahtevajo tišino in zapuščene prostore.

So besede z rokami; komaj zapisane, iščejo srce zame. So besede, obsojene kot španski bezeg v nevihti. So besede, podobne nekaterim mrtvim, čeprav imam od vseh najraje tiste, ki priklicujejo lutko nesrečne deklice.

23. XI. 69

AFFICHE

me esforcé tanto
por aprender a leer
en mi llanto

SÓLO SEÑAL

Oh enciende
tus ojos
del color de nacer

AFFICHE

tako sem se trudila
da bi se naučila brati
v svojem joku

SAMO SIGNAL

O prižgi
svoje oči
v barvi rojstva

EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO

EN OTRA NOCHE, EN OTRO MUNDO

oh por favor
 la medianoche es venida
y es el frío
la noche
 el que yo espero no viene

ALGUIEN CAE EN SU PRIMERA CAÍDA

A Ramón Xirau

Palabra por palabra
tuve que aprender
las imágenes
del último otro lado.

V TEJ NOČI NA TEM SVETU

V DRUGI NOČI, NA DRUGEM SVETU

o prosim
 polnoč je prišla
in mraz je
noč
 on ki ga čakam ne pride

NEKDO PADE V SVOJ PRVI PADEC

Ramónu Xirauu

Besedo za besedo
sem se morala naučiti
podob
poslednje druge strani.

*
* *
*

lloro, miro el mar y lloro.
canto algo, muy poco.

hay un mar, hay la luz.
hay sombras, hay un rostro.

un rostro con rastros de paraíso perdido.

he buscado.

sino que he buscado,
sino que agonizo.

*
*
*

jokam, morje zrem in jokam.
nekaj zapojem, ne veliko.

je morje, je luč.
so sence, je obraz.

obraz s sledmi izgubljenega raja.

iskala sem.

ampak iskala sem,
ampak umiram.

LOS PEQUEÑOS CANTOS

A Pablo Azcona y Víctor Richini

I

nadie me conoce yo hablo la noche
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
nadie me conoce yo hablo la lluvia
nadie me conoce yo hablo los muertos

II

sólo las palabras
las de la infancia
las de la muerte
las de la noche de los cuerpos

III

el centro
de un poema
 es otro poema
el centro del centro
 es la ausencia

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema

DROBNI SPEVI

Pablu Azconu in Victorju Richiniju

I

nihče me ne pozna jaz govorim noč
nihče me ne pozna jaz govorim svoje telo
nihče me ne pozna jaz govorim dež
nihče me ne pozna jaz govorim mrtve

II

samo besede
otročstva
smrti
noči teles

III

središče
pesmi
 je druga pesem
središče središča
 je odsotnost

v središču odsotnosti
je moja senca središče
središča pesmi

IV

una muñeca de huesos de pájaro
conduce los perros perfumados
de mis propias palabras que me vuelven

V

A Jean

la agonía
de las visionarias
del otoño

VI

grietas en los muros
negros sortilegios
frases desolladas
poemas aciagos

VII

Cubres con un canto la hendidura.
Creces en la oscuridad como una ahogada.
Oh cubre con más cantos la fisura, la
 hendidura, la desgarradura.

VIII

en el mediodía de los muertos
princesa-paraje-sin-sol
come cardo
come abrojo

IV

lutka iz ptičjih kosti
vodi dišeče pse
mojih lastnih besed ki me vračajo

V

Jeanu

agonija
vizionark
jeseni

VI

razpoke v zidovih
črna vedeževanja
predrzni stavki
pogubne pesmi

VII

Prekriješ režo s spevom.
Rasteš v temi kot utopljenka.
O, prekrij z več spevi razpoko,
režo, raztrganino.

VIII

v poldnevu mrtvih
princesa-kraj-brez-sonca
jé osat
jé bodičevje

IX

mi canto de dormida al alba
¿era esto, pues?

X

el que me ama aleja a mis dobles,
abre
la noche, mi cuerpo,
ver tus sueños,
mi sol o amor

XI

oh los ojos tuyos
fulgurantes ojos

XII

A Alain de Vermont

cuervos en mi mente
sobre su querido cuerpo

es el gran frío de la noche
lo negro

pasión de nuestros señores
los deseos

IX

moj spev spéče ob svitu
je bilo torej to?

X

kdor me ljubi, prežene moje dvojnike,
odpre
noč, moje telo,
pogled v tvoje sanje,
moje sonce ali ljubezen

XI

o tvoje oči
bliskajoče se oči

XII

Alainu de Vermontu

krokarji v mojih mislih
nad njegovim ljubljanim telesom

je véliki mraz noči
črnina

strast naših gospodarjev
želje

XIII

una idea fija
una leyenda infantil
una desgarradura

el sol
como un gran animal oscuro

no hay más que yo
no hay qué decir

XIV

qué es este espacio que somos
una idea fija
una leyenda infantil

hasta nueva orden
no cantaremos el amor
hasta nuevo orden

XV

niña que en vientos grises
vientos verdes aguardó

XVI

hablará por espejos
hablará por oscuridad
por sombras
por nadie

XIII

neka fiksna ideja
neka otroška legenda
neka raztrganina

sonce
kot velika temna žival

ni drugega kot jaz
ni kaj reči

XIV

kaj je ta prostor ki smo
neka fiksna ideja
neka otroška legenda

do novega povelja
ne bomo peli ljubezni
do novega reda

XV

deklica ki je v sivih vetrnih
zelene vetre dočakala

XVI

govorila bo za zrcala
govorila bo za temò
za sence
za nikogar

XVII

A Diana

instruidnos acerca de la vida
suavemente
imploraban los pequeños seres
y tendían sus brazos
por amor de la otra orilla

XVIII

palabras reflejas que solas se dicen
en poemas que no fluyen yo naufrago
todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su doble

XIX

triste músico
entona un aire nuevo
para hacer algo nuevo
para ver algo nuevo

XVII

Diani

poučite nas o življenju
so milo
prosila drobna bitja
in so iztegovala roke
iz ljubezni do druge obale

XVIII

besede odsevi ki se izrečejo same
v pesmih ki ne polzijo jaz brodolomim
vse v meni se izreče s svojo senco
in vsaka senca s svojo dvojnico

XIX

žalostni glasbenik
ubere nov napev
da ustvari nekaj novega
da vidi nekaj novega

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
de re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor

hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

V TEJ NOČI, NA TEM SVETU

Marthi Isabel Moia

v tej noči na tem svetu
besede sanj otroštva smrti
nikdar ni to kar nekdo hoče reči
rodni jezik kastrira
jezik je organ spoznanja
spodletelosti vsake pesmi
ki jo je kastriral lastni jezik
ki je organ re-kreacije
re-kognicije
a ne resurekcije
nečesa z negacijo
mojega horizonta maldororja z njegovim psom
in nič ni obljuba
med izrekljivim
ki je enako laganju
(vse kar je mogoče izreči je laž)
vse drugo je tišina
samo da tišina ne obstaja

ne
besede
se ne ljubijo

povzročajo odsotnost
če rečem voda – bom pila?
če rečem kruh – bom jedla?

v tej noči na tem svetu
nenavadna je tišina te noči
z dušo se dogaja to da se ne vidi
z umom se dogaja to da se ne vidi
z duhom se dogaja to da se ne vidi
od kod prihaja ta zarota teh nevidnosti?
nobena beseda ni vidna

sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

mi persona está herida
mi primera persona del singular

escribo como quien con el cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste con el don del sexo?
oh mis muertos

me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

sence
viskozne ograde med katerimi se skriva
kamen norosti
črni hodniki
vse sem jih prehodila
oh ostani še malo med nami!

moja oseba je ranjena
moja prva oseba ednine

pišem kot nekdo z nožem dvignjenim v temò
pišem kot izrekam
absolutna iskrenost bi bila še naprej
nemogoče
o ostani še malo med nami!

propadanja besed
ki zapuščajo palačo jezika
spoznanje med nogami
kaj si storila z darom spola?
o moji mrtvi

pojedla sem jih obtičali so mi v grlu
ne morem več od tega da ne morem več

zastrte besede
vse zdrsne
v črno utekočinjenje

in maldororjev pes
v tej noči na tem svetu
kjer je mogoče vse
razen
pesmi

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirve ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo

govorim
in vem da ne gre za to
vedno ne gre za to
o pomagaj mi pisati najbolj pogrešljivo pesem
 ki ne služi niti temu da
 ne more ničemur služiti
pomagaj mi pisati besede
v tej noči na tem svetu

TEXTOS DE SOMBRA

ALGUNOS TEXTOS DE SOMBRA

Es una exhortación a los jóvenes para que no estén tristes, ya que existen la naturaleza, la libertad, Goethe, Schiller, Shakespeare, las flores, los insectos, etc.

FRANZ KAFKA

Un jardín

Pido el silencio.

Mi historia es larga y triste como la cabellera de Ofelia.

Es un jardín dibujado en mi cuaderno. Madrugada.
Instante desgarrado en que la luz es tentación y promesa
porque algo ha muerto, la noche.

-Sólo quería ver el jardín.

-Soy mi propio espectro.

-No hay que jugar el espectro porque se llega a serlo.

-¿Sos real?

*-La imagen de un corazón que encierra la imagen de un
jardín por el que voy llorando.*

-Ils jouent la pièce en étranger.

-Sinto o mundo chorar como a lingua estrangeira.

-Das ganze verkehrte Wesen fort.

-Another calling: my own words coming back...

TEKSTI SENCE

NEKAJ TEKSTOV SENCE

*To je vzpodbuda mladim, naj
ne bodo žalostni, saj obstajajo
narava, svoboda, Goethe, Schiller,
Shakespeare, rože, žuželke itd.*

FRANZ KAFKA

Vrt

Prosim za tišino.

Moja zgodba je dolga in žalostna kot Ofelijini lasje.

Je vrt, narisani v mojem zvezku. Svitanje. Predrzen trenutek, v katerem je luč skušnjava in obljava, kajti nekaj je umrlo, noč.

- *Hotela sem samo videti vrt.*
- *Sem prikazen same sebe.*
- *Ni se treba igrati prikazni, ker to postaneš.*
- *Si resnična?*
- *Podoba srca, ki ograjuje podobo vrta, za katerim
jokam.*
- *Ils jouent la pièce en étranger.*
- *Sinto o mundo chorar como a lingua estrangeira.*
- *Das ganze verkehrte Wesen fort.*
- *Another calling: my own words coming back...*

*
*
*

Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

–Sólo vine ver el jardín –dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

–No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

–Es porque el silencio no existe –dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio.

–No hago otra cosa que buscar y no encontrar. Así pierdo las noches.

Sintió que era culpable de algo grave.

–Yo creo en las noches –dijo.

A lo cual no supo responderse: sintió que le clavaban una flor azul en el pensamiento con el fin de que no siguiera el curso de su discurso hasta el fondo.

–Es porque el fondo no existe –dijo.

La flor azul se abrió en su mente. Vio palabras como pequeñas piedras diseminadas en el espacio negro de la noche. Luego, pasó un cisne con rueditas con un gran moño rojo en el interrogativo cuello. Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

–Esa niñita fui yo –dijo Sombra.

Sombra está desconcertada. Se dice que, en verdad, trabaja demasiado desde que murió Sombra. Todo es pretexto para ser un pretexto, pensó Sombra asombrada.

1-V-1972

Iskala je samo kraj, bolj ali manj primeren za življenje, hočem reči: manjši prostor, kjer bi pela in lahko včasih v miru jokala. V resnici ni hotela hiše; Senca je hotela vrt.

– Prišla sem samo videt vrt, je rekla.

Toda vsakič, ko je obiskala vrt, je ugotovila, da ni ta, ki ga je iskala, ki ga je hotela. Bilo je kot pri govorjenju in pisanju. Potem ko je govorila ali pisala, je vedno morala pojasniti:

– Ne, ni bilo to, kar sem hotela reči.

In najhuje je, da jo je izdajala tudi tišina.

– To je zato, ker tišina ne obstaja, je rekla.

Vrt, glasovi, pisava, tišina.

– Ne delam nič drugega kot to, da iščem in ne najdem.

Tako mi minevajo noči.

Čutila je, da je kriva nečesa groznega.

– Verjamem v noč, je rekla.

Na kar si ni znala odgovoriti: čutila je, kako ji pribijajo sinjo rožo v misli, zato da ne bi sledila toku svojega govora do dna.

– To je zato, ker dno ne obstaja, je rekla.

Sinji cvet se je odprl v njenih mislih. Videla je besede kot drobno kamenje,

posejano v črn prostor noči. Nato je priplaval mimo labod s koleščki,

z veliko rdečo pentljo na zasliševalskem vratu. Neka punčka,

ki ji je bila podobna, je jezdila laboda.

– Ta punčka sem bila jaz, je rekla Senca.

Senca je zbegana. Govori se, da v resnici preveč dela, odkar je Senca umrla. Vse je pretveza za to, da je pretveza, je pomislila osupla Senca.

1. V. 1972

PREFACIO DE SOMBRA (I)

La hija de la voz la poseyó en su estar, en su ser, por la tristeza.

Los pequeños pájaros ponzoñosos que se abreven en un agua negra donde se refleja la maravilla, son sus animales, son sus emblemas. A un tiempo mismo busca calentar su corazón suplicante.

Los perros nocturnos: otro llamamiento.

¿Quién conoce mi humor hiriente? Desde mi libro aullante «alguien mata algo».

Nadie me enciende ninguna lámpara, nadie es del color del deseo más profundo.

12 / VII / 1970

EL ENTENDIMIENTO

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba tan terriblemente afligada por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete.

Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social »Sombra y Sombra«. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto.

PREDGOVOR SENCE (I)

Hči glasu jo je obsedla v njenem obstajanju, v njeni biti, od žalosti.

Majhne strupene ptice, ki se napajajo v črni vodi, ki od-seva čudo, so njene živali, so njeni emblemi. Hkrati išče, kako bi ogrela svoje roteče srce.

Nočni psi: drugo klicanje.

Kdo pozna moj zbadljivi humor? Iz moje knjige, ki tuli:
»nekdo ubija nekaj.«

Nihče mi ne prižge nobene svetilke, nihče nima barve najgloblje želje.

12. VII. 1970

RAZUMEVANJE

Najprej recimo, da je Senca umrla. Je Senca vedela, da je Senca umrla? Nedvomno. Senca in ona sta bili družabnici že leta. Senca je bila njena edina izvršilka oporoke, njena edina prijateljica in edina, ki je oblekla žalna oblačila za Senco. Senca ni bila tako strašno prizadeta zaradi žalostnega dogodka in ga je ves dan pogreba praznovala z banketom.

Senca ni izbrisala imena Sence. Trgovska hiša je bila znana kot firma »Senca in senca«. Včasih so nove stranke Senco klicale Senca; toda Senca se je odzivala na obe imeni, kot bi bila ona, Senca, v resnici Senca, ki je umrla.

ESCRITO CUANDO SOMBRA

–Empecemos a decir que Sombra había muerto.

–Desapareció tras su propia desaparición.

–Estaba trabajando en su despacho. Sin desearlo, escuchaba a la gente que pasaba golpeándose el pecho con las manos y las piedras del pavimento con los pies para entrar en calor.

–Entretanto, la bruma y la oscuridad hiciéronse tan densas que Sombra caminaba por su gabinete alumbrándose con fósforos.

SOMBRA: –¿Qué hora es?

–La que acaba de pasar. La última.

SOMBRA: –Hay en la escalera un niño. Es verdad que hace tiempo maltraté a un niño. A ése, precisamente.

Sombra conocía al niño abandonado en la escalera. Entonces sollozó.

PRESENCIA DE SOMBRA

Alguien habla. Alguien me dice.

Extraordinario silencio el de esta noche.

Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos.

Ella escribe como una lámpara que se apaga, ella escribe como una lámpara que se enciende. Camina silenciosa. La noche es una mujer vieja con la cabeza llena de flores. La noche no es la hija preferida de la reina loca.

Camina silenciosa hasta la profundidad la hija de los reyes.

De demencia la noche, de no tiempo. De memoria la noche, de siempre sombras.

NAPISANO, KO JE SENCA

- Najprej recimo, da je Senca umrla.
- Izginila je za svojim lastnim izginotjem.
- Delala je v svoji pisarni. Ne da bi hotela, je poslušala ljudi, ki so šli mimo in tolkli z rokami po svojih prsih in z nogami po kamnitem tlaku, da se ogrejejo.
- Medtem sta postali meglà in temà tako gosti, da je Senca hodila po svojem kabinetu in si svetila z vžigalicami.
- SENCA: - Katera ura je?
- Ta, ki je pravkar minila. Zadnja.
- SENCA: Na stopnicah je otrok. Res je, da sem pred časom trpinčila nekega otroka. Ravno tega.
- Senca je poznala zapuščenega otroka na stopnicah. Takrat je zaihtela.

PRISOTNOST SENCE

- Nekdo govori. Nekdo me izreče.
- Nenavadna je tišina te noči.
- Nekdo meče svojo senco na steno moje sobe. Nekdo me gleda z mojimi očmi, ki niso moje.
- Ona piše kot svetilka, ki ugasne, piše kot svetilka, ki se prižge. Hodi tihotna. Noč je stara ženska z glavo, polno rož. Noč ni najljubša hči nore kraljice.
- Hodi tihotna do globočine, hči kraljev.
- Iz demence noč, iz nečasa. Iz spomina noč, iz zmeraj senc.

*
* *

SOMBRA: Je régarde ma main déserte.

Ai-je tenu la rose pure?

O ma nuit, nul jour ne la tue.

-K: Sombra lloró y habló más que en toda su existencia junta. Fue poco antes de caer en el círculo opaco.

-X: Vayamos por los calles ahora que la tarde se cubrió de pasionarias.

-UNA SOMBRA: Le devant est louable (on peut le louer par heure). Le derrier est lavable (on peut le Labrounir étant donnée qu'on a souffert as el desdichado, ô monde, ô langage, ô Isidore!

TEXTO DE SOMBRA

Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos.

Quiero existir como lo que soy: una idea fija. Quiero ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace.

TEXTO DE SOMBRA

¿Que máscara usaré cuando emerja la sombra? Hablo de esa perra que en silencio teje una trama de falso silencio para que yo me confunda de silencio y cante del modo correcto para dirigirse a los muertos.

Indeciblemente caigo en esto que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre. ¿Por qué mi boca está siempre abierta?

*
*
*

SENCA: Je régarde ma main déserte.

Ai-je tenu la rose pure?

O ma nuit, nul jour ne la tue.

– K: Senca je jokala in govorila več kot v vsem času svojega obstajanja skupaj. To je bilo, malo preden je padla v neprosojni krog.

– X: Pojdimo po ulicah zdaj, ko se je popoldne prekrilo s pasijonkami.

– NEKA SENCA: Le devant est louable (on peut le louer par heure). Le derrier est lavable (on peut le Labrounir étant donnée qu'on a souffert as el desdichado, ô monde, ô langage, ô Isidore!

TEKST SENCE

Hočem obstajati onkraj same sebe: s prikaznimi.

Hočem obstajati kot to, kar sem: fiksna ideja. Hočem lajati, ne hvaliti tišine prostora, v katerega se rodimo.

TEKST SENCE

Kakšno masko bom uporabila, ko se pojavi senca? Govorim o tej psici, v kateri tišina tke zaplet lažne tišine, da bi me zmedla tišina in da bi pela tako, kot je pravilno za naslavljanje mrtvih.

Neizrekljivo padam v to, kar v sebi srečam kot bolj ali manj prisotno, ko nekdo formulira moje ime. Zakaj so moja usta vedno odprta?

SALA DE PSICOPATOLOGÍA

Después de años en Europa
Quero decir París, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago,
y tanto
y tanto
por no hablar de New York y de West Village
con rastros de muchachas estranguladas
–quiero que me estrangule un negro –dijo
–lo que querés es que te viole –dije (¡oh Sig-
mund! con vos se acabaron los hombres del mercado matrimo-
nial que frecuenté en las mejores playas de Europa)
y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada
y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,
aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,
persuadiéndome día a día
de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido,
tenemos destino,
–una señora originaria del más oscuro barrio de un
pueblo que no figura en el mapa dice:
–El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo
tengo algo aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar
que mama mía.
Nietzsche: «Esta noche tendré una madre o dejaré de ser.»
Strindberg: «El sol, madre, el sol.»
P. Éluard: «Hay que pegar a la madre mientras es joven.»
Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la
vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas,
ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a
tierra, a fuego, a aire,
pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita con-
cha,
después de haber intentado nacerse sola sacando mi ca-
beza por mu útero
(y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente
guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar)
hablo de la concha y hablo de la muerte,

SOBA PSIHOPATOLOGIJE

Po letih v Evropi
Hočem reči Pariz, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provansa, Firenze, Siena,
Rim, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago,
in še
in še
da ne govorim o New Yorku in West Villageu
s sledmi zadavljenih deklet
– hočem, da me zadavi črnc, je rekla
– v resnici hočeš, da te posili, sem rekla
(o, Sigmund! s tabo so izginili moški s poročnega trga, ki
sem ga obiskovala na najboljših plažah Evrope)
in ker sem tako inteligentna, da sem popolnoma neko-
ristna,
in ker sem toliko sanjala, da nisem več od tega sveta,
sem tu, med nedolžnimi dušami sobe 18,
iz dneva v dan se prepričujem,
da imamo soba, čiste duše in jaz smisel, da imamo usodo
– gospa, ki prihaja iz najbolj obskurne četrti kraja, ki ga
ni na zemljevidu, reče:
– Doktor mi je rekel, da imam probleme. Kaj pa vem.
Nekaj imam tu (dotakne se prsi) in željo, da bi jokala, o mati
mila!
Nietzsche: »To noč bom imel mater ali pa bom nehal
obstajati.«
Strindberg: »Sonce, mati, sonce.«
P. Éluard: »Treba je tepsti mater, dokler je mlada.«
Da, gospa, mati je mesojeda žival, ki ljubi pohotno vege-
tациjo. Ob uri, ko jo je rodila, razpre noge, brez zavedanja
smisla svojega položaja, ki je določen za dajanje na svetlo,
na zemljo, v ogenj, v zrak,
toda potem se sama želi vrniti v tisto prekleto pičko,
potem ko se je že poskusila roditi sama in je potegnila
mojo glavo iz moje maternice
(in ker ni mogla, iščem način, kako umreti in vstopiti v
kužni brlog skrivne skrivalke, katere naloga je prikrievanje)
govorim o pički in govorim o smrti,

todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo - la mahatma gandhi del lengüeteo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados -¡oh el goce de la roña!

Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero

¿se casarían con un leproso?

Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro,

sí, de eso son capaces,

pero luego viene la vocesita que acompaña a los jovencitos como ustedes:

-¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?

Y

sí,

aquí en el Pirovano

hay almas que NO SABEN

por qué recibieron la visita de las desgracias.

Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que la sala -verdadera pocilga- esté muy limpia, porque la roña les da terror, y el desorden, y la soledad de los días vacíos habitados por antiguos fantasmas emigradas de las maravillas e ilícitas pasiones de la infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.

Pero

¿qué cosa curar?

Y ¿por dónde empezar a curar?

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio.

Se habla.

Se amuebla el escenario vacío del silencio.

O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.

-¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?

No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces -casi siempre- estoy húmeda. Soy una perra, a pesar de Hegel. Quisiera un tipo con una pija así y cogerme a mí y dárme la hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparán) a fin de que me exorcisen y me procuren una buena frigidez.

vse je pička, lizala sem pičke v več deželah in bila sem samo ponosna na svojo virtuoznost – mahatma gandhi jezičkanja, Einstein kunilingusa, Reich jezičenja, Reik ubiranja poti med dlakami kot pri zanikrnih rabinih – o užitek nesnage!

Vi, zdravnički iz sobe 18, ste nežni in celo poljubljate gobavca, ampak

ali bi se poročili z gobavcem?

Trenutek potopitve v nizkotno in temačno,

da, tega so sposobni,

ampak potem se pojavi glasek, ki spremlja tako mladeniče kot vas:

– Iz vsega tega bi lahko naredil šalo, kajne?

In

res,

tu v Pirovanu

so duše, ki NE VEDO,

zakaj so jih obiskale nesreče.

Hočejo logična pojasnila, ubogi ubožci, hočejo, da bi bila soba – pravi svinjak – zelo čista, kajti groza jih je nesnage in nereda in samote praznih dni, polnih starih prikazni, ki so emigrirale iz čudovitih in prepovedanih strasti otroštva.

O, toliko kurcev sem že poljubila, pa sem se vseeno nenadoma znašla v neki sobi, polni jetniškega mesa, kjer ženske pridejo in grejo, govoreč o izboljšanju.

Toda

kaj zdraviti?

In kje začeti zdraviti?

Res je, da je psihoterapija v svoji izključno verbalni obliki skoraj tako lepa kot samomor.

Govori se.

Opremlja se prazno prizorišče tišine.

Ali, če tišina obstaja, postane sporočilo.

– Zakaj ste tiho? O čem razmišljate?

Ne razmišljam, vsaj ne delam tega, kar imenujejo mišljenje. Prisostvujem neizčrpnemu toku mrmranja. Včasih – skoraj vedno – sem vlažna. Sem psica, Heglu navkljub. Hotela bi tipa s tako velikim kurcem, da bi me pofukal in ga zarinil vame, da bi morala obiskati zdravilce (ki mi jo bodo brez dvoma polizali), da mi izženejo hudiča in mi priskrbijo dobro frigidnost.

Húmeda

Concha de corazón de criatura humana,
corazón que es un pequeño bebé inconsolable,
«Como un niño de pecho he acallado mi alma» (Salmo)

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honorarla con mi
presencia prestigiosa (si me quisieran un poquito me ayu-
darían a anularla)

oh no es que quiera coquetear con la muerte
yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuel-
ve ridícula a fuerza de prolongarse,

(Ridículamente te han adornado para este mundo –dice
una voz apiadada de mí)

Y

Que te encuentres con vos misma –dijo.

Y yo le dije:

Para reunirme con el migo de conmigo y ser una sola y
misma entidad con él tengo que matar al migo para que así
se muera el con y, del este modo, anulados los contrarios, la
dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina
un cuchillo sin hoja
al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,

todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de
los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas
prenatales,

ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es
el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto
momento de la fusión y del encuentro,

fuera del espacio profano donde el Bien es sinónimo de
evolución de sociedades del consumo,

y lejos de los emierdantes simulacros de medir el tiempo
mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,

lejos de las ciudades en las que se compra y se vende
(oh, en ese jardín para la niña que fui, la pálida halucinada
en los suburbios malsanos por los que erraba del brazo de
las sombras: niña, mi querida niña que no has tenido madre
(ni padre, es obvio)

De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18,

en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de
separación de absoluta NO-ALIANZA con Ellos

Vlažna
Pička srca človeškega bitja,
srce, ki je majhen neutolažljiv dojenček,
»Pomiril sem svojo dušo kakor otrok v naročju« (Psalm),
Ne vem, kaj delam v sobi 18, razen, da ji izkazujem čast
s svojo prestižno prisotnostjo (če bi se imela majčkeno rada,
bi mi pomagali, da jo izničim)

O, ni res, da se hočem spogledovati s smrtjo,
hočem samo končati to agonijo, ki postaja vse bolj sme-
šna, ko se podaljšuje,

(Smešno so te okrasili za ta svet, reče neki glas, ki me
pomiluje)

In

Da se srečaš sama s sabo, je rekel

In jaz sem mu odvrnila:

Da bi se združila z boj od seboj in bi bila ena edina in
sama bit z njim, moram ubiti boj, da tako umre se, in da se
tako, ko sta izničeni nasprotji, mučilna dialektika izteče v
zlitje nasprotij.

Samomor odloči
nož brez rezila,
ki mu manjka držalo.

Zato:

zbogom subjekt in objekt,
vse se zedini kot v drugih časih, v vrtu pravljic za otroke,
polnem potokov osvežujočih prenatalnih vodá,

ta vrt je središče sveta, je kraj srečanja, je prostor, spre-
menjen v čas, in je čas, spremenjen v kraj, je veličasten tre-
nutek združitve in srečanja,

zunaj posvetnega prostora, kjer je Dobro sinonim za ra-
zvoj potrošniških družb,

in daleč od usranih simulakrov, ki odmerjajo čas z urami,
koledarji in drugimi sovražnimi predmeti,

daleč od mest, v katerih se kupuje in se prodaja (o, v
tem vrtu za deklico, ki sem bila, bleda blodnjavka nezdra-
vih predmestij, po katerih sem tavalala, držeč za roko sence:
deklica, moja ljuba deklica, ki nisi imela matere (niti očeta,
kar je očitno)

Tako da sem zvelkla svojo rit do sobe 18,

v kateri se delam, da verjamem, da moja bolezen odda-
ljenosti, ločitve, absolutne NE-ZVEZE z Njimi

–Ellos son todos y yo soy yo–

finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de buena voluntad (¡oh, los buenos sentimientos!) me podrán ayudar,

pero a veces –a menudo– lo recontraputeo desde mis sombras interiores que estos mediquillitos jamás sabrán reconocer (la profundidad, cuanto más profunda, más indecible) y los puteo porque evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala,

pero mi viejo se me muere y éstos hablan y, lo peor, éstos tienen cuerpos nuevos, sanos (maldita palabra) en tanto mi viejo agoniza en la miseria por no haber sabido ser un mierda práctico, por haber afrontado el terrible misterio que es la destrucción de un alma, por haber hurgado en lo oculto como un pirata –no poco funesto pues las monedas de oro del inconsciente llevaban carne de ahorcado, y en un recinto lleno de espejos rotos y sal volcada–

viejo remaldito, especie de aborto pestífero de fantasmas sifilíticos, cómo te adoro en tu tortuosidad solamente parecida a la mía,

y cabe decir que siempre desconfié de tu genio (no sos genial; sos un saqueador y un plagiario) y a la vez te confié, oh, es a vos que mi tesoro fue confiado,

te quiero tanto que mataría a todos estos médicos adolescentes para darte a beber de su sangre y que vos vivas un minuto, un siglo más,

(vos, yo, a quienes la vida no nos merece)

Sala 18

cuando pienso en laborterapia me arrancarían los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua,

15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante,

porque –oh viejo hermoso Sigmund Freud– la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave de algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

– Oni so vsi in jaz sem jaz –
delam se torej, da mi bo uspelo iti na bolje, delam se, da
verjamem tem mladeničem dobre volje (o dobra čustva!), da
mi bodo lahko pomagali

toda včasih – pogosto – jim zabrusim nazaj iz svojih not-
ranjih senc, ki jih ti zdravnički nikoli ne bodo mogli spoznati
(globina, kolikor globlja, bolj je neizrekljiva) in jih psujem,
ker s tem prikličem v spomin svojega ljubljenelega starca, Dr.
Pichona R., takega kurbinega sina, kot ne bo nikdar nihče
od zdravničkov (tako dobrih, hélas!) te sobe,

toda moj stari mi umira in oni govorijo in, kar je najhuje,
oni imajo nova telesa, zdrava (prekleta beseda), medtem pa
moj stari umira v bedi, ker ni znal biti praktičen drek, ker
se je soočil s strahotno skrivnostjo, ki je uničenje duše, ker
je vohljal po tistem, kar je skrito, kot pirat – ne preveč nes-
rečen, kajti zlatniki nezavednega so prinesli meso obešenca
in v neki ogradi je bilo polno razbitih zrcel in razsute soli –
starec še enkrat prekleti, vrsta kužnega abortusa sifili-
tičnih fantazem, kako te obožujem v tvojem sleparstvu, po-
dobnem samo mojemu,

in treba je reči, da sem vedno dvomila o tvoji genialnosti
(nisi genialen; si plenilec in plagiator) in obenem sem ti za-
upala,

o, ti si bil tisti, ki sem mu zaupala svoj zaklad,
tako te imam rada, da bi ubila vse te adolescentne zdrav-
nike, da bi ti lahko dala piti njihovo kri in da bi ti živel mi-
nuto, stoletje več
(ti, jaz, ki si naju življenje ne zasluži)

Soba 18

ko premišlujem o terapiji z delom, bi si iztaknila oči v
porušeni hiši in bi jih pojedla ob misli na svoja leta nepre-
kinjenega pisanja,

15 ali 20 ur nenehnega pisanja, naostrena od demona
analogij, sem poskušala oblikovati svojo kruto, blodečo be-
sedno materijo,

zakaj – o stari lepi Sigmund Freud! – psihoanalitična
znanost je nekje pozabila ključ:

odpiranje se odpre
toda kako zapreti rano?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no restañan la herida que supura.

El hombre está herido por una desgarradura, que tal vez, o seguramente, le ha causado la vida que nos dan.

«Cambiar la vida» (Marx)

«Cambiar el hombre» (Rimbaud)

Freud: «La pequeña A. está embellecida por la desobediencia», (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica. Sin duda, muchas claves las extrajo de «los filósofos de la naturaleza», de los «románticos alemanes», y sobretodo Lichtenberg, el genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas como:

«Él le había puesto nombres a sus dos pantuflas»

Algo solo estaba, ¿no?

(¡Oh Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kirkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le pasó lo que a mí, si bien él era púdico y casto –«¿Qué hice del don del sexo?» –y yo soy una pajera como no existe otra; pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:

se separó

fue demasiado lejos en la soledad

y supo –tuvo que saber–

que de allí no se vuelve

se alejó –me alejé–

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,

veranean,

tienen horarios,

no se asustan por la tenebrosa

ambigüedad del lenguaje

(No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)

Duša trpi brez počitka, brez milosti in slabi zdravniki ne obvežejo rane, ki se gnoji.

Človek je ranjen od raztrganine, ki jo je verjetno ali zagotovo povzročilo življenje, ki nam ga dajo.

»Spremeniti življenje« (Marx)

»Spremeniti človeka« (Rimbaud)

Freud:

»Mala A. je ozaljšana od neubogljivosti« (Pisma ...)

Freud: tragični pesnik. Preveč zaljubljen v klasično poezijo. Brez dvoma je veliko ključnih stvari povzel po »filozofih narave« in »nemških romantikih« in predvsem po mojem preljubljenem Lichtenbergu, genialnem fiziku in matematiku, ki je v svoje Dnevniko napisal stvari, kot so:

»Poimenoval je svoji dve copati«

Nekoliko sam je bil, kajne?

(O Lichtenberg, mali grbavec, jaz bi te bila ljubila!)

In Kierkegaarda

In Dostojevskega

in predvsem Kafko,

ki se mu je zgodilo to kot meni, čeprav je bil sramežljiv in nedolžen

–»Kaj sem naredil z darom spola?« – in jaz sem drkačica, kakršne še ni bilo;

toda zgodilo se mu je (Kafki) isto kot meni:

ločil se je

šel je predaleč v samoti

in vedel je – moral je vedeti –

da se od tam ne vrne

odtutil se je – odtujila sem se –

ne iz prezira (očitno je, da je najin ponos peklenški),

ampak zato, ker je nekdo tujka,

ker je od drugod,

oni se poročajo,

razmnožujejo,

hodijo na počitnice,

imajo urnike,

ne prestrašijo se mračne

dvoumnosti jezika

(Ni isto reči *Lahko noč* kot reči *Lahko noč*)

El lenguaje
-yo no puedo más,
alma mía, pequeña inexistente,
decidíte;
te las picás o te quedás,
pero no me toques así,
con pavura, con confusión,
o te vas o te las picás,
yo, por mi parte, no puedo más.

1971

ALIANZA

Ella se abandona en la tregua originada por la noche.
Dentro de ella todo hace el amor.

Alianza entre lo contemplado y su contemplación. Alegría de transgredir, reclamo de puntos vivos de referencia y de la realidad total perceptible en un instante que es todos los instantes.

Ella se abandona a un pensar desmesurado y al hechizo por un espacio definido: un lugar que obra como llamamiento.

*
**

es como si me pidiera la luna.

Me digo:

Si me pide la luna es porque la necesita.

Pero si (supongamos) le llevo la luna, me dirá algo nada lindo de escuchar.

Además, está lo otro, está lo otro.

(«Si me muriera ahora mismo
qué alegre iba a ser.»)

Si me muriera.

Jezik

– jaz ne morem več,
duša moja, mala, neobstoječa,
odloči se;
ali izgini ali ostani,
ampak ne dotikaj se me tako,
s strahom, z zmedenostjo,
ali se poberi ali izgini,
jaz, ko gre zame, ne morem več.

1971

ZAVEZNIŠTVO

Ona se prepušča premirju, ki izvira iz noči. V njej se vse ljubi.

Zavezništvo med kontempliranim in kontemplacijo. Veselje transgresije, vabljenje živih referenčnih točk in totalne realnosti, ki jo je mogoče dojeti v enem hipu, ki je vsi hipi.

Ona se prepušča nekemu čezmernemu mišljenju in uroku za neki določen prostor: neki kraj, ki deluje kakor klicanje.

*
**

je, kot da me prosi za luno.

Rečem si:

Če me prosi za luno, jo potrebuje.

Ampak če (vzemimo)

ji prinesem luno, mi bo rekla

nekaj, kar ne bo nič lepo slišati.

Poleg tega je še drugo, je še drugo.

(»Če bi umrla prav zdaj,
kako vesela bi bila.«)

Če bi umrla.

SOUS LA NUIT

A Y. Iván Pizarnik de Kolikovski, mi padre

Los ausentes soplan grismente y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.

Huyo toda la noche, encauzo la persecución y la fuga, canto un canto para mis males, pájaros negros sobre mortajas negras.

Grito mentalmente, el viento demente me desmiente, me confino, me alejo de la mano crispada, no quiero saber otra cosa que este clamor, este resolar en la noche, esta errancia, esto no hallarse.

Toda la noche hago la noche.

Toda la noche me abandonas lentamente como el agua cae lentamente. Toda la noche escribo para buscar a quien me busca.

Palabra por palabra yo escribo la noche.

*
* *

entrar entrando adentro de una música al suicidio al nacimiento

SOUS LA NUIT

Ivánu Pizarníku de Kolíkovskemu, mojemu očetu

Odsotni sivo sopejo in noč je gosta. Noč ima barvo vek mrtvega.

Bežim vso noč, v tek spravljam zasledovanje in beg, pôjem spev za svoje muke, črne ptice na črnih mrtvaških prtih.

Kričim v mislih, dementni veter me demantira, konfiniram se, oddaljim se od roke, stisnjene v pest, nočem vedeti za nič drugega kot za to vpitje, to odbliskovanje v noči, to blodenje, to, da se ne najdem.

Vso noč delam noč.

Vso noč me zapuščaš počasi kot voda, ki pada počasi.
Vso noč pišem, da iščem tega, ki me išče.

Besedo za besedo pišem noč.

*
* *

vstopajoč v neko glasbo vstopiti v samomor v rojstvo

PARA JANIS JOPLIN

(fragmento)

a cantar dulce y a morirse luego.

no:

a ladrar.

así como duerme la gitana de Rousseau.

así cantás, más las lecciones de terror.

hay que llorar hasta romperse

para crear o decir una pequeña canción,

gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia

eso hiciste vos, eso yo.

me pregunto si eso no aumentó el error.

hiciste bien en morir.

por eso te hablo,

por eso me confío a una niña monstruo.

ZA JANIS JOPLIN

(fragment)

peti milo in umreti hitro.

ne:

lajati.

tako kot spi Rousseaujeva ciganka.

tako pôješ, še več lekcij groze.

treba je jokati, dokler se ne zlomiš,

da ustvariš ali izrečeš droben spev,

tako kričati, da prekriješ luknje odsotnosti

to si naredila ti, to jaz.

sprašujem se, ali ni to pomnožilo napake.

dobro si storila, da si umrla.

zato ti govorim,

zato se zaupam deklici pošasti.

EL OJO DE LA ALEGRÍA (UN CUADRO DE CHAGALL Y SCHUBERT)

La muerte y la muchacha
abrazadas en el bosque
devoran el corazón de la música
en el corazón del sinsentido

una muchacha lleva un candelabro de siete brazos
y baila detrás de los tristes músicos
que tañen violines rotos
en torno a una mujer verde abrazada a un unicornio y
[a una mujer azul abrazada a un gallo

en lo bajo
y en lo triste
hay casitas
que nadie ve
de madera, húmedas,
hundiéndose como barcos,
¿era esto, pues, el concepto del espacio?
criaturas en erección
y la mujer azul
en el ojo de la alegría enfoca directamente
la taumaturga estación de los amores muertos.

OJOS PRIMITIVOS

El color infernal de algunas pasiones, una antigua ternura. Los faltos de algo, de todo, al sol negro de sus desos elementales, excesivos, no cumplidos.

Alguien canta una canción del color del nacimiento: por el estribillo pasa la loca con su corona plateada. Le arrojan piedras. Yo no miro nunca el interior de los cantos. Siempre, en el fondo, hay una reina muerta.

OKO VESELJA (CHAGALLOVA SLIKA IN SCHUBERT)

Deklica in smrt
objeti v gozdu
požirata srce glasbe
v srcu nesmisla

dekle nosi svečnik s sedmimi kraki
in pleše za žalostnimi glasbeniki
ki igrajo na zlomljene violine
okoli zelene ženske, ki objema samoroga, in sinje ženske,
[ki objema petelina

v bedi
in v žalosti
so hiške,
ki jih nihče ne vidi,
lesene, vlažne,
ki se potapljajo kot ladje,
je bil torej to pojem prostora?
pokončna bitja
in sinja ženska
v očesu veselja naravnost usmerja
čudodelno postajo mrtvih ljubezni.

PRVOTNE OČI

Peklenska barva nekaterih strasti, davna nežnost. Manjkanja nečesa, vsega, pod črnim soncem njenih elementarnih, ekscesnih, neizpolnjenih želja.

Nekdo pôje spev barve rojstva: skozi refren gre ona, nora, s posrebreno krono. Vanjo mečejo kamne. Nikdar ne gledam v notranjost spevov. Vedno je na dnu neka mrtva kraljica.

*
* *
*

La canción desesperada no se deja decirse. La materia verbal errante no cesa de emanar del centro que no es centro, del mareo de las flores auríferas imbuidas del oro de los buscadores de oro.

SOLAMENTE LAS NOCHES

*A Jean Aristeguieta,
A Árbol de fuego*

escribiendo
he pedido, he perdido.

en esta noche, en este mundo,
abrazada a vos,
alegría de naufragio.

he querido sacrificar mis días y mis semanas
en las ceremonias del poema.

he implorado tanto
desde el fondo de los fondos
de mi escritura.

Coger y morir no tienen adjetivos.

*
* *

Obupani spev se ne pusti izreči. Blodeča besedna materija ne neha izžarevati iz središča, ki ni središče, morske bolezni zlatonosnih rož, prežetih z zlatom iskalcev zlata.

SAMO NOČI

*Jeanu Aristeguietu,
reviji *Árbol de Fuego**

pišoč
sem prosila, sem izgubila.

v tej noči, na tem svetu,
prižeta k tebi,
veselje brodoloma.

hotela sem žrtvovati svoje dni in svoje tedne
v obredju pesmi.

tako sem moledovala
z dna vsakega dna
svojega pisanja.

Fukati in umreti nimata pridevnikov.

*
**

y cantos
entre ruinas de niños ahogados,
más allá de toda destrucción,
de todas ceremonias de la muerte
está la presencia de quien yo amo,
quien disipa las apariencias de los atroces espejos de mediodía,
quien evita incluso que los espejos se rompan,
que la sal se vuelque.

[1971]

*
**

no oigo los sonidos orgasmiales de ciertas palabras preciosas.
en efecto, las formas, las voces, los rumores, las caídas de
muerte en muerte, no tienen fin.
el espacio de desafección en donde no se sabe qué hacer con
tanto no querer.

8-VIII-1971

*
* *

in spevi
med ruševinami utopljenih otrok,
onkraj vsake destrukcije,
vsakega obredja smrti,
je prisotnost nje, ki jo ljubim,
ki razpršuje videze krutih zrcal poldneva
in se izogiba še temu, da bi se zrcala razbila,
da bi se prevrnila sol.

[1971]

*
* *

ne slišim orgazmičnih zvokov nekaterih dragocenih besed.
res, oblika, glasovi, mrmranja, padci smrti v smrt nimajo
konca.

prostor brez naklonjenosti, kjer ne vemo, kaj storiti s to-
liko neljubezni.

8. VIII. 1971

*
**

no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
-Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

-sólo vine a ver el jardín -)

[1971]

*
* *

ne, resnica ni glasba
jaz, žalostno pričakovanje neke besede,
ki bi imenovala to, kar iščem,
in kaj iščem?
ne imena božanstva
ne imena imen
ampak precizna in dragocena imena
svojih skrivnih željá

nekaj v meni me kaznuje
iz vseh mojih življenj:
– Dali smo ti vse potrebno, da bi razumela
ti pa si imela raje pričakovanje
kot da bi ti vse naznanjalo pesem
(tisto, ki je ne boš nikoli napisala, ker je nedosegljiv vrt
prišla sem samo videt vrt –)

[1971]

*
* *

sólo vine a ver el jardín.
tengo frío en los manos.
frío en el pecho.
frío en el lugar donde en los demás se forma el
pensamiento.
no es éste el jardín que vine a buscar
a fin de entrar, de entrar, no de salir.

por favor, no creas que me lamento.
si comprendieras la voluptuosidad de comprobar.

me amaron, a lo menos eso dijeron.
muchos me amaron porque no soy parecida más que a mí
y por otros imponderables más bellos que la sonrisa de la
[Virgen de las Rocas.
yo, ahora, creo amar y me siento acabada, epilogada.
¿cómo aprender los gestos primarios
de las pasiones elementales?

No me consuela

*
**

prišla sem samo videt vrt.
zebe me v roke.
zebe v prsi.
zebe v kraj, kjer se v drugih oblikuje mišljenje.
ta vrt ni tisti, ki sem ga prišla iskat,
da bi vstopila, vstopila, ne izstopila.

prosim, ne misli, da se pritožujem.
če bi razumela slast potrjevanja.

ljubili so me, vsaj tako so rekli.
mnogi so me ljubili, ker sem podobna samo sebi
iz zaradi drugih neizrekljivosti, lepših kakor nasmeh Marije
[v skalni votlini.
zdaj verjamem, da ljubim, in se počutim dokončano,
zaključeno.
kako se naučiti prvinskih gest
elementarnih strasti?

Ne potolaži me

*
* *

A Ana Becció

Ella no espera en sí misma. Nada de sí misma. Demasiado ensimismada.

Sólo vine a ver el jardín donde alguien moría por culpa de algo que no pasó o de alguien que no vino.

Ella es un interior.

Todo ha sido demasiado y ella se irá.

Y yo me iré.

1972

RECUERDOS DE LA PEQUEÑA CASA DEL CANTO

Era azul como su mano en el instante de la muerte. Era su mano crispada, era el último orgasmo. Era su pija parada como un pájaro que está por llover, parada para recibirla a ella, la muerte, la amante (o no)

Ya no sé hablar. ¿Con quién?

Nunca encontré un alma gemela. Nadie fue un sueño. Me dejaron con los sueños abiertos, con mi herida central abierta, con mi desgarradura. Me lamento; tengo derecho a hacerlo. Asimismo, desprecio a los que no se interesan por mí. Mi sólo deseo ha sido

No lo diré. Hasta yo, o sobre todo yo, me traiciono. Como un niño de pecho he callado mi alma. Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar. He desbaratado lo que no me dieron, que era todo lo que tenía. Y es otra vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mi único horizonte. Nadie se parece a mi sueño. He sentido amor y lo maltrataron, sí, a mí que nunca había querido. El amor más profundo desaparecerá para siempre. ¿Qué podemos amar que no sea una sombra? Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que amaba

abril, 1972

Ani Becciu

Ona ne čaka sama v sebi. Nič same sebe. Preveč zato-
pljena sama vase.

Samo pride, da bi videla vrt, kjer je nekdo umrl zaradi
nečesa, kar se ni zgodilo, ali nekoga, ki ni prišel.

Ona je neka notranjost.
Vse je bilo preveč in ona bo šla.

In jaz bom šla.

1972

SPOMINI NA MALO HIŠO PETJA

Bil je sinji kot njegova roka v trenutku smrti. Bila je nje-
gova skrčena roka, bil je poslednji orgazem. Bil je njegov
negibni ud kot ptič pred dežjem, negiben, da bi sprejel njo,
smrt, ljubico (ali pa tudi ne)

Ne znam več govoriti. S kom?

Nikoli nisem našla duše dvojčice. Nihče ni bil sen. Pus-
tili so me z odprtimi sanjami, z mojo glavno rano, odprto, z
mojo raztrganino. Tožim; pravico imam do tega. Prav tako
preziram tiste, ki se ne zanimajo zame. Moja edina želja je
bila

Ne bom povedala. Celo jaz, ali predvsem jaz, se izdajam.
Pomirila sem svojo dušo kakor otrok v naročju. Ne znam več
govoriti. Ne morem več govoriti. Uničila sem vse, česar mi
niso dali, in to je bilo vse, kar sem imela. In je spet smrt. Pre-
ti nad mano, je moje edino obzorje. Nihče ni podoben mojim
sanjam. Čutila sem ljubezen in trpinčili so jo, da, mene, ki
nisem nikoli ljubila. Najgloblja ljubezen bo za vedno izgini-
la. Kaj lahko ljubimo, kar ne bi bilo senca? Umrle so že svete
sanje otroštva in tudi narava, tista, ki me je ljubila

april 1972

*
* *

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Sombría como un golem la infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de mis dones.

mayo de 1972

ESCRITO EN EL CREPÚSCULO

¿Para quién el silencio?

–El anochecer es el mismo en todas partes.

–Estás detrás de la lluvia, detrás de la cara del muerto.

Si pudiera comerme la lengua, si pudiera ahogar en un agua negra mi memoria soleada.

–Cuando hablas no se entiende nada.

–Soy oscura porque estoy sola.

–No les hables: mirá y pasá.

–Me coge. Que parece morir. Que parezco agonizar.

16/VI/72

ALGUIEN MATÓ ALGO

la hija de la voz la poseyó en su estar, por la tristeza.

los pequeños pájaros ponzoñosos que se abrevan en un agua donde se refleja la flor de la maravilla, son sus animales, son sus emblemas, a un tiempo mismo busca calentar su voz suplicante.

1972

*
* *

Naj me pustijo z mojim novim, neznanim glasom. Ne,
naj me ne pustijo. Žalostno kot golem je odšlo otroštvo, in
milost in razsipavanje mojih darov.

maj 1972

NAPISANO V SOMRAKU

Za koga tišina?
– Prihod noči je povsod enak.
– Za dežjem si, za obrazom mrtvega.
Ko bi si lahko pojedla jezik, ko bi lahko v črni vodi
utopila svoj sončni spomin.
– Ko govoriš, se ničesar ne razume.
– Temna sem, ker sem sama.
– Ne ogovarjaj jih: glej in pojdi mimo.
– Polasti se me. Da se zdi, da umira. Da se zdi, da sem v
agoniji.

16. VI. 72

NEKDO JE UBIL NEKAJ

hči glasu jo je obsedla v njenem obstajanju, od žalosti.

drobne strupene ptice, ki se napajajo v črni vodi, v kateri
odseva roža čudesa, so njene živali, so njeni emblemi, hkrati
skuša ogreti svoj roteči glas.

1972

A MODO DE TREGUA

A Francisco Porrúa

si no entiendo,
si vuelvo sin entender,
habré sabido qué cosa es
no entender

ESCRITO EN «ANAHUAC» (TALITAS)

Verde esencialmente reconcentrado en mis ojos que pintan la hierba que luego echa flores en la memoria de los animales.

Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me abandones aun si yo me he abandonado.

...AL ALBA VENID...

A Silvina Ocampo

al viento no lo escuchéis,
al viento.
toco la noche,
a la noche no la toquéis,
al alba,
voy a partir,
al alba no partáis, al alba
voy a partir.

KOT PREMIRJE

Franciscu Porrúi

če ne razumem,
če se vrnem brez razumevanja,
bom izvedela, kaj je
ne razumeti

NAPISANO V »ANAHUACU« (TALITAS)

Zelena, spet bistveno zbrana v mojih očeh, ki slikajo travo, ki nato vzcveti v spominu živali.

Objeta z zemljo. Zemlja ali mati ali smrt, ne zapusti me, tudi če sem se zapustila.

... PRIDITE OB SVITU ...

Silvini Ocampo

vetra ne poslušajte,
vetra.
dotaknem se noči,
noči se ne dotikajte,
ob svitu,
bom odšla,
ob svitu ne odhajajte, ob svitu
bom odšla.

*
* *

No [poder] querer más vivir sin saber qué vive en lugar mío
ni escribir si para herirme la vida toma formas tan extrañas.

*
* *

en la noche del corazón.
en el centro de la idea negra.

ningún hombre es visible.
nadie está en algún jardín.

*
* *

Alguien
 cae
 en
 su
 primera caída.

*
* *

Yo voces.
Yo el gran salto.

Cuando la noche sea mi memoria
mi memoria será la noche.

*
* *

Da mi ni več [mogoče] hoteti živeti, ne da bi vedela, kaj živi
na mojem mestu, niti pisati, če zato, da me rani, življenje
prevzame tako tuje oblike.

*
* *

v noči srca.
v središču črne ideje.

noben človek ni viden.
nikogar ni v nekem vrtu.

*
* *

Nekdo
pade
v
svoj
prvi padec.

*
* *

Jaz glasovi.
Jaz veliki skok.

Ko bo noč moj spomin,
bo moj spomin noč.

*
* *

La noche soy y hemos perdido.
Así hablo yo, cobardes.
La noche ha caído y ya se ha pensado en todo

Septiembre de 1972

LA MESA VERDE

El sol como un gran animal demasiado amarillo. Es una suerte que nadie me ayude. Nada más peligroso, cuando se necesita ayuda, que recibir ayuda.

*

Me rememoro al sol de la infancia, infusa de muerte, de vida hermosa.

*

Pero a mi noche no la mata ningún sol.

*

La errancia, la canción de nosotros dos, tiemblo como en una metáfora el alma comparada con una candela.

*

Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay dónde.

*

He aquí que se estremece el espacio como un gran loco.

*

Alguien demora en el jardín el paso del tiempo.

*
* *

Noč sem in sva izgubili.
Tako govorim jaz, strahopetci.
Noč je prišla in na vse se je že pomislilo

september 1972

ZELENA MIZA

Sonce kot velika preveč rumena žival. Srečo imam, da mi nihče ne pomaga. Nič ni bolj nevarno, ko potrebuješ pomoč, kot da prejmeš pomoč.

*

Spet se spominjam sonca iz otroštva, navdanega s smrtjo, z lepim življenjem.

*

A moje noči ne ubije nobeno sonce.

*

Blodenje, najino petje, trepetam kot v metafori duša, primerjana s svečo.

*

In nič ne bo tvoje, razen nekega odhoda tja, kjer ne obstaja kam.

*

Tukaj se prostor strese kot velik norec.

*

Nekdo zadržuje v vrtu minevanje časa.

*

Me alimento de música y de agua negra. Soy tu niña
calcinada por un sueño implacable.

*

Máscaras de la noche en qué lugar perdido que nadie
más que yo conoce.

*

¿Tendré tiempo para hacerme una máscara cuando
emerja de la sombra?

*

Invitada a ir nada más que hasta el fondo.

*

Me pruebo en el lenguaje en que compruebo el peso de
mis muertos.

*

El mar esconde sus muertos. Porque lo de abajo tiene
que quedar abajo.

*

Para mejor ser el que fue, ha querellado con su nueva
sombra, ha luchado contra lo opaco.

*

Hranim se z glasbo in črno vodo. Tvoja deklica sem, popnela od neizprosnih sanj.

*

Maske noči, na katerem izgubljenem kraju, ki ga poznam samo jaz.

*

Si bom imela čas narediti masko, ko bom izstopila iz sen-ce?

*

Povabljena, da grem nič dlje kot do dna.

*

Preizkušam se v jeziku, v katerem izkušam težo svojih mrtvih.

*

Morje skriva svoje mrtve. Kajti to, kar je spodaj, mora ostati spodaj.

*

Da bi bolje bila, kar je bila, se je sprla s svojo novo sen-co, borila se je proti neprosojnemu.

*
* *
*

golpean las sombras
las sombras negras
de los muertos

nada sino golpes

y se ha llorado

nada sino golpes

*
* *
*

criatura en plegaria
rabia contra la niebla

escrito
en
el
crepúsculo

contra
la
opacidad

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo

oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro

Septiembre de 1972

*
*
*

udarjajo sence
črne sence
mrtvih

nič drugega samo udarci

in jokalo se je

nič drugega samo udarci

*
*
*

bitje v molitvi
besnenje proti megli

napisano
v
somraku

proti
neprosojnosti

nočem iti
nič dlje
kot do dna

o življenje
o jezik
o Izidor

september 1972

LA CONDESA SANGRIENTA

1966, 1971

Publicado por primera vez en la revista *Testigo*, 1966. En forma del libro,
por la editorial Aquarius, Buenos Aires, 1971. La presente versión es la
del libro de 1971.

KRVAVA GROFICA

1966, 1971

Besedilo je bilo prvič objavljeno leta 1966 v reviji *Testigo*. Leta 1971 je izšlo v knjižni izdaji pri založbi Aquarius v Buenos Airesu. Prevod temelji na verziji iz leta 1971. (Op. ur.)

«El criminal no hace la belleza;
él mismo es la auténtica belleza.»
J. P. SARTRE

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas.*¹

Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.

No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el *reino subterráneo* de Erzébet Báthory en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos de color suntuoso de los cuervos.

Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una «sustancia silenciosa», la de este subsuelo es maléfica. Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen, fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran. Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión. Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa.

1 * * V. Penrose, «Erzébet Báthory, la comtesse sanglante», Mercure de France, Pariz, 1963.

»Zločinec ne ustvari lepote;
on sam je avtentična lepota.«
J. P. SARTRE

Valentine Penrose je zbrala dokumente in poročila o resnični in nenavadni osebi: grofici Báthory, morilki 650 deklet.*¹

Odlična pesnica (njen prvenec se ponaša z vznesenim uvodom Paula Éluarda) ni oddvojila svojega pesniškega daru od svoje erudicije, ki je segala v najmanjše podrobnosti. Resnične in s trudom pridobljene podatke je, ne da bi jih spremenila, strnila v nekakšno obsežno in čudovito pesem v prozi.

Seksualna perverzija in blaznost grofice Báthory sta tako očitni, da ju Valentine Penrose zanemarja, da se lahko posveča izključno krčeviti lepoti njene osebe.

Tovrstne lepote ni lahko prikazati. Kljub temu je Valentine Penrose uspelo, saj čudovito preigrava estetske vrednote te mračne zgodbe. *Podzemno kraljestvo* Erzébet Báthory postavi v mučilnico njenega srednjeveškega gradu: tam se zlovešča lepota nočnih bitij zrcali v molčalki s slavno bledico, z blaznimi očmi, z lasmi sijajne barve krokarjev.

Znan filozof prišteva krike v kategorijo tišine. Kriki, sojenje, kletve tvorijo »tiho substanco«; ta, iz tega podtalja, prinaša zlo. Grofica sedi na svojem prestolu, opazuje mučenje in posluša kričanje. Njeni stari in grozljivi služabniki sta tihi postavi, ki nosita ogenj, nože, igle, grebljice; ki mučita dekleta; ki jih potem pokopljeta. Kot grebljica ali noži sta ti starki instrumenta obsedenosti. Ta temačni obred ima eno samo tiho opazovalko.

1 *V. Penrose, »Erzébet Báthory, la comtesse sanglante«, *Mercur de France*, Pariz, 1963.

LA VIRGEN DE HIERRO

«... parmi les rires rouges des lèvres luisantes
et les gestes monstrueux des femmes mécaniques.»

R. DAUMAL

Había en Nüremberg un famoso autómatas llamado la «Virgen de hierro». La condesa Báthory adquirió una réplica para la sala de torturas de su castillo de Csejthe. Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjoyada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran. La condesa, sentada en su trono, contempla. Para que la «Virgen» entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella —en este caso una muchacha—. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la «Virgen» inmóvil en su féretro.

MUERTE POR AGUA

«Está parado. Y está parado de modo tan absoluto
y definitivo como si estuviese sentado.»

W. GOMBROWICZ

El camino está nevado, y la sombría dama arrebujada en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenética y le clava

ŽELEZNA DEVICA

*» ... parmi les rires rouges des lèvres luisantes
et les gestes monstrueux des femmes mécaniques.«*

R. DAUMAL

V Nürnbergu je nekoč obstajal slaven avtomat, imenovan »Železna devica«. Njeno repliko je grofica Báthory kupila za mučilnico v svojem gradu Csejthe. Ta kovinska dama je imela človeško postavo in barvo. Gola, naličena, okitena z dragulji, z zlatimi lasmi, ki so segali do tal, z mehanizmom, ki je omogočal, da so se njena usta razpotegnila v nasmeh, da so se oči premaknile.

Grofica sedi na svojem prestolu in opazuje.

Da se »Devica« premakne, je treba pritisniti nekaj dragih kamnov njene ogrlice. Nemudoma se odzove s strašnimi mehničnimi zvoki in zelo počasi dvigne bele roke tako, da sklenejo v popoln objem tisto, kar je v njeni bližini – v tem primeru deklico. Avtomatka jo objame in nihče več ne bo mogel razkleniti živega telesa od železnega telesa, ki sta si enaki po lepoti. Nenadoma se poslikane prsi železne dame odprejo in prikaže se pet bodal, ki prebodejo njeno živo soigralko dolgih, padajočih las, kakršni so tudi njeni. Ko je žrtvovanje končano, sledi pritisk na drug kamen ogrlice: roke omahnejo, nasmeh, oči se zaprejo in morilka spet postane »Devica«, negibna v svoji krsti.

SMRT Z VODO

*»Stoji. In stoji na tako absoluten
in dokončen način, kot bi sedel.«*

W. GOMBROWICZ

Pot je zasnežena in otožna dama, zavita v krzno, se dolgočasi v kočiji. Nenadoma izusti ime nekega dekleta iz svojega spremstva. Poklicano privedejo: grofica jo vsa frenetična grize in vanjo zabada igle. Kmalu zatem spremstvo ranjeno

agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada y reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impassibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.

LA JAULA MORTAL

«... des blessures écarlates et noires
éclatent dans les chairs superbes.»

RIMBAUD

Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la iza mediante una polea. La ceremonia de la jaula se despliega así:

La sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la «dama de estas ruinas», la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula.

Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder —y he aquí la gracia de la jaula—, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impassible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver.

mladenko odvrže v sneg in nadaljujejo pot. Toda ko se spet ustavijo, ranjena deklica zbeži; zasledujejo jo, jo zgrabijo in jo spet vržejo v kočijo, ki se pomika naprej, a se spet ustavi, ker je grofica ravno naročila prinesiti mrzlo vodo. Zdaj dekle stoji golo v snegu. Noč je. Obkrožena je z baklami, ki jih držijo ravnodušni lakaji. Po njenem telesu zlivajo vodo in voda ledeni. (Grofica opazuje iz kočije). Dekle naredi zadnjo lahko gesto, da bi se bolj približala baklam, od katerih prihaja edina toplota. Nanjo zlijejo še več vode in že obstane, za vedno stojé, vzravnana, mrtva.

KLETKA SMRTI

*»...des blessures écarlates et noires
Éclatent dans les chairs superbes.«*

RIMBAUD

Tapecirana z noži in okrašena z ostrimi jeklenimi konicami, dovolj velika za človeško telo; dvigaš jo s pomočjo škripca. Obred kletke se odvije tako:

Služabnica Dorkó za lase privleče golo deklico; zapre jo v kletko; dvigne kletko. Pride »dama teh ruševin«, mesečnica v belem. Mirna in tiha sede na taburet pod kletko.

Z razbeljeno grebljico v roki Dorkó draži jetnico, ki se med umikanjem – in v tem je gracioznost kletke –, sama nabode na ostro jeklo, medtem ko njena kri polzi po blede ženski, ki jo ravnodušno sprejema z očmi, strmečimi v prazno. Ko si opomore od transa, se počasi oddalji. Zgodili sta se dve metamorfozi: njena bela obleka je zdaj rdeča in tam, kjer je bilo prej dekle, je truplo.

TORTURAS CLÁSICAS

«Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures.
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!»

BAUDELAIRE

Salvo algunas interferencias barrocas —tales como la «Virgen de hierro», la muerte por agua o la jaula— la condesa adhería a un estilo de torturar monótonamente clásico que se podría resumir así:

Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes —su edad oscilaba entre los 12 y los 18 años— y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas*; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite). La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo.

No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno a ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne —en los lugares más sensibles— mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego, fustigaba (en el curso de un viaje ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta); también hizo morir a varias con agua helada (un invento de su hechicera Darvulia consistía en sumergir a una muchacha en agua fría y dejarla en remojo toda la noche). En fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.

Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios pa-

KLASIČNE TORTURE

*»Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!«*

BAUDELAIRE

Z izjemo nekaterih baročnih interferenc – kot so »Železna devica«, smrt z vodo ali kletko – je grofica uporabljala monotono klasični način mučenja, ki ga lahko povzamemo tako:

Izbrali so več visokih, lepih in odpornih deklet – starih med 12 in 18 let – in jih odvedli v mučilnico, kjer jih je na svojem prestolu, oblečena v belo, čakala grofica. Ko so bile njihove roke zvezane, sta jih služabniki bičali, dokler se koža na telesu ni razparala, da so se dekleta spreminjala v *otekle rane*; nanje sta pritiskali grebljice, razžarjene v ognju; rezali sta jim prste z navadnimi škarjami ali s tistimi za rezanje kovin; zbadali sta jih v rane; rezali sta jih z nožki (če se je grofica od poslušanja krikov utrudila, sta jim zašili usta; če se je kakšna mladenka prehitro onesvestila, sta ji pomagali tako, da sta med njenimi nogami prižgali papir, napojen z oljem). Kri je vrela kot gejzir in bela obleka nočne dame je postajala rdeča. In to tako zelo, da je morala oditi v sobo in se preobleči (o čem je razmišljala med to kratko prekinitvijo?). Tudi zidovi in streha so se obarvali rdeče.

Dama se ni vedno vdajala brezdelju, ko so okrog nje drugi delali in garali. Včasih je pomagala in takrat je z veliko silovitostjo trgala meso – na najobčutljivejših mestih – z majhnimi zlatimi kleščami, zabadala igle, rezala kožico med prsti, na podplate nog pritiskala žlice in likalnike, razbeljene od ognja, bičala (na nekem potovanju je ukazala, naj obdržijo na nogah dekle, ki je pravkar umrlo, in jo je še kar naprej bičala, čeprav je bila že mrtva); mnogim je namenila tudi smrt v ledeni vodi (domislica njene čarovnice Darvulie, po kateri so dekle potopili v vodo in jo pustili, da se namaka vso noč). In kadar je zbolela, je ukazala, naj jih pripeljejo k njeni postelji, da jih je grizla.

Med erotičnimi krizami so z njenih ustnic uhajale predrzne besede, namenjene mučenkam. Njen način izražanja so bile prostaške kletvice in kriki volkulje, ko je hodila, hotna, po mračni sobi. Toda nič ni bilo strašnejšega od nje-

labras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno).

... sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: «¡Más, todavía más, más fuerte!».

No siempre el día era inocente, la noche culpable. Sucedió que jóvenes costureras aportaban, durante las horas diurnas, vestidos para la condesa, y esto era ocasión de numerosas escenas de crueldad. Infaliblemente, Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba a dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir). Los castigos a las costureritas —y a las jóvenes sirvientas en general— admitían variantes. Si la condesa estaba en uno de sus excepcionales días de bondad, Dorkó se limitaba a desnudar a las culpables que continuaban trabajando desnudas, bajo la mirada de la condesa, en los aposentos llenos de gatos negros. Las muchachas sobrellevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realizado por la presencia «humana» de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. Esta escena me llevó a pensar en la Muerte —la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte—. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible

nega nasmeha. (Povzemam: srednjeveški grad; mučilnica; nežna dekleta; stari in strašni služabnici; blazna lepota, ki se smeje iz svoje preklete ekstaze, ki jo je povzročilo tuje trpljenje).

... preden je zdrsnila v končno omotico, so bile njene zadnje besede: »Več, še več, močnejše!«

Ni bil vedno dan nedolžen, noč kriva. V dnevnikih urah so mlade šivilje za grofico izdelovale obleke, in to je bila priložnost za številne uprizoritve krutosti. Dorkó je nezgredljivo odkrila pomanjkljivosti v izdelavi oblek in je izbrala dve ali tri obtoženke (v tistem trenutku so mrakobne oči grofice zažarele). Kazni za šiviljice – in mlade služabnice na splošno – so bile različne. Če je grofica preživljala enega svojih izjemnih dni dobrote, je Dorkó samo slekla obtoženke, ki so pod grofičinim budnim očesom nadaljevale z delom gole v sobah, polnih črnih mačk. Dekleta so z mučno osuplostjo prenašala to nebolečo obsodbo, kajti nikoli niso verjela v to, da je zares mogoča. Na skrivaj so se morale počutiti strašno ponižane, saj jih je njihova golota postavljala v nekakšen živalski čas, ki ga je še poudarjala »človeška« navzočnost popolnoma oblečene grofice, ki jih je opazovala. Ta prizor me je spomnil na Smrt, tisto iz starih alegorij; protagonistko Plesa smrti. Razgaljenje je lastnost Smrti. Prav tako nenehno opazovanje bitij, ki jih je razčlovečila. Toda še nekaj: seksualna omedlevica nas prisili v geste in izraze umiranja (sopenje in hropenje kot pri umiranju; tožbe in stokanje, izviti iz paroksizma). Če seksualni akt pomeni vrsto smrti, je Erzébet Báthory potrebovala vidno, elementarno, surovo smrt, da bi lahko sama umrla od te metaforične smrti, ki je orgazem. Toda kdo je Smrt? Je Dama, ki pustoši in zatira, kadarkoli in kjerkoli hoče. Da, in poleg tega je to lahko definicija grofice Báthory. Nikoli si ni nihče tako močno želel, da se ne bi postaral, torej umrl. Najbrž je zato predstavljala in posebljala Smrt. Kajti kako naj umre Smrt?

Vrnimo se k šiviljam in služabnicam. Če se je Erzébet zbudila razdražena, se ni zadovoljila z živimi slikami, temveč:

Tisti, ki je izmaknila kovanec, je plačala z istim kovanecem ... razžarjenim na ognju, ki ga je morala deklica stiskati v svoji dlani.

de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?

Volvemos a las costureritas y a las sirvientas. Si Erzébet amanecía irascible, no se conformaba con cuadros vivos, sino que:

A la que había robado una moneda le pagaba con la misma moneda... enrojecida al fuego, que la niña debía apretar dentro de su mano.

A la que había conversado mucho en horas de trabajo, la misma condesa le cosía la boca o, contrariamente, le abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban.

También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas... Cuando los castigos eran ejecutados en el aposento de Erzébet, se hacía necesario, por la noche, esparcir grandes cantidades de ceniza en derredor del lecho para que la noble dama atravesara sin dificultad las vastas charcas de sangre.

LA FUERZA DE UN NOMBRE

«Et la folie et la froideur erraient
sans but dans la maison.»

MILOSZ

El nombre Báthory —en cuya fuerza Erzébeth creía como en la de un extraordinario talismán— fue ilustre desde los comienzos de Hungría. No es casual que el escudo familiar ostentara los dientes del lobo, pues los Báthory eran crueles, temerarios y lujuriosos. Los numerosos casamientos entre parientes cercanos colaboraron, tal vez, en la aparición de enfermedades e inclinaciones hereditarias: epilepsia, gota, lujuria. Es probable que Erzébet fuera epiléptica ya que le sobrevinían crisis de posesión tan imprevistas como sus terribles dolores de ojos y sus jaquecas (que conjuraba posándose una paloma herida pero viva sobre la frente).

Los parientes de la condesa no demerecían la fama de su linaje. Su tío Istvan, por ejemplo, estaba tan loco que

Tisti, ki je med delom veliko govorila, je grofica sama zašila usta ali pa ji je, nasprotno, odprla usta in jih vlekla toliko časa, da so se ustnice razparale.

Uporabljala je tudi grebljico, s katero je naključno opekla lica, prsi, jezike ...

Ko so bile kazni v Erzébetini sobi izvršene, je bilo ponoči treba raztresti okrog postelje velike količine pepela, da je lahko plemenita dama brez težav prečkala širne luže krvi.

MOČ IMENA

»Et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.«

MILOSZ

Ime Báthory – v njegovo moč je Erzébet verjela kot v poseben talisman – je bilo slavno že od samih začetkov Madžarske. Ni naključje, da se je družinski grb ponašal z volčjimi čekani, kajti rodbina Báthory je bila kruta, drzna in pohotna. Številne poroke med bližnjimi sorodniki so najbrž pripomogle k pojavu bolezni in dednih nagnjenj: epilepsije, protina, pohote. Najbrž je Erzébet trpela za epilepsijo, kajti obhajale so jo nepredvidljive krize obsedenosti in strašne bolečine v očeh ter migrene (ki si jih je lajšala tako, da si je na čelo polagala ranjeno, a živo golobico).

Grofičini sorodniki niso bili nevredni slovesa svojega porekla. Njen stric Istvan je bil na primer tako nor, da je zamenjeval poletje in zimo, dal se je vleči na saneh po razbeljenem pesku, ki je bil zanj zasnežena pot; ali njen bratranec Gábor, ki je njegovi incestuozni strasti ugodila sestra. Toda najbolj simpatična je bila slavna teta Klara. Imela je štiri može (prva dva je umorila) in umrla je svoje lastne feljtonske smrti: neki paša jo je ugrabil skupaj z njenim občasnim ljubimcem: nesrečnež je bil potem pečen na žaru. Njo je posilila – če lahko, ko govorimo o njej, uporabimo ta glagol – cela turška četa. Toda ni umrla od tega, ampak zato, ker so jo njeni ugrabitelji – najbrž izčrpani od posiljevanja – zabodli. Svoje ljubimce je navadno našla na poteh po Madžarski in ni se ji bilo ostudno vreči na kakšno posteljo, na kateri je ravno prej podrla eno od svojih dekel.

confundía el verano con el invierno, haciéndose arrastrar en trineo por las ardientes arenas que para él eran caminos nevados; o su primo Gábor, cuya pasión incestuosa fue correspondida por su hermana. Pero la más simpática era la célebre tía Klara. Tuvo cuatro maridos (los dos primeros fueron asesinados por ella) y murió de su propia muerte folletinesca: un bajá la capturó en compañía de su amante de turno: el infortunado fue luego asado en una parrilla. En cuanto a ella, fue violada —si se puede emplear este verbo a su respecto— por toda la guarnición turca. Pero no murió por ello, al contrario, sino porque sus secuestradores —tal vez exhaustos de violarla— la apuñalaron. Solía recoger a sus amantes por los caminos de Hungría y no le disgustaba arrojarle sobre algún lecho en donde, precisamente, acababa de derribar a una de sus doncellas.

Cuando la condesa llegó a la cuarentena, los Báthory se habían ido apagando y consumiendo por obra de la locura y de las numerosas muertes sucesivas. Se volvieron casi sensatos, perdiendo por ello el interés que suscitaban en Erzébeth. Cabe advertir que, al volverse la suerte contra ella, los Báthory, si bien no la ayudaron, tampoco le reprocharon nada.

UN MARIDO GUERRERO

«Cuando el hombre guerrero me encerraba
en sus brazos era un placer para mí...»
Elegía anglosajona (s. VIII)

En 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy, guerrero de extraordinario valor. Este *coeur simple* nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto amor mezclado de temor era un monstruo. Se le allegaba durante las treguas bélicas impregnado del olor de los caballos y de la sangre derramada —aún no habían arraigado las normas de higiene—, lo cual emocionaba activamente a la delicada Erzébet, siempre vestida con ricas telas y perfumada con lujosas esencias.

Ko je grofica prispela v štirideseta, je rodbina Báthory zaradi norosti in številnih zaporednih smrti počasi ugašala in izginjala. Njeni člani so postali skorajda razumni, zato so izgubili zanimanje za Erzébet. Treba je poudariti: čeprav ji rodbina Báthory ni pomagala, ko ji je sreča obrnila hrbet, ji tudi ni ničesar očitala.

MOŽ BOJEVNIK

»Ko me je bojevnik držal
v svojem objemu, je bila to zame radost ...«
Anglosaška žalostinka (VIII. stoletje)

Leta 1575 se je Erzébet pri 15 letih poročila s Ferenczem Nadasdyem, bojevnikom izjemnega poguma. Ta *coeur simple* se ni nikoli zavedel, da je bila dama, ki je v njem zbujala nekakšno ljubezen, pomešano s bojaznijo, pošast. Pridružil se ji je med vojaškimi premirji, prežet z vonjem konj in prelite krvi –takrat se pravila čistoče še niso uveljavila –, kar je uspešno navdušilo krhko Erzébet, ki je bila vedno oblečena v bogate tkanine in nadišavljena z razkošnimi dišavami.

Nekega dne, ko sta se sprehajala po vrtovih gradu, je Nadasdy videl golo deklico, privezano na drevo; bila je namazana z medom in po njej so lezle muhe in mravlje, ihtela je. Grofica mu je pojasnila, da deklica tam prestaja pokoro zaradi kraje sadeža. Nadasdy se je nedolžno zasmejal, kot če bi mu povedala šalo.

Bojevnik se ni pustil nadlegovati z zgodbami, ki so njegovo ženo povezovala z ugrizi, iglami itd. Velika napaka: Erzébet je že kmalu po poroki, med temi krizami, katerih formula je bila skrivnost rodbine Báthory, zabadala svoje služabnice z dolgimi iglami, in ko je premagana od strašnih migren morala ostati v postelji, jih je grizla po ramenih in žvečila koščke mesa, ki jih je lahko odtrgala. Magično so kriki deklet pomirjali njene bolečine.

Ampak to so igre dečkov – ali deklic –. Gotovo je, da za časa življenja svojega moža ni zagrešila zločina.

Un día en que paseaban por los jardines del castillo, Nadasdy vio a una niña desnuda amarrada a un árbol; untada con miel, moscas y hormigas la recorrían y ella sollozaba. La condesa le explicó que la niña estaba expiando el robo de un fruto. Nadasdy rió candorosamente, como si le hubiera contado una broma.

El guerrero no admitía ser importunado con historias que relacionaban a su mujer con mordeduras, agujas, etc. Grave error: ya de recién casada, durante esas crisis cuya fórmula era el secreto de los Báthory, Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores.

Pero éstos son juegos de niños —o de niñas—. Lo cierto es que en vida de su esposo no llegó al crimen.

EL ESPEJO DE LA MELANCOLÍA

«¡Todo es espejo!»
OCTAVIO PAZ

... vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan confortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o —sobre todo— los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de

ZRCALO MELANHOLIJE

»Vse je zrcalo!«
Octavio Paz

... živila je pred svojim velikim mračnim zrcalom, slavnim zrcalom, ki ga je zasnovala sama ... Bilo je tako uporabno, da je ponujalo naslanjaji za roke; pred njim si lahko obstal za več ur, ne da bi se utrudil. Lahko sklepamo: če je Erzébet zasnovala zrcalo, je skicirala tudi načrte svojega bivališča. In zdaj razumemo, zakaj so samo najbolj očarljivo žalostna glasba njenega ciganskega orkestra ali tvegani lovski pohodi ali vsiljiva vonjava magičnih zelišč v čarovničini koči ali – predvsem – poplavljenе kleti, poplavljenе s človeško krvjo, lahko prižgali v očeh njenega popolnega obraza nekaj podobnega živemu pogledu. Kajti nihče ni bolj žejen zemlje, krvi in divje seksualnosti kot ta bitja, ki prebivajo v mrzlih zrcalih. In kar zadeva zrcala: nikdar si ni bilo mogoče priti na jasno glede govoric o grofičini homoseksualnosti, saj ne vemo, ali je šlo za nezavedno tendenco ali jo je, nasprotno, sprejela kot nekaj naravnega, kot še eno pravico, ki ji pripada. V glavnem je živila potopljena v izključno žensko okolje. V nočeh zločinov so bile ob njej samo ženske. Zato nekatere podrobnosti veliko povedo: v mučilnici je na primer v trenutkih največje napetosti grofica navadno sama vstavila gorečo svečo v spolovilo žrtve. Obstajajo tudi pričevanja, ki govorijo o manj samotni pohoti. Služabnica je na sodnem procesu zagotovila, da je grofico obiskovala aristokratska in skrivnostna dama, preoblečena v fanta. Enkrat ju je zasačila, kako skupaj mučita deklico. Ni pa znano, ali sta si delili še druge užitke, ki niso bili sadistični.

Nadaljujem s témo zrcala. Čeprav ne gre za *razlago* tega zloveščega lika, se je treba ustaviti ob dejstvu, da je trpela za boleznijo šestnajstega stoletja: melanholijo.

Melanholika vodi nespremenljiva barva: njegova notranjost je prostor v žalni barvi; tam se ne zgodi nič, nihče ne gre mimo. To je prizorišče brez okrasja, kjer inertnemu jazu pomaga jaz, ki trpi od te inercije. Slednji bi želel osvoboditi jetnika, ampak kakršenkoli poskus spodleti, kot bi spodletelo Tezeju, če bi bil poleg samega sebe tudi Minotaver; če bi ga torej hotel ubiti, bi moral ubiti tudi sebe. Obsta-

la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en su ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles, son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos.

Continúo con el tema del espejo. Si bien no se trata de *explicar* a esta siniestra figura, es preciso detenerse en el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía.

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa incercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya «la farsa que todos tenemos que representar». Pero por un instante —sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia—,

jajo pa prehodne rešitve: seksualni užitki lahko na primer za trenutek izbrišejo tiho galerijo odmevov in zrcal, ki so melanholična duša. In še več: lahko celo razsvetlijo ta ograjeni prostor in ga spremenijo v nekakšno glasbeno skrinjico s figurami živih in veselih barv, ki ubrano plešejo in pojejo. Potem ko se melodija izteče, se je treba vrniti k negibnosti in tišini. Glasbena skrinjica ni prava primerjava. Mislim, da je melanholija v bistvu glasbeni problem: disonanca, razdrt ritem. Medtem ko se *zunaj* vse dogaja z vrtoglavim ritmom slapa, je *znotraj* izčrpana počasnost vodne kapljice, ki pade vsake toliko časa. To je razlog, da se zdi ta *zunaj*, ko je opazovan iz melanholičnega *znotraj*, absurden in neresničen in ustvarja »*farso, v kateri moramo nastopati vsi*«. Toda za trenutek – pa naj bo to zaradi divje glasbe ali kakšne droge ali seksualnega akta v njegovi največji silovitosti – se skrajno počasni ritem melanholika ne le uglaši z ritmom zunanjega sveta, temveč ga celo preseže z neizrekljivo veselo pretiranostjo; in jaz vibrira poživljen od delirantnih energij.

Melanholiku se čas manifestira kot ukinitvev minevanja – v resnici je neko minevanje, toda njegova počasnost evocira rast nohtov mrličev –, ki prehiti in nadaljuje neizbežno hipnost nasilja. Med dvema tišinama ali dvema smrtma čudežna in bežeča hitrost, preoblečena v več oblik, od nedolžne upijanjenosti pa vse do seksualnih perverzij ter celo do zločina. In mislim na Erzébet Báthory in na njene noči, katerih ritem so odmerjali kriki mladenk. Knjiga, ki jo komentiram v teh zapiskih, podaja grofičin portret: temačna in lepa dama je podobna alegoriji melanholije s starih gravur. Naj spomnim tudi, da je v tistem času melanholična ženska pomenila obsedenko s hudičem.

el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.

Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir —en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos— que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio.

MAGIA NEGRA

«Et qui le soleil pour installer
le royaume de la nuit noire.»

ARTAUD

La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. Su total adhesión a la magia negra tenía que dar por resultado la intacta y perpetua conservación de su «divino tesoro». Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aún los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*. Siempre vivió rodeada de talismanes. En sus años de crimen se resolvió por un talismán único que contenía un viejo y sucio pergamino en donde estaba escrita, con tinta especial, una plegaria destinada a su uso particular. Lo llevaba junto a su corazón, bajo sus lujosos vestidos, y en medio de alguna fiesta lo tocaba subrepticamente. Traduzco la plegaria:

ČRNA MAGIJA

»Et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire.«

ARTAUD

Erzébetina glavna obsedenost je bila vedno v tem, kako bi za vsako ceno oddaljila starost od sebe. Njena popolna predanost črni magiji naj bi večno ohranjala nedotaknjen njen »božanski zaklad«. Magična zelišča, uroki, amuleti in celo krvne kopeli so imeli na grofico zdravilen učinek: narediti njeno lepoto negibno, da bi bila večno *comme un rêve de pierre*. Vedno je živela obdana s talismani. V svojih zločinskih letih se je odločila za edinstven talisman, ki je vseboval star in umazan pergament, na katerem je bila s posebnim črnilom napisana prošnja, namenjena njeni osebni rabi. Nosila ga je poleg srca pod razkošnimi oblačili in med kakšno zabavo se ga je skrivaj dotikala. Prevajam prošnjo:

Isten, pomagaj mi; in tudi ti, oblak, ki zmoreš vse. Zaščiti mene, Erzébet, in nakloni mi dolgo življenje. Oh, oblak, v nevarnosti sem. Pošlji mi devetdeset mačk, kajti ti si njihov vrhovni gospodar. Ukaži jim, naj se zberejo, naj pridejo iz vseh krajev, kjer prebivajo, z gora, iz voda, iz rek, iz vode na strehah in iz vode oceanov. Reci jim, naj hitro pridejo ugriznit srce ... in tudi srce ... in tudi ... Naj razparajo in ogrizejo tudi srce Megyeryja Rdečega. In obvaruj Erzébet vsega hudega.

Prazna mesta so bila namenjena vpisu imen tistih src, ki naj bi bila ogrizena.

Leta 1604 je Erzébet ovdovela in spoznala Darvulio. Ta oseba je bila prav tista čaravnica iz gozda, ki nas je strašila iz otroških pravljic. Zelo stara, togotna, vedno obdana s črnimi mačkami, se je Darvulia ujela v fascinacijo, ki jo je vzbudila v Erzébet, kajti v očeh lepotice je našla novo različico zlobnih moči, zaprtih v strupe goščave in v pogubno brezčutnost lune. Darvuliina črna magija se je vpisala v grofičino črno tišino: *poučila jo je o najbolj krutih igrh; pokazala ji je, kako gledati umiranje, in smisel gledanja umiranja; spodbujala jo je k iskanju smrti in krvi v dobesednem pomenu, se pravi: naj ju ima rada zaradi njiju samih, brez strahu.*

Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, y dame una larga vida. Oh nube, estoy en peligro. Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénales que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de... y el de... Que desgarran y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal.

Los espacios eran para inscribir los nombres de los corazones que habrían de ser mordidos.

Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que conoció a Darvulia. Este personaje era, exactamente, *la hechicera del bosque*, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísimas, colérica, siempre rodeada de gatos negros, Darvulia correspondió a la fascinación que ejercía en Erzébet pues en los ojos de la bella encontraba una nueva versión de los poderes maléficos encerrados en los venenos de la selva y la nefasta *insensibilidad de la luna*. La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa: *la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor.*

BAÑOS DE SANGRE

«Si te vas a bañar, Juanilla, dime a cuáles baños vas.»

CANCIONES DE UPSALA

Corría este rumor: desde la llegada de Darvulia, al condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del «fluido humano». Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas —en lo posible vírgenes— para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asiento. De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a

KRVNE KOPELI

»Če se boš kopala, Juanilla, mi povej,
do katerih kopeli se podajaš.«

Pesmarica iz Uppsale

Krožila je govornica: od Darvuliinega prihoda dalje se je grofica, da bi ohranila svojo čilost, namakala v kopelih človeške krvi. Darvulia je kot dobra čarovnica verjela v obnovitvene moči »človeške tekočine.« Hvalisala je izvrstnost krvi deklet – če je le mogoče, devic –, s katero si lahko podrediš demona staranja, in grofica je to zdravilo sprejela, kot bi šlo za parne kopeli. Tako se je Dorkó v mučilnici posvečala rezanju žil in arterij; kri se je zbirala v posode in ko so darovalke že izkrvavele, je Dorkó zlivala rdečo in mlačno tekočino na telo grofice, ki je čakala tako mirna, tako bela, tako vzravnanana, tako tiha.

Kljub njeni nespremenljivi lepoti je čas prizadejal Erzébet nekatera od vulgarnih znamenj minevanja. Okrog leta 1610 je Darvulia skrivnostno izginila in Erzébet, ki se je že bližala petdesetim, se je pritoževala nad novo čarovnico zaradi neučinkovitosti krvnih kopeli. V resnici se ni ravno pritoževala, temveč ji je zagrozila s smrtjo, če ne bo takoj zaustavila širjenja prekletih znakov starosti. Čarovnica je sklenila, da je vzrok takšne neučinkovitosti v rabi plebejske krvi. Zagotovila – ali napovedala – je, da bi se s spremembo odtenka, z rabo modre krvi namesto rdeče, starost umaknila očrnjena in osramočena. Tako se je pričel lov na plemiške hčerke. Da bi jih privabili, so Erzébetini privrženci govorili, da se Dama Csejtheja, sama v svojem neobljudenem gradu, ni vdala v lastno samoto. In kako odpraviti samoto? Tako, da mračne ograde napolnijo dekleta iz uglednih družin, ki bi jim v zameno za njihovo prijetno družbo dajala lekcije o bontonu, jih učila odličnega vedenja v družbi. Dva tedna zatem sta od petindvajsetih »učenk«, ki so prihitele, da bi se poaristokratile, ostali samo dve: ena je kmalu umrla, izkrvavela; drugi je uspelo narediti samomor.

cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa.

A pesar de su invariable belleza, el tiempo infligió a Erzébet algunos de los signos vulgares de su transcurrir. Hacia 1610, Darvulia había desaparecido misteriosamente, y Erzébet, que frisaba la cincuentena, se lamentó ante su nueva hechicera de la ineficacia de los baños de sangre. En verdad, más que lamentarse amenazó con matarla si no detenía inmediatamente la propagación de las execradas señales de la vejez. La hechicera dedujo que esa ineficacia era causada por la utilización de sangre plebeya. Aseguró —o auguró— que, trocando la tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada. Así se inició la caza de hijas de gentilhombres. Para atraerlas, las secuaces de Erzébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo, no se resignaba a su soledad. ¿Y cómo abolir la soledad? Llenando los sombríos recintos con niñas de buenas familias a las que, en pago de su alegre compañía, les daría lecciones de buen tono, les enseñaría cómo comportarse exquisitamente en sociedad. Dos semanas después, de las veinticinco «alumnas» que corrieron a aristocratizarse no quedaban sino dos: una murió poco después, exangüe; la otra logró suicidarse.

CASTILLO DE CSEJTHE

«Le chemin de rocs est semé de cris sombres.»

P.J. JOUVE

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito.

El aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el sub-

GRAD CSEJTJE

»Le chemin de rocs est semé de cris sombres.«

P. J. JOUVE

Grad s sivimi kamni, maloštevilnimi okni, kvadratnimi stolpi, podzemnimi labirinti, grad, postavljen na skalnatem hribu z redko in posušeno travo, z gozdovi, polnimi belih zveri pozimi in temnih poleti, grad, ki ga je Erzébet Báthory ljubila zaradi nesrečne samote zidov, ki so zadušili vsakršen krik.

Grofičina soba, mrzla in slabo osvetljena s svetilko z jasmnovim oljem, je dišala po krvi, kleti pa po truplu. Če bi hotela, bi z lahkoto dokončala svoje »veliko delo« ob dnevni svetlobi in zdesetkala dekleta na soncu, toda očarala jo je tema labirinta, ki se je tako dobro ujemala s *strašnim erotizmom kamna, snega in obzidij*. Ljubila je labirint, ki pomeni tipičen kraj, kjer nas je strah; vsiljiv, negotov kraj izpostavljenosti in izgubljenosti.

Kaj je počejala v svojih dneh in nočeh v samoti Csejtheja? Nekaj vemo o njenih nočeh. Podnevi pa se prelepa grofica ni ločila od svojih dveh služabnic, pobeglih s kakšne Goyeve slike: umazani, smrdeči, neznansko grdi in perverzni Dorkó in Jó Llona. Grofico sta poskušali kratkočasiti celo z vsakdajnimi zgodbami, ki jih ni razumela, čeprav je potrebovala ta nenehni opolzek humor. Čas je ubijala tudi z opazovanjem svojih draguljev, s tem da se gledala v slavnem zrcalu in s tem, da se je vsak dan petnajstkrat preoblekla. Kot gospodarica z velikim smislom za praktičnost je skrbela, da so bili podzemni zapori vedno dobro oskrbovani; razmišljala je o prihodnosti svojih otrok – ki so vedno prebivali daleč stran od nje –; razumno je upravljala s svojim bogastvom in navsezadnje je bila pozorna tudi na vse malenkosti, ki vladajo posvetnemu redu vsakdanjosti.

suelo a cadáver. De haberlo querido, hubiera podido realizar su «gran obra» a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su *terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas*. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse.

¿Qué hacía de sus días y de sus noches en la soledad de Csejthe? Sabemos algo de sus noches. En cuanto a sus días, la bellísima condesa no se separaba de sus dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y JÓ Ilona. Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no entendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor. Otra manera de matar el tiempo consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día. Dueña de un gran sentido práctico, se preocupaba de que las prisiones del subsuelo estuvieran siempre bien abastecidas; pensaba en el porvenir de sus hijos —que siempre residieron lejos de ella—; administraba sus bienes con inteligencia y se ocupaba, en fin, de todos los pequeños detalles que rigen el orden profano de los días.

MEDIDAS SEVERAS

«... la loi, froide par elle-même,
ne saurait être accessible aux passions
qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtrier.»

SADE

Durante seis años la condesa asesinó impunemente. En el transcurso de esos años, no habían cesado de correr los más tristes rumores a su respecto. Pero el nombre Báthory, no sólo ilustre sino activamente protegido por los Habsburgo, atemorizaba a los probables denunciadores.

STROGI UKREPI

»... *la loi, froide par elle-même,
ne saurait être accessible aux passions
qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre.*«
SADE

Šest let je grofica morila, ne da bi bila za to kaznovana. V teku teh let niso prenehale krožiti najbolj žalostne govori-ce o njej. Toda ime Báthory, ne samo slavno, ampak tudi vztrajno ščiteno s strani Habsburžanov, je ustrahovalo mo-rebitne ovaduhe.

Okrog leta 1619 je imel kralj pred seboj najgrozljivejša poročila – skupaj z dokazi – o grofici. Po dolgem odlašanju se je odločil sprejeti stroge ukrepe. Mogočnemu dvorjanu Thurzú je naročil, naj razišče obžalovanja vredna dejanja Csejtheja in naj tisto, ki je kriva, kaznuje.

V spremstvu oboroženih mož je Thurzó prispel v grad, ne da bi se bil prej najavil. V kletih, ki so bile v neredu od krvavega obreda prejšnje noči, je našel lepo pohabljeno truplo in dve umirajoči deklici. To ni vse. Vdihnil je vonj trupla; zazrl se je v krvave zidove; videl je Železno devico, kletko, instrumente za mučenje, posode s prisušeno krvjo, celice – in v eni od njih skupino deklet, ki so čakala v vrsti na smrt in ki so mu povedala, da so jim po številnih dneh posta postregli z nekakšnim pečenim mesom, ki je bilo iz čudovitih teles njihovih mrtvih prijateljic ...

Ne da bi zanikala Thurzójeve obtožbe, je grofica dejala, da *ji vse to kot plemkinji in ženski na visokem položaju pripada*. Na to je dvorjan odgovoril: ... *obsojam te na dosmrtni zapor v tvojem gradu*.

V svojem srcu si je Thurzó dopovedoval, da bi bilo grofi-co treba obglaviti, toda tako svarilna kazen bi lahko vzbudi-la očitke ne samo rodbine Báthory, temveč tudi drugih ple-mičev. Medtem so v sobi grofice našli zvezek, kjer so bila z njeno pisavo napisana imena in posebne značilnosti njenih žrtev, katerih število je doseglo 610 ... Erzébetinim privr-žencem so sodili, priznali so neverjetna dejanja in umrli na grmadi.

Okrog nje se je dvigal zapor. Zazidali so vrata in okna njene sobe. V eno steno so napravili lino, skozi katero so ji dajali

Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes —acompañados de pruebas—acerca de la condesa. Después de largas vacilaciones, decidió tomar severas medidas. Encargó al poderoso palatino Thurzó que indagara los luctuosos hechos de Csejthe y castigase a la culpable.

En compañía de sus hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse. En el subsuelo, desordenado por la sangrienta ceremonia de la noche anterior, encontró un bello cadáver mutilado y dos niñas en agonía. No es esto todo. Aspiró el olor a cadáver; miró los muros ensangrentados; vió la «Virgen de hierro», la jaula, los instrumentos de tortura, las vasijas con sangre reseca, las celdas —y en una de ellas a un grupo de muchachas que aguardaban su turno para morir y que le dijeron que después de muchos días de ayuno les habían servido una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas...

La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que *todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango*. A lo que respondió el palatino: *... te condeno a prisión perpetua dentro de tu castillo*.

Desde su corazón, Thurzó se diría que había que decapitar a la condesa, pero un castigo tan ejemplar hubiese podido suscitar la reprobación no sólo respecto a los Báthory sino a los nobles en general. Mientras tanto, en el aposento de la condesa, fue hallado un cuadernillo cubierto por su letra con los nombres y las señas particulares de sus víctimas que allí sumaban 610... En cuanto a los secuaces de Erzébet, se los procesó, confesaron hechos increíbles, y murieron en la hoguera.

La prisión subía en torno suyo. Se muraron las puertas y las ventanas de su aposento. En una pared fue practicada una ínfima ventanilla por donde poder pasarle los alimentos. *Y cuando todo estuvo terminado erigieron cuatro patíbulos en los ángulos del castillo para señalar que allí vivía una condenada a muerte*.

Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre. Nunca comprendió por qué la condenaron. El 21 de agosto de 1614, un cronista de la época escribía: *Murió hacia el anochecer, abandonada de todos*.

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni admiración por ella. Sólo un quedar en

hrano. In ko so z vsem zaključili, so postavili vislice na vse štiri vogale gradu in tako dali vedeti, da tam živi obsojena na smrt.

Tako je živela več kot tri leta na robu smrti od mraza in lakote. Nikoli ni pokazala obžalovanja. Nikoli ni razumela, zakaj so jo obsodili. 21. avgusta leta 1614 je neki kronist tistega časa zapisal: *umrla je, preden se je znočilo, zapuščena od vseh.*

Ni čutila strahu, nikoli ni trepetala. Zato nobenega sočutja, vznemirjenosti ali občudovanja zanjo. Samo da ostanemo v suspenzu v ekscesu groze, v prevzetosti nad belo obleko, ki postane rdeča, nad idejo absolutne raztrganosti, nad evokacijo tišine, polne krikov, kjer je vse podoba nesprejemljive lepote.

Kakor Sade v svojih zapisih, kakor Gilles de Rais v svojih zločinih je grofica Báthory dosegla, onkraj vsakršne meje, poslednje dno nebrzdanosti. Ona je še en dokaz, da je absolutna svoboda človeškega bitja strašna.

suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.

ALEJANDRA PIZARNIK
SOBRE SU OBRA

ALEJANDRA PIZARNIK
O SVOJEM DELU

INTENTO DE PRÓLOGO AL ESTILO DE ELLOS, NO DEL MÍO

«Ellos son todos y yo soy yo.»
G.

Nada en suma. Absolutamente nada. Nada que no salga del carril cotidiano. La vida no fluye ni incesable ni uniforme: no duermo, no trabajo, no paseo, no hojeo al azar algún libro nuevo, escribo bien o mal –seguramente mal–, con impulso y con desmayo. De rato en rato me tumbo en un diván para no mirar el cielo, añil o ceniza. ¿Y por qué no habrá de surgir de improviso lo impensado, quiero decir el poema? Trabajo noche tras noche. Lo que cae fuera de mi trabajo son dádivas de oro, las únicas estimables. Pluma en mano, pluma en las cuartillas, escribo para no suicidarme. ¿Dónde nuestro sueño de absoluto? Diluido en el afán diario. O acaso, a través de la obra, hacemos esa disolución más delicada.

El tiempo transcurre. O, más exactamente, nosotros transcurrimos. En la lejanía, cada vez más próxima, la idea de un trabajo siniestro que he de cumplir: la corrección de mis antiguos poemas. Fijar la atención en ellos equivale a volver a lo mal andado, cuando ya estoy caminando hacia otra parte, no mejor pero sí distinta. En un libro informe quiero detenerme. No sé si ese libro mío realmente me pertenece. Forzada a leer sus páginas, me parece que leo algo escrito por mí sin darme cuenta que era otra. ¿Podría escribir hoy del mismo modo? Me descontenta, siempre, leer una antigua página mía. La sensación que experimento no podría definirla con exactitud. ¡Quince años escribiendo! Desde los quince años con la pluma en la mano. Fervor, pasión, fidelidad, devoción, seguridad de que allí está la vía de salvación (¿de qué cosa?). Los años pesan sobre mis hombros. No podría yo escribir así al presente. ¿Había en esa poesía la asombrada y silenciosa desesperación de ahora? Poco importa. Todo lo que quiero es volver a reunirme con las que fui; el resto lo dejo a la ventura.

Cantidad de imágenes de muerte y de nacimiento han desaparecido. El destino de estas prosas es curioso: nacidas

POSKUS PREDGOVORA V NJIHOVEM, NE V MOJEM SLOGU

»Oni so vsi in jaz sem jaz.«
G.

Nič, skratka. Absolutno nič. Nič, kar bi izstopilo iz vsakdanjih tirnic. Življenje ne teče ne nezadržno ne enolično: ne spim, ne delam, ne spreham se, ne prelistavam na slepo nobene nove knjige, pišem dobro ali slabo – gotovo slabo –, z impulzom in potrlostjo. Od časa do časa se vržem v naslanjač, da ne bi gledala neba, indigastega ali pepelnatega. In zakaj ne bi nenadoma vzniknilo nemišljeno, hočem reči, pesem? Delam noč za nočjo. Kar pade zunaj mojega dela, so zlati darovi, edini vredni spoštovanja. Pero v roki, pero na lističih, pišem, da ne bi naredila samomora. Kje naše sanje o absolutnem? Raztopljene v gonji vsakdana. Ali pa morda v delu naredimo to raztopitev bolj subtilno.

Čas mineva. Ali, natančneje, mi minevamo. V daljavi, vsak dan bolj bližnji, ideja grozljivega dela, ki ga moram opraviti: popravljanja svojih starih pesmi. Usmeriti pozornost nanje pomeni vračati se k nečemu, kar je šlo slabo, ko sem že na poti drugam, ne boljša, ampak drugačna. Hočem se zadržati v brezoblični knjigi. Ne vem, ali mi ta moja knjiga res pripada. Ko sem prisiljena brati strani v njej, se mi zdi, da berem nekaj, kar sem napisala, ne da bi se zavedala, da sem bila druga. Bi danes lahko pisala na isti način? Vedno, ko berem neko svojo staro stran, čutim nezadovoljstvo. Občutja, ki ga doživljam, ne bi mogla eksaktno opredeliti. Petnajst let pisanja! Od petnajstega leta s peresom v roki. Vnema, strast, zvestoba, vdanost, gotovost, da je tu pot rešitve (iz česa?). Leta pritiskajo na moje rame. Zdaj ne bi mogla pisati tako. Je bil v poeziji zdajšnji osupli in molčeči obup? Ni važno. Vse, kar hočem, je, da se spet združim z njimi, ki sem bila one; drugo prepuščam naključju.

Mnogo podob smrti in rojstva je izginilo. Usoda teh proz je nenavadna: rojene iz nesreče zdaj služijo temu, da se drugi razvedrijo (ali ne) in da so ganjeni (ali ne). Morda me bo, potem ko jih bo prebral, kdo, ki ga poznam, imel malo rajši. In to bi bilo dovolj, se pravi, zelo veliko.

de la desgracia, sirven, ahora, para que otros se entretengan (o no) y se conmuevan (o no). Acaso, después de leerlas, alguien que yo sé me querrá un poquito más. Y esto sería bastante, es decir muchísimo.

APUNTES PARA UN REPORTAJE

c) Para qué sirve la poesía en el mundo de hoy.

Núm. 1

Necesitamos un lugar donde lo imposible se vuelva posible. Es en el poema, particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose.

*

Núm. 2

El poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo pero también con la locura y la muerte.

Fuera de la minúscula sociedad secreta de enamorados de poemas, todos temen comprender que un encuentro con el poema los hubiese libertado. ¿Libertado de qué? Pero también esto lo saben todos.

*

12 de diciembre

Una escritura densa y llena de peligros a causa de su diafanidad excesiva; concreta al máximo; desmesuradamente materialista en la medida en que revela imágenes originarias de las sombras interiores más lejanas y desconocidas e insospechadas [inesperadas].

Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de "vínculos sutiles" que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras

BELEŽKE ZA INTERVJU

c) Čému služi poezija v današnjem času.

Št. 1

Potrebujemo prostor, v katerem nemogoče postane mogoče. V pesmi je meja mogočega še prav posebej zanesljivo prestopljena s tveganjem.

*

Št. 2

Pesnik prinaša novice z druge obale. Je odposlanec ali čuvar prepovedanega, ker vodi do nekaterih konfrontacij s čudesi sveta, a tudi z norostjo in smrtjo.

Zunaj majhne skrivne družbe zaljubljenec v pesmi se vsi bojijo razumeti, da bi jih srečanje s pesmijo osvobodilo. Osvobodilo česa? A tudi to vedo vsi.

*

12. december

Pisava, gosta in polna nevarnosti zaradi svoje prevelike prosojnosti; maksimalno konkretna; pretirano materialistična, kolikor razkriva podobe, ki izvirajo iz najbolj daljnih, neznanih in nepričakovanih notranjih senc.

Pisava, gosta do nevzdržnosti, do dušenja, a narejena samo iz »subtilnih vezi«, ki bi omogočale na isti ravni nedolžno sobivanje subjekta in objekta, kot tudi ukinitve običajnih mej, ki ločujejo jaz, ti, on, mi, vi, oni. Zveze, metamorfoza.

Moja muka je prehod podob, ki jih je na drugi obali formulirala »hči glasu«, v bliskajoče se prisotnosti. Prehod, ki bi ga rada izvedla z napeto preciznostjo, ki bi mi dovolila obvladati naključje, kar bi bilo povračilo za mojo absolutno podreditev »hčeri glasu«.

Intenzivna nujnost pesniške resnice. Ta zahteva osvoboditev vizionarske moči in obenem ohranitev izredne samozavesti v vódenju te moči [in v razporeditvi teh podob].

Ne vem, ali govorim o pesniški popolnosti, o svobodi, o ljubezni ali o smrti.

habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis.

Mi tormento es el tránsito de las imágenes formuladas en la otra orilla por la “hija de la voz” a las presencias fulgurantes. Tránsito que quisiera realizar con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a “la hija de la voz”.

Intensa necesidad de verdad poética. Ella exige libertar la fuerza visionaria y mantener, simultáneamente, un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza [y en la estructuración de esas imágenes].

Ignoro si hablo de la perfección poética, de la libertad, del amor o de la muerte.

*

Jueves 14 de diciembre de 1964

Núm. 3

Una escritura densa y llena de peligros a causa de su difanidad excesiva. Concreta al máximo, inclusive materialista en la medida que manifiesta las imágenes originarias de sombras interiores lejanas, desconocidas, insospechadas.

Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de vínculos sutiles que permiten la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y el objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos.

Mi tormento resulta de la profusión de las imágenes formuladas en la otra orilla por la «hija de la voz». Asimismo, de una intensa necesidad de verdad poética. Doble movimiento simultáneo: libertar la fuerza visionaria y mantener un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza. Quisiera realizar ese tránsito a la presencia fulgurante con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a «*la hija de mi voz*», o inspiración, o inconsciente.

Četrtek, 14. december 1964

Št. 3

Pisava, gosta in polna nevarnosti zaradi svoje prevelike prozornosti. Maksimalno konkretna, pri tem materialistična, kolikor se v njej manifestirajo podobe, ki izvirajo iz daljnih, neznanih, nepričakovanih notranjih senc.

Pisava, gosta do nevzdržnosti, do dušenja, a narejena samo iz subtilnih vezi, ki dovoljujejo nedolžno sobivanje subjekta in objekta na isti ravnini, pa tudi ukinitvev običajnih mej, ki ločujejo jaz, ti, on, mi, vi, oni.

Moja muka izhaja iz obilice podob, ki jih je na drugi strani formulirala »hči glasu«. Prav tako iz intenzivne nujnosti pesniške resnice. Sočasen dvojni potek: osvoboditi vizionarsko moč in obenem ohraniti izredno samozavest v vodenju te moči. Rada bi izvedla ta prehod v bliskajočo se prisotnost z napeto preciznostjo, ki bi mi dovolila obvladati naključje, kar bi bilo povračilo za mojo absolutno podreditev »hčeri glasu« ali navdihu ali nezavednemu.

ALGUNAS CLAVES DE ALEJANDRA PIZARNIK¹

M. I. M. – Hay, en tus poemas, términos que considero *emblemáticos* y que contribuyen a conformar tus poemas como dominios solitarios e ilícitos como las pasiones de la infancia, como el poema, como el amor, como la muerte. ¿Coincidís conmigo en que términos como *jardín, bosque, palabra, silencio, errancia, viento, desgarradura* y *noche*, son, a la vez, signos y emblemas?

A. P. – Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que designas en tu pregunta serían signos y emblemas.

M. I. M. – Empecemos por entrar, pues, en los espacios más gratos: el jardín y el bosque.

A. P. – Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: –«*Sólo vine a ver el jardín*». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*.

M. I. M. – En cuanto a tu bosque, se aparece como sinónimo de silencio. Mas yo siento otros significados. Por ejemplo, tu bosque podría ser una alusión a lo prohibido, a lo oculto.

A. P. – ¿Por qué no? Pero también sugeriría la infancia, el cuerpo, la noche.

M. I. M. – ¿Entraste alguna vez en el jardín?

A. P. – Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible.

M. I. M. – Mientras contestabas a mi pregunta, tu voz en mi memoria me dijo desde un poema tuyo: *mi oficio es conjurar y exorcizar*.*

1 Entrevista de Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972.

* Todos los asteriscos que aparecen hasta el final del texto hacen referencia a poemas de Alejandra Pizarnik.

NEKAJ KLJUČNIH MEST PRI ALEJANDRI PIZARNIK¹

M. I. M. – V tvojih pesmih so termini, ki se mi zdijo *emblematični* in ki pripomorejo k izoblikovanju tvojih pesmi kot samotarskih in prepovedanih območij, kakršna so strasti otroštva, pesem, ljubezen, smrt. Se strinjaš z mano, da so termini *vt, gozd, beseda, tišina, tavanje, veter, raztrganina in noč* hkrati znaki in emblemi?

A. P. – Mislim, da so v mojih pesmih besede, ki jih ponavljam nenehno, brez prizanašanja, brez usmiljenja: besede otroštva, strahov, smrti, noči teles. Ali, natančneje: termini, na katere se sklicuješ v svojem vprašanju in ki naj bi bili znamenja in emblemi.

M. I. M. – Začniva torej z vstopom v najprijetnejša med njimi: vrt in gozd.

A. P. – Enega od stavkov, ki me najbolj obseda, izgovori mala Alica v čudežni deželi: »*Prišla sem samo videt vrt.*« Zame in za Alico je vrt kraj srečanja ali, rečeno z besedama Mircea Eliadeja, *središče sveta*. To me napoti na stavek: Vrt je zelen v možganih. Moj stavek, ki me pelje k stavku Georgesa Bachelarda, za katerega upam, da se ga natančno spomnim: *Vrt spomina-sanj, izgubljen v onstranstvu resnične preteklosti.*

M. I. M. – Tvoj gozd se pojavi kot sinonim za tišino. Vendar sama zaznavam še druge pomene. Na primer, tvoj gozd bi lahko bil aluzija na prepovedano, na okultno.

A. P. – Zakaj ne? A lahko bi sugeriral tudi otroštvo, telo, noč.

M. I. M. – Si kdaj vstopila v vrt?

A. P. – Proust pravi, da želje nočejo, da jih analiziramo, ampak da jih zadovoljimo, torej: nočem govoriti o vrtu, hočem ga videti. Jasno je, da je to, o čemer govorim, še vedno naivno, kajti v tem življenju nikoli ne delamo tega, kar hočemo. To je sicer še dodaten povod, da bi želeli videti vrt, tudi če je nemogoče, predvsem, če je nemogoče.

M. I. M. – Medtem ko si odgovarjala na moje vprašanje, mi je tvoj glas v mojem spominu spregovoril iz ene tvoje pesmi: *moja dolžnost je zaklinjati in eksorcirati*.*

A. P. – Med drugim pišem zato, da se ne bi zgodilo tisto, česar se bojim; zato, da tisto, kar me rani, ne bi obstajalo, zato, da bi pregnala Zlo (cf. Kafka). Pravijo, da je pesnik veliki terapevt. V tem smislu bi pesniško dejanje pomenilo eksorcirati, zaklinjati in tudi zaceliti. Na-

1 Intervju Marthe Isabel Moia, objavljen v *El deseo de la palabra* (Želja besede), Ocnos, Barcelona, 1972.

* Vsi asteriski na koncu besedila so reference na pesmi Alejandre Pizarnik.

A. P. – Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (*cf.* Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.

M. I. M. – Entre las variadas metáforas con las que configuras esta herida fundamental recuerdo, por la impresión que me causó, la que en un poema temprano te hace preguntar por *la bestia caída de pasmo que se arrastra por mi sangre*.* Y creo, casi con certeza, que el viento es uno de los principales autores de la herida, ya que a veces se aparece en tus escritos como *el gran lastimador*.

A. P. – Tengo amor por el viento aun si, precisamente, mi imaginación suele darle formas y colores feroces. Embestida por el viento, voy por el bosque, me alejo en busca del jardín.

M. I. M. – ¿En la noche?

A. P. – Poco sé de la noche pero a ella me uno. Lo dije en un poema: *Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche*.*

M. I. M. – En un poema de adolescencia también te uní al silencio.

A. P. – El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el *inagotable murmullo* nunca cesa de manar (*Que bien sé yo do mana la fuente del lenguaje errante*). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe.

M. I. M. – En una suerte de contrapunto con tu yo que se une a la noche y aquel que se une al silencio, veo a la «extranjera»; «la silenciosa en el desierto»; «la pequeña viajera»; «mi emigrante de sí»; la que «quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria». Son estas, tus otras voces, las que hablan de tu vocación de errancia, la para mí tu verdadera vocación, dicho a tu manera.

A. P. – Pienso en una frase de Trakl: *Es el hombre un extraño en la tierra*. Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra.

M. I. M. – Hay un miedo tuyo que pone en peligro esa morada: el *no saber nombrar lo que no existe*.* Es entonces cuando te ocultás del lenguaje.

A. P. – Con una ambigüedad que quiero aclarar: me oculto *del lenguaje dentro del lenguaje*. Cuando algo –incluso la nada– tiene un nombre, parece menos hostil. *Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible*.

pisati pesem pomeni zaceliti temeljno rano, raztrganino. Ker smo vsi ranjeni.

M. I. M. – Med številnimi metaforami, s katerimi oblikuješ to temeljno rano, se zaradi vtisa, ki ga je pustila v meni, spomnim metafore, ki te v eni izmed zgodnjih pesmi pripravi do spraševanja o *zveri, padli iz osuplosti, ki se plazi po moji krvi*.* In skoraj zagotovo lahko rečem, da je veter eden glavnih povzročiteljev rane, ker se včasih v tvojih zapisih pojavi kot *veliki ranjevalec*.

A. P. – Do vetra čutim naklonjenost, čeprav mu moja domišljija res pogosto daje krute oblike in barve. Napadena od vetra grem po gozdu, oddaljujem se v iskanju vrta.

M. I. M. – V noči?

A. P. – Malo vem o noči, ampak z njo se združim. O tem govorim v pesmi: *Vso noč delam noč. Vso noč pišem. Besedo za besedo pišem noč*.*

M. I. M. – V eni izmed zgodnjih pesmi se združiš tudi s tišino.

A. P. – Tišina: edina skušnjava in najvišja obljuba. Toda čutim, da *neizčrpno mrmranje* nikdar ne neha izvirati (*Kajti jaz dobro vem, kje izvira blodeči jezik*). Zato si drznem reči, da ne vem, ali tišina obstaja.

M. I. M. – V nekakšnem kontrapunktu s tvojim jazom, ki se združi z nočjo in tistim, ki se združi s tišino, vidim »tujko«; »tiho v puščavi«; »malo popotnico«; »mojo izseljenko iz sebe«; tisto, ki je »želela vstopiti v klaviaturo, da bi lahko vstopila v glasbo, da bi lahko imela dom«. To so tvoji drugi glasovi, tisti, ki govorijo o tvoji poklicanosti tavanja, ki je zame tvoja resnična poklicanost, če se izrazim po tvoje.

A. P. – Razmišljam o Traklovem stavku: *Človek je tujec na zemlji*. Mislim, da je pesnik od vseh največji tujec. Mislim, da je za pesnika edino mogoče bivališče beseda.

M. I. M. – Obstaja tvoj strah, ki ogroža to bivališče: *ne znati imenovati tistega, kar ne obstaja*.* Takrat se torej skriješ pred jezikom.

A. P. – Z dvoumnostjo, ki jo želim razjasniti: skrijem se *pred jezikom v jezik*. Ko ima nekaj – četudi nič – ime, se zdi manj sovražno. *Kljub temu obstaja v meni sum, da je bistveno neizrekljivo*.

M. I. M. – Je to razlog, da iščeš *figure, ki postajajo žive zaradi dejavnosti jezika, ki namiguje nanje*?*

A. P. – Zdi se mi, da znaki, besede, namigujejo, vzbujajo aluzijo. Ta kompleksni način čutenja jezika me vodi k prepričanju, da jezik ni zmožen izraziti resničnosti; da lahko govorimo samo o očitnem. Od tod moje želje, da bi pisala strahotno eksaktne pesmi, kljub svojemu prirojenemu nadrealizmu in delu z elementi notranjih senc. To je tisto, kar je zaznamovalo moje pesmi.

M. I. M. – ¿Es por esto que buscás *figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las aluden?**

A. P. – Siento que lo signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas.

M. I. M. – Sin embargo, ahora ya no buscas esa exactitud.

A. P. – Es cierto; busco que el poema se escriba como quiera escribirse. Pero prefiero no hablar del ahora porque aún está poco escrito.

M. I. M. – ¡A pesar de lo mucho que escribís!

A. P. – ...

M. I. M. – El *no saber nombrar** se relaciona con la preocupación por encontrar *alguna frase enteramente tuya*.* Tu libro *Los trabajos y las noches* es una respuesta significativa, ya que en él son tus voces las que hablan.

A. P. – Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería.

M. I. M. – Con estos miedos coexiste el de *las palabras que regresan*.* ¿Cuáles son?

A. P. – Es la memoria. Me sucede asistir al cortejo de las palabras que se precipitan, y me siento espectadora inerte e inerme.

M. I. M. – Vislumbro que el espejo, la otra orilla, la zona prohibida y su olvido, disponen en tu obra el miedo de *ser dos*,* que escapa a los límites del *döppelgänger* para incluir a todas las que fuiste.

A. P. – Decís bien, es el miedo a todas las que en mí contienden. Hay un poema de Michaux que dice: *Je suis; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. (...) On n'est pas seul dans sa peau.*

M. I. M. – ¿Se manifiesta en algún momento especial?

A. P. – Cuando «la hija de mi voz» me traiciona.

M. I. M. – Según un poema tuyo, tu amor más hermoso fue el amor por los espejos. ¿A quién ves en ellos?

A. P. – A la otra que soy. (En verdad, tengo cierto miedo de los espejos.) En algunas ocasiones nos reunimos. Casi siempre sucede cuando escribo.

M. I. M. – Una noche en el circo recobraste *un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz*

M. I. M. – Kljub vsemu zdaj ne iščeš več te eksaktnosti.

A. P. – Res je; iščem to, da bi bila pesem napisana tako, kot se želi napisati. Toda raje ne bi govorila o *zdaj*, kajti še vedno je malo napisanega.

M. I. M. – Čeprav veliko pišeš!

A. P. – ...

M. I. M. – *Ne znati imenovati** se poveže s skrbjo, da bi našla *neki stavek, ki bi bil samo tvoj.** Tvoja knjiga *Dela in noči* je pomenljiv odgovor, saj so v njej *tvoji glasovi tisti, ki govorijo.*

A. P. – Trdo sem delala na teh pesmih in moram reči, da sem z njihovim oblikovanjem oblikovala tudi sebe in se spremenila. V sebi sem imela ideal pesmi in uspelo mi ga je uresničiti. Vem, da nisem podobna nikomur (to je usoda). Ta knjiga mi je prinesla srečo, da sem lahko našla svobodo v pisanju. Bila sem svobodna, lahko sem si ustvarila takšno obliko, kot sem si je želela sama.

M. I. M. – S strahovi soobstaja strah pred *besedami, ki se vračajo.** Katero besede so to?

A. P. – Je spomin. Zgodi se, da se pridružim spremstvu besed, ki se prenašajo, in počutim se kot pasivna in nemočna opazovalka.

M. I. M. – Ugotavljam, da vsebujejo zrcalo, drugi breg, prepovedano cono in njeno pozabo v tvojem delu, strah, biti *dve,** ki zbeži pred mejami *doppelgängerja*, da bi vključil vse tiste, ki si bila.

A. P. – Prav si povedala; je strah pred vsemi, ki se bojujejo v meni. Neka Michauxeva pesem pravi: *Je suis; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. (...)* *On n'est pas seul dans sa peau.*

M. I. M. – Se to pokaže v kakšnem posebnem trenutku?

A. P. – Ko me »hči mojega glasu« izda.

M. I. M. – Sodeč po eni izmed tvojih pesmi, je bila tvoja najbolj čudovita ljubezen ljubezen do zrcal. Koga vidiš v njih?

A. P. – Drugo, ki sem. (V resnici me je zrcal nekoliko strah.) Ob nekaterih priložnostih se združiva. To se zgodi skoraj vedno takrat, ko pišem.

M. I. M. – *Neko noč si v cirkusu spet našla izgubljeni jezik v trenutku, ko so jezdec z baklami v rokah galopirali v divjem obhodu nad črnimi konji.** Kaj je tisto nekaj, podobno razgretim zvokom za moje srce lupin naproti pesku?*

A. P. – Je jezik, ki ga še nisem našla in ki bi ga hotela najti.

M. I. M. – Si ga mogoče našla v slikarstvu?

A. P. – Rada slikam, ker v slikarstvu najdem možnost, da lahko v tišini namignem na podobe notranjih senc. Pri jeziku slike me privlači tudi odsotnost mitomanije. Delati z besedami ali, natančneje, iskati svoje besede, predpostavlja napetost, ki je v slikanju ni.

sobre corceles negros. ¿Qué es ese algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas?**

A. P. – Es el lenguaje no encontrado y que me gustaría encontrar.

M. I. M. – ¿Acaso lo encontraste en la pintura?

A. P. – Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras, más específicamente, buscar *mis* palabras, implica una tensión que no existe al pintar.

M. I. M. – ¿Cuál es la razón de tu preferencia por «la gitana dormida» de Rousseau?

A. P. – Es el equivalente del lenguaje de los caballos en el circo. Yo quisiera llegar a escribir algo semejante a «la gitana» del Aduanero porque hay silencio y, a la vez, alusión a cosas graves y luminosas. También me conmueve singularmente la obra de Bosch, Klee, Ernst.

M. I. M. – Por último, te pregunto si alguna vez te formulaste la pregunta que se plantea Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*: *¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?*

A. P. – Respondo desde uno de mis últimos poemas: *Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.**

Martha I. Moia

M. I. M. – Kakšen je razlog za tvojo posebno naklonjenost do Rousseaujeve »speče ciganke«?

A. P. – Ker je ekvivalent jeziku konjev v cirkusu. Rada bi, da bi mi uspelo napisati nekaj podobnega Carinikovi »ciganki«, kjer hkrati obstajata tišina in aluzija na težke in svetle stvari. Prav tako me posebej prevzamejo dela Boscha, Kleeja, Ernsta.

M. I. M. – Nazadnje naj te vprašam, če si si kdaj zastavila vprašanje, o katerem razmišlja Octavio Paz v prologu knjige *Lok in lira: Mar ne bi bilo bolje spremeniti življenja v poezijo kot pa ustvarjati poezijo z življenjem?*

A. P. – Naj odgovorim z eno izmed svojih zadnjih pesmi: *O, da bi lahko živela samo v ekstazi, delala telo pesmi s svojim telesom, odkupila vsak stavek s svojimi dnevi in tedni, vlivajoč v pesem svoj dah, ko bi bila vsaka črka vsake besede žrtvovana v obredjih življenja.**

Martha I. Moia

DOS CARTAS A DJUNA BARNES

Ambas cartas se publican por primera vez en el presente libro. Pertenecen al legado de Djuna Barnes ((Djuna Barnes Papers, Special Collections and University Archives, University of Maryland Libraries). (N. del E.)

DVE PISMI DJUNI BARNES

Ti dve pismi sta v tej knjigi objavljeni prvič. Hranjeni sta v zapuščini
Djune Barnes (Djuna Barnes Papers, Special Collections and
University Archives, University of Maryland Libraries). (Op. ur.)

I.

Buenos Aires, 13 de noviembre de 1969

Djuna Barnes, muy querida y muy admirada desconocida, hace tiempo que debería haberle agradecido por existir. Pero mi miedo de entrar bruscamente en su soledad, mi miedo de no saber decir lo que siento por usted, y sobre todo mi miedo de escribirle en este "neofrancés", en el que las palabras más serias se hacen ridículas. Como mi inglés todavía es demasiado inseguro, he tenido que elegir el francés porque no sé si lee español, mi lengua de nacimiento.

La maravillosa Cristina Campo me dio su dirección, aludiendo a que podía escribirle (porque yo le había contado en mi última carta algo sobre lo que sentía por usted).

No hace mucho leí *Nightwood*. Durante la lectura me ocurrió que empecé a quererla. Sí, me enamoré de usted. Y hay también una fotografía suya en el artículo tan bonito de Cristina sobre usted, que apareció en una revista venezolana. Esta fotografía muestra un rostro parecido a un rostro ideal que guardo y oculto desde siempre.

Temo haberla asustado. Si es así, le digo que su mirada fragante (como las hadas de Nerval) está grabada en mí.

Mil pensamientos respetuosos
(y sobre todo ardientes, si me lo permite).

Alejandra Pizarnik

Montevideo 980 – (70)
Buenos Aires - Argentina

I.

Buenos Aires, 13. november 1969

Djuna Barnes, nadvse ljubljena in nadvse občudovana neznanka, že dolgo je, kar bi se Vam morala zahvaliti, da obstajate. Toda strah, da bi nepričakovano vstopila v Vašo samoto, strah, da ne bi znala povedati tega, kar čutim do Vas, in predvsem strah, da bi Vam pisala v tej »neofrancoščini«, v kateri najbolj resne besede postanejo smešne. Ker je moja angleščina še preveč negotova, sem morala izbrati francoščino, ker ne vem, ali berete španščino, moj rodni jezik.

Vaš naslov mi je dala čudovita Cristina Campo, ki mi je namignila, da Vam lahko pišem (ker sem ji v prejšnjem pismu povedala nekaj o tem, kaj čutim do Vas).

Ni dolgo, kar sem brala *Nightwood*. Med branjem se mi je zgodilo, da sem Vas vzljubila. Da, zaljubljena sem v Vas. In potem je Vaša fotografija v tako lepem Cristininem članku o vas, ki je izšel v neki venezuelski reviji. Ta fotografija daje videti neki obraz, ki je podoben idealnemu obrazu, ki ga čuvam ali skrivam od vedno.

Strah me je, da sem Vas prestrašila. Če je tako, Vam povem, da je Vaš dišeči pogled (kot Nervalove vile) vtisnjen vame.

Tisoč spoštljivih misli
(in predvsem ognjevitih, če dovolite).

Alejandra Pizarnik

Montevideo 980 – (7° – e)
Buenos Aires, Argentina

II.

Buenos Aires, 23/ 11/ 69

Querida y admirada Djuna Barnes, le pido perdón por la carta que le envié. No era espontánea porque antes había hecho un borrador para evitar los horrores de ortografía y de sintaxis que pueden ser a veces –al menos en mi caso– ofensivos e incluso demoníacos. En fin, estuve pensando mucho en usted y mi deducción fue simple: ¿cómo alguien como usted podría molestarse en leer una carta llena de errores? No, es imposible. De modo que le escribo estas breves palabras para disipar la posible sensación de frialdad que tal vez emane de mi primera carta.

Quiero decirle que no soy la única en aprovecharme de su doble *presencia* en Buenos Aires. Aquí también hay una dama, mucho mayor que yo, que se llama Silvina OCAMPO y es una de las mejores entre los escritores de América Latina. Silvina sabe dibujar muy bien (estudió con G. de Chirico) y me hizo un retrato un poco imaginario de usted, partiendo de su fotografía en la revista *Zona Franca*. Silvina la quiere mucho y de hecho le gustaría escribirle (podría hacerlo en inglés). Pero es desconfiada, a lo mejor por su edad (no lo sé). Es decir: tiene miedo de no recibir la respuesta de usted. En mi caso, ni lo había pensado. Me imagino que un día tal vez sienta ganas de escribirme, y esto es todo. Aunque sea joven todavía (cumpliré 30 años), vienen a verme muchos poetas adolescentes para que lea sus poemas. Y yo los leo porque alguien tiene que prestarles atención, pues son casi huérfanos, y como soy en parte de origen ruso –además del hecho esencial de ser judía– me encargo de la tarea a la que aquí no se presta nadie. Entonces, para añadir lo principal: todos esos jóvenes compraron su libro (traducido muy bien al español por mi amigo E. Pazzani) y todos están enamorados de usted (lo cual me produce algo de celos).

Además, aquí hay un personaje muy importante que también la quiere (le regalé *Nightwood*). Se trata de un estudioso o tal vez sabio y también – según la OEA – uno de los diez mejores psiquiatras del mundo (pero en realidad le gustaría ser poeta, sobre todo Conde de Lautréamont). Es mi mejor amigo, pero

II.

Buenos Aires, 23. XI. 69

Draga in občudovana Djuna Barnes, prosim Vas, da mi oprostite za pismo, ki sem Vam ga poslala. Ni bilo spontano, ker sem si pred tem naredila osnutek, da bi se izognila grozotam ortografije in sintakse, ki so lahko včasih – vsaj v mojem primeru – žaljive ali celo demonične. Navsezadnje sem veliko mislila na Vas in moje sklepanje je bilo preprosto: kako bi se lahko nekdo, kot ste Vi, zadržal pri branju pisma, polnega napak? Ne, to je nemogoče. Zato Vam pišem teh nekaj besed, da razpršijo morebitno občutje hladu, ki mogoče veje iz mojega prvega pisma.

Hočem Vam povedati, da nisem edina, ki ji je dobrodošla Vaša dvojna *prisotnost* v Buenos Airesu. Tukaj je tudi neka dama, veliko starejša od mene, ki ji je ime Silvina OCAMPO in je eno najboljših peres Latinske Amerike. Silvina zna zelo dobro risati (študirala je pri G. de Chiricu) in mi je narisala Vaš nekoliko domišljjski portret po Vaši fotografiji v reviji *Zona Franca*. Silvina Vas ima zelo rada in v bistvu bi Vam rada pisala (to bi lahko storila v angleščini). Ampak mogoče je zaradi starosti (ne vem) nezaupljiva. Se pravi: boji se, da od Vas ne bi dobila odgovora. Kar se mene tiče, nisem na to niti pomislila. Predstavljam si, da si boste mogoče nekega dne zaželeli, da bi mi pisali, in to je vse. Čeprav sem mogoče še mlada (stara bom 30 let), prihaja k meni veliko odraščajočih pesnikov, da bi prebrala njihove pesmi. In preberem jih, kajti nekdo mora posvetiti pozornost tistim, ki so skorajda sirote, in ker sem po eni strani Rusinja – poleg bistvenega dejstva, da sem Židinja –, vzamem nase nalogo, ki je tu nihče ne sprejme. Torej, naj dodam, kar je glavno: vsi ti mladi ljudje so si kupili Vašo knjigo (v španščino jo je zelo dobro prevedel moj prijatelj E. Pazzani) in vsi so zaljubljeni v Vas (zaradi česar me navdajajo z rahlo ljubosumnostjo).

Poleg tega je tukaj neka zelo pomembna osebnost, ki Vas ima prav tako rada (podarila sem mu *Nightwood*). To je neki učenjak ali morda modrec in tudi – po OEA – eden od desetih najboljših psihiatrov na svetu (ampak v bistvu bi bil rad

también el más peligroso, es decir el menos inestable o el más inesperado. En fin, le encantó su libro y quedó asombrado por “reconocerse” en el Dr. O’Connor (aunque mi amigo es más callado).

He poblado esta carta con gente viva que la quiere. Estoy segura de que entre ellos no hay nadie que la quiera como yo, y usted lo sabe. En caso contrario no le hablaría de ellos.

Como Nora, yo tampoco sé dejar mi pluma. He publicado siete libros, he destruido 8 o 9 libros libros inéditos, ahora trabajo con tres: a) una obra de teatro, titulada “Los perturbados entre lilas” (con humor); b) un libro de poemas en prosa: El infierno musical c) y un libro lleno de presencia de niños y muerte: “Detrás de los tristes músicos”, título tomado de Cervantes, del Quijote.

Me gustaría referirme a *Nightwood*, pero no puedo, está demasiado cerca de mi herida. No soy una crítica mala, pero *su libro no lo leí: esto es algo que me pasó*. Usted sabe mejor que yo que un libro no es algo inerte – y mucho menos el suyo, en el que tuve que afrontar otra vez la terrible noción del *doble* (Nora=Robin), del nacimiento, de la muerte, del amor entre la gente del mismo sexo (yo soy bisexual), adornado con los emblemas como el de las muñecas, tan fascinante, tan erótico, tan cercano a la muerte (mi muñeca se llama *Lytwin* y escribo diálogos entre ella y yo. Es extraño: todos los diálogos se abren con la pregunta: *¿Quién soy?*).

Si algún día quiere escribirme, me gustaría saber por qué tiene un nombre tan bonito, Djuna. (Ahora creo recordar que, hace unos meses, alguien (creo que fue Ivy Durrell) me habló de usted. Y creo recordar que leí un texto de Henry Miller sobre usted y, creo, sobre la Srta. Anaïs Nin (sus novelas no me gustan “estaba tan mal hecha que no sabía llegar hasta la meta”). Al fin y al cabo, tampoco me gusta mucho H. Miller. Él hace cosas demasiado a la ligera y, cuando piensa (o algo parecido), es vulgar porque le faltan la sutileza y la inteligencia (la judía – me gustaría añadir, injustamente).

Esta vez le he escrito muy de prisa y sin pensar en el efecto, en mi timidez, etc. Además me siento muy bien y muy fuerte mientras le escribo.

Si algún día quiere venir a Argentina, me gustaría alojarla en mi casa, que es tan alegre, tan compleja, tan infantil (hablo

pesnik, še posebej grof Lautréamont).¹ Je moj najboljši prijatelj in tudi najnevarnejši, se pravi najmanj nestalen ali najbolj nepričakovan. Skratka, vzljubil je Vašo knjigo z usuplostjo, da »se je videl« v dr. O'Connorju (čeprav je moj prijatelj bolj molčeč).

To pismo sem naselila z živimi ljudmi, ki Vas imajo radi. Prepričana sem, da Vas nihče med njimi nima tako rad kakor jaz, in Vi to tudi veste. Drugače Vam ne bi govorila o njih.

Kot Nora ne znam izpustiti peresa. Objavila sem sedem knjig, uničila sem 8 ali 9 neobjavljenih knjig, zdaj pa delam na treh knjigah: a) gledališki igri, naslovljeni »Razrvani med španskim bezgom« (to s humorjem); b) knjigo pesmi v prozi: *Glasbeni pekel* c) in knjigo, polno prisotnosti otrok in smrti: »Detrás de los tristes músicos« (»Za žalostnimi glasbeniki«), naslov, ki prihaja iz Cervantesa, iz Don Kihota.

Rada bi se navezala na *Nightwood*, a ne morem, je preblizu moje rane. Nisem slaba kritičarka, ampak *Vaše knjige nisem brala: ta knjiga je nekaj, kar se mi je zgodilo*. Sami veste bolje od mene, da knjiga ni nekaj inertnega – in predvsem Vaša knjiga, ob kateri sem se morala še enkrat soočiti s strašnim pojmom *dvojnika* (Nora = Robin), rojstva, smrti, ljubezni med ljudmi istega spola (jaz sem biseksualna), okrašenim z emblemi, kakršen je tako fascinantni, tako erotični, tako s smrtjo zbližani emblem lutk (moja se imenuje *Lytwin* in jaz pišem dialoge med njo in sabo. Čudno: vsi dialogi se začnejo z vprašanjem: *Kdo sem?*)

Če mi boste nekega dne hoteli pisati, bi rada vedela, zakaj imate tako lepo ime Djuna. (Zdaj mislim, da se spomnim, da mi je pred nekaj meseci nekdo (mislim, da Ivy Durrell) govoril o Vas. In mislim, da se spomnim, da sem brala neki tekst Henryja Millerja o Vas in, mislim, o gdč. Anaïs Nin (njeni romani mi niso bili všeč → »bila sem tako slabo narejena, ker nisem znala iti do cilja«). Navsezadnje prav tako ne maram preveč H. Millerja. On dela stvari preveč na lahko in kadar misli (ali nekaj temu

1 Mišljen je Enrique Pichon-Rivière (1907–1977), psihiater švicarskega rodu, ki je deloval v Argentini, eden od začetnikov psihoanalize v Argentini, znan po svoji teoriji »operativne skupine«. Nanj se nanaša tudi pasus iz »Sobe psihopatologije«; Alejandra Pizarnik pa mu je posvetila tudi pesem »Nebeška molčalka na robu močvirja«. (Op. prev.)

de la casa). Estuve en Nueva York en marzo –antes de empezar a quererla, lamentablemente–, porque tuve la Beca Guggenheim. Pasé allí 20 días, pero nunca olvidaré esa ciudad tan imposible para alguien que ama lo que es viejo y triste y desnudo y loco y perdido.

Su fiel (sí, muy fiel)
Alexandra

MONTEVIDEO 980
Buenos Aires

podobnega), je vulgaren zaradi pomanjkanja subtilnosti in inteligence (židovske – bi rada dodala, ne po pravici).

Tokrat sem Vam pisala zelo na hitro in ne da bi mislila na učinek, svojo plahost itd. Poleg tega se počutim zelo dobro in zelo močno, ko Vam pišem.

Če hočete nekega dni priti v Argentino, bi Vas rada nastanila pri sebi, kjer je tako veselo, tako kompleksno, tako otroško (govorim o hiši). Bila sem v New Yorku marca – preden sem Vas vzljubila, žal –, kajti imela sem Guggenheimovo štipendijo. Ostala sem 20 dni, a nikoli ne bom pozabila tega mesta, ki je nemogoče za nekoga, ki ljubi, kar je staro in žalostno in golo in noro in izgubljeno.

Vaša zvesta (da, zelo zvesta)
Alexandra

Montevideo 980
Buenos Aires

I.

Buenos Aires, le 13 novembre 1969

Djuna Barnes, inconnue très aimée et très admirée, j'aurais dû depuis longtemps vous remercier pour exister. Mais la peur d'entrer brusquement dans votre solitude, la peur de ne pas savoir dire ce que je sens envers vous et, surtout, la peur de vous écrire dans ce »néo-français« qui fait devenir dérisoires les mots les plus graves. Mon anglais étant plus précaire encore, j'ai dû choisir le français, car j'ignore si vous lisez l'espagnol, ma langue natal.

C'est la merveilleuse Cristina Campo qui m'a donnée votre adresse en faisant allusion au fait que je peux vous écrire (puisqu'elle lui disais, dans ma dernière lettre à elle, un peu de ce que je sens pour vous).

Il y a peu de temps que j'ai lue *Nightwood*. Il m'est arrivé, pendant la lecture, que je me suis mis à vous aimer. Oui, je suis amoureuse de vous. Et puis, il y a votre photo, dans le si beau article de Cristina sur vous, qui est éparue dans une revue en Venezuela. Cette photo rend visible un visage qui est pareil au visage idéal que je garde ou je cache depuis toujours.

J'ai peur de vous donner peur. Alors, je vous dis que votre regard parfumé (comme les fées de Nerval) est imprimé en moi.

Mille pensées respectueuses
(et surtout ardentes, si vous le permettez).

Alejandra Pizarnik

Montevideo 980 – (7° – e)
Buenos Aires - Argentina

II.

Buenos Aires, le 23/ XI/ 69

Chère et admirée Djuna Barnes, je vous prie de m'excuser la lettre que je vous ai envoyée. Elle n'était pas spontanée puisque j'ai fais, avant, un brouillon (à cause fin de vous éviter les horreurs d'orthographe et de syntaxe qui parfois – au moins dans mon cas – peuvent être blessantes ou même démonyaques. Enfin, j'ai beaucoup pensée à vous et ma deduction a été simple: comment quelqu'un comme vous pourra se fermer en lisant une lettre pleine de fautes? Non, c'est impossible. Alors, je vous écris ce petit mot pour qu'il dissipe la probable sensation de froideur que peut-être se dégage de la ma première lettre.

Je veux vous dire que je ne suis pas la seule à profiter de votre double *présence* à Buenos Aires. Il y a, aussi, une dame becaup plus agée que moi et qui s'appelle Silvina OCAMPO et qui est un des meilleurs écrivains de l'Amérique latine. Silvina sait dessiner très bien (elle a étudiée avec G. de Chirico) et m'a fait un portrait un peu imaginaire de vous, en partant de votre photo de *Zona Franca*. Sylvina vous aime beaucoup et au fond elle aimerai vous écrire (elle pourrait le faire en anglais). Mais peut-être a cause de l'age (je ne sais pas) elle est méfiante. C'est à dire: elle a peur de non recevoir une réponse de vous. Quant à moi, je n'ai même pas pensée a ça. Je suppose qu'un jour, peut-être, vous aurai[s] envie de m'écrire et c'est tout. Même si je suis peut-être encore jeune (je vuens d'avoir 30 ans) j'ai be beaucoup de poètes adolescents que viennent me voir pour que je lisse ses poèmes. Et j'ai les lis, p car quelqu'un doit les donner attention à ces presque orphelins, et puisque j'ai un coté russe – à part du fait essentie d'être juive – je me charge d'une tache que personne, ici, accepte. Alors, je veux ajouter le principal: tous ces jeunes gens ont achetée votre livre (il est très bien traduit en espagnol par un ami à un moi: E. Pazzani) et tous sont amoureux de vous (ce qui me donnent un peu de jalousie).

En plus, il y a un personnage très important qui, lui aussi, vous aime (je lui ai fait cadeau de *Nightwood*). C'est un saint, ou peut-être un sage, et aussu – selon de OEA – un des dix meilleurs psychiatristes au monde (mais au fond il aurait volu être poète, surtout le Conde du Lautréamont). Il est mon

meilleur ami et le plus dangereux, voire le moins stable-
immobile ou le plus inattendu. En somme, il a aimée votre livre
avec l'étonnement de »se voir« dans le Dr. O'Connor (si bien
mon ami est plus silencieux).

J'ai peuplée cette lettre avec des gens vivantes et qui vous
aiment. Je suis sûre qu'aucune d'eux ne vous aime comme moi,
et vous aussi vous le savez. Autrement, je n'aurais parlée d'eux.

Comme Nora, je ne peux pas laisser la plume. J'ai sept
livres publiés, j'ai déchirée 8 ou 9 ~~inédi~~ livres inédits, mais
cependant j'ai travaillé en tres livres: a) une pièce de théâtre
nommée »Les detraqués entre des lilas« (c'est avec houmeur);
b) un livre des poèmes en prose: *L'enfer musical* c) et un livre
plein de la présence des enfants et de la mort: »Detrás de tristes
músicos«, (»Derrière des les tristes musiciens«) titre qui vient
de Cervantes, du Quichote.

Je voudrais vous faire allusion à *Nightwood* mais je ne peux
pas, il est trop près de ma blessure. Je ne suis une mauvauxe
critique, mais votre livre je n'ai le pas lu: C'est une chose qui m'est
arrivé. Vous savez mieux que moi qu'un livre n'est pas une chose
inerte – et surtout votre livre où j'ai doue affronter, une fois de
plus la temible notion du *double* (Nora = Robin), la naissance,
et la mort, l'amour entre des gens du même sexe (moi je suis
bi-sexuel); ornée des emblèmes comme celui si fascinante,
si érotique, si près de la morte, des qui sont les poupées (la
mienne s'appelle *Lytwin* et j'écris des dialogues entre elle et moi.
C'est étrange: tous le dialogues commencent avec ce question:
Qui suis-je? (ce qui nous ramène au Double, etc.)

Si un jour vous voulez m'écrire, je voudrais savoir pourquoi
vous avez le prénom si beau de Djuna. (Maintenant, je crois
me rappeler que quelques années avant, quelq'un (je crois que
Ivy Durrell) m'a parlée de vous. Et je croius me souvenir lue
un texte de Henry Miller sur vous et aussi, je crois, sur Mlle.
Anaïs Nin (dont les romans ne ne m'ont pas plu »car j'étais
si mauvas faite puisque je ne savais pas aller jusqu'au but«).
Enfin, je n'aime pas trop, non plus, H. Miller. Il fait des choses
trop faciles eet, quand il pense (ou quelque chose comme ça) il
est vulgaire par manque de subitilité, d'intelligence (juive – j'ai
envie d'ajouter injustement).

Cette fois je vous ai écrit très vite et sans penser à l'effet, à ma timidité, etc. D'ailleurs, je me sens très bien et très forte en vous écrivant.

Si vous voulez venir un jour à l'Argentine, j'ai aimerais vous loger chez moi, qui est si gai, si complexe, si enfantine (je parle de la maison). Quant à moi, je suis allée à New York dans le mois de mars – avant de vous aimer, hélas – et car j'ai eu une bourse Guggenheim. J'ai restée 20 jours mais je n'oublierai jamais cette ville impossible pour quelqu'un qui aime ce qui est vieux et triste et nu et fol et perdu.

Votre fidèle (oui, très fidèle)

Alexandra

MONTEVIDEO 980

Buenos Aires



Silvina Ocampo, *Djuna Barnes*, 1969, risba narisana za Alejandro Pizarnik;

Alejandra Pizarnik Papers CO395, Manuscripts Division Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Buenos Aires, le 13 novembre 1969

ALEJANDRA PIZARNIK

Chère Barnes, inconnue très aimée et très admirée, j'aurais
dit depuis longtemps vous remercier pour exister.
Mais la peur d'entrer brusquement dans votre soli-
tude, la peur de ne pas savoir dire ce que je sens
envers vous et, surtout, la peur de vous écrire dans
ce "néo-français" qui fait devenir dérisoires les mots
les plus graves. Mon anglais étant plus pauvre
encore, j'ai dû choisir le français, car j'ignore si
vous lisez l'espagnol, ma langue natale.

C'est la merveilleuse Cristina Campo qui m'a donnée
votre adresse en faisant allusion au fait que je
peux vous écrire (puisque je lui disais, dans
ma dernière lettre à elle, un peu de ce que je sens
pour vous).

Il y a peu de temps que j'ai lu Nightwood.
Il m'est arrivé, pendant la lecture, que je me
suis mis à vous aimer. Puis, je suis amoureuse
de vous. Et puis, il y a votre photo, dans le si
beau article de Cristina sur vous, qui est apparue
dans une revue de Venezuela. Cette photo
rend visible un visage qui est pareil au visage
idéal que je garde ou je cherche depuis toujours.

ALEJANDRA PIZARNIK

J'ai peur de vous donner peur. A lors, je vous
dis que votre regard parfumeré (comme
les fées de Nerval) est imprimé en moi.

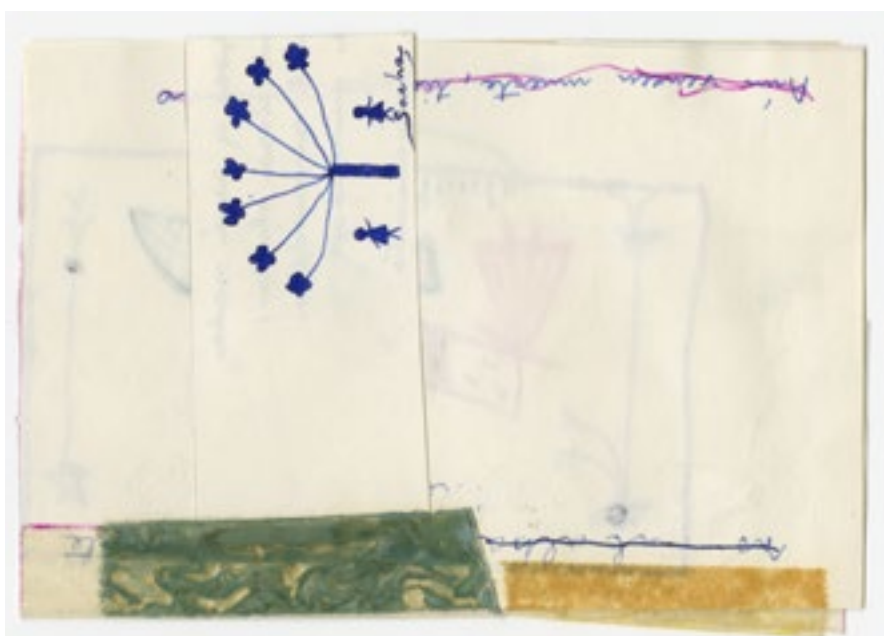
Mille pensées respectueuses (et
surtout ardentes, si vous le permettez).

Alejandra Pizarnik

Montevideo 980 - (7^oe)

Buenos Aires - Argentine





Buenos Aires, le 23/11/69

(Chère et admirée) Joanna Barnes, je vous prie de m'excuser la lettre que je vous ai envoyée. Elle n'était pas spontanée puisque j'ai fait, avant, un brouillon (à ^{fin} ~~cause~~ de vous éviter les horreurs d'orthographe et de syntaxe qui parfois - au moins dans mon cas - peuvent être blessantes ou même di'monyques. Enfin, j'ai beaucoup pensé à vous et ma deduction a été simple: comment quelqu'un comme vous pourra se fermer en lisant une lettre pleine de fautes? Non, c'est impossible. Alors, je vous écris ce petit mot pour qu'il dissipe la probable sensation de froideur qui peut-être se dégage de ~~la~~ ^{ma} première lettre.

Je veux vous dire que je ne suis pas la seule à profiter de votre double présence à Buenos Aires. Il y a, aussi, une dame beaucoup plus âgée que moi et qui s'appelle Silvina UCAMPO et qui est un des meilleurs écrivains de l'Amérique latine. Silvina sait dessiner très bien (elle a étudiée avec G. de Chirico)

et m'a fait un portrait un peu imaginaire de vous, en partant de votre photo de Zona Franca. Silvana vous aime beaucoup et au fond elle aimerait vous écrire (elle pourrait le faire en anglais). Mais peut-être à cause de l'âge (je ne sais pas) elle est méfiante. C'est à dire: elle a peur de non recevoir une réponse de vous. Quant à moi, je n'ai même pas pensé à ça. Je suppose qu'un jour, peut-être, vous aurai envie de m'écrire et c'est tout. Même si je suis peut-être encore jeune (je viens d'avoir 30 ans) j'ai ~~des~~ beaucoup de petites adolescents qui viennent me voir pour que je lise ses poèmes. Et j'ai les lis, car quelqu'un doit donner attention à ces presque orphelins, et puisque j'ai un côté russe - à part du fait essentiel d'être juive - je me charge d'une tâche que personne, ici, accepte. Alors, je veux ajouter le principal: tous ces jeunes gens ont achetée votre livre (il est très bien traduit en espagnol par un ami à moi: E. Pizzoni) et tous ils sont amoureux de vous (ce qui me donnent un peu de jalousie).

En plus, il y a un personnage très important qui, lui aussi, vous aime (je lui ai fait cadeau de Nightwood). C'est un savant, ou peut-être un sage, et aussi - selon l'OEA - un des dix meilleurs psychiatres au monde (mais au fond il aurait voulu être poète, surtout le Conte de l'autriment). Il est mon meilleur ami et le plus dangereux, voire le moins ~~étonnant~~ automobile ou le plus inattendu. En somme, il a aimé votre livre avec l'étonnement de "se voir" dans le Dr. O'Connor (si bien mon ami est plus silencieuse).

J'ai rempli cette lettre avec des gens vivantes et qui vous aiment. Je suis sûre qu'aucune d'entre ne vous aime comme moi, et vous aussi vous le savez. Autrement, je n'aurais parlé d'entre.

Comme Nora, je ne peux pas laisser la plume. J'ai sept livres publiés, j'ai déchiré 8 ou 9 ~~autres~~ livres inédites, mais cependant j'ai tra-

vaille en trois livres: a) une pièce de théâtre nommée "Les detraqués entre des lilas" (c'est avec humour); b) un livre des poèmes en prose: L'enfer musical c) et un livre plein de la présence des enfants et de la mort: "Detrás de los tristes músicos," ("Derrière des les musiciens tristes") titre qui vient de Cervantes, du Quichote.

Je voudrais — faire allusion à Nightwood mais je ne peux pas, il est trop près de ma blessure. Je ne suis une mauvaise critique, mais voilà votre livre que j'ai lu: C'est une chose qui m'est arrivée. Vous savez mieux que moi qu'un livre n'est pas une chose inerte — et surtout votre livre où j'ai dû affronter, une fois de plus, la terrible notion du double (Nora = Robin), la naissance ~~de~~ la mort, l'amour entre des gens du même sexe (moi je suis bi-sexuel), ornée des emblèmes comme celui si

fascinante, si érotique, si près de la mort,
^{qui sont les}
~~des~~ pensées (la mienne s'appelle Lytwin
et y'écrit des dialogues entre elle et
moi. C'est étrange : tous les dialogues
commencent avec ce question : Qui suis-je?
(ce qui nous ramène au Double, etc.)

Si un jour vous voulez m'écrire,
je voudrais savoir pourquoi vous avez
le prénom si beau de Djuna. (Mainte-
nant, je crois me rappeler que quelques
années avant, quelqu'un (je crois qu'Joy
Durrell) m'a parlé de vous. Et je crois
me souvenir avoir lu un texte de
Henry Miller sur vous et aussi, je crois,
sur Mlle. Anais Nin (dont les romans
ne m'ont pas plu → " ~~je~~ j'étais si
mauvaise faite puisque je ne savais
pas aller jusqu'au bout "). Enfin,
je n'aime pas trop, non plus, H. Miller. Il
fait des choses trop faciles et, quand il
pense (ou quelque chose comme ça) il
est vulgaire par manque de subtilité,
d'intelligence (juive - j'ai envie d'ajouter
injustement).

Cette fois je vous ai écrit
très vite et sans penser à l'effet,
à ma timidité, etc. D'ailleurs,
je me sens très bien et très forte
en vous écrivant.

Si vous voulez venir un jour à
l'Argentine, j'ai aimerais vous
loger chez moi, qui est si gai,
si complexe, si enfantine (je parle
de la maison). Avant à moi, je
suis allée à N. York dans le
mois de mars - avant de vous
aimer, hélas - ~~car~~ car j'ai eu une
bourse Guggenheim. J'ai resté 20
jours mais je n'oublierai ^{jamais} cette
ville impossible pour quelqu'un
qui aime ce qui est vieux et triste
et sur et fol et perdu.

Votre fidèle (oui, très fidèle)
Alexandra

MONTevideo 980
Buenos Aires



[Pripis na risbi]

Si l'âme est un oiseau, le corps
est l'oiseleur.

Če je duša ptica, je telo ptičar.

[Nota en el dibujo]

Si el alma es un pájaro, el
cuerpo es el pajarero.

ALEJANDRA PIZARNIK

(1969)

à) una Barnes,
si chère,
cas testes en pen noiro
de sa fidèle et
inconnue

Alejandra Pizarnik

COLD IN HAND BLUES

Buenos Aires, nov. 1969

NOMBRES Y FIGURAS

(aproximaciones)

OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo se cuenta cuentos y poemas, se
forman figuras de terror y de gloria.

Vuelto por el nombre, se prometen.

BARCELONA

1969





15 de
abril de 1964

Para
J. Aliama



337—352

Alexandra



Miklavž Komelj

»Proti neprosojnosti«

Med besedami, ki so po smrti Alejandre Pizarnik 25. septembra 1972 ostale napisane s kredo na tablici (špansko *pizarrón*), na kateri je snovala svoje pesmi, kot bi besede postavljala v medsebojne interakcije v slikovnem polju,¹ so bile: »*contra / la / opacidad*« (»*proti / neprosojnosti*«²). In v zadnjem od fragmentov, združenih v pesem »Zelena miza«, je pesnica napisala: »*Da bi bolje bila, kar je bila, se je sprla s svojo novo senco, borila se je proti neprosojnemu.*«³ Ta boj je povezan z afirmacijo prosojnosti oziroma prozornosti (*transparencia, diafanidad*). »*Jezik / Je spravna daritev. / Govoriti, / Ko drugi delajo, / Je čiščenje kosti, / Ostrenje / Tišin / Do prosojnosti.*«⁴ Alejandra Pizarnik se je gotovo zavedala, kako izreden pomen je imela prosojnost za nadrealiste, tako pomembne za oblikovanje njenega duhovnega sveta;⁵ njen veliki prijatelj Julio Cortázar si jo v pesmi, ki ji jo je posvetil po njeni smrti,⁶ predstavlja, kako daje Haronu kot obol svoj zvezek ali barvni svinčnik (ti zvezki in svinčniki so bili skupaj s knjigami ena njenih največjih obsesij), da plača vstop med Velike Prosojne – torej med tiste *les Grands Transparents*, o katerih je spregovoril André Breton v svojem predavanju »Prolegomena za tretji manifest nadrealizma ali pa tudi ne.«⁷ Toda – z zastavitvijo »boja proti« se takoj vzpostavi neka logika, ki jo je zelo jasno diagnosticiral Marcel Duchamp, ki je kot le malokdo intenzivno mislil prosojnost (Alejandra Pizarnik je poznala njegove zapise o infratankem⁸): ko nečemu nasprotujemo, smo že opredeljeni s tem, čemur nasprotujemo, z nasprotovanjem postanemo privesek tistega, čemur nasprotujemo.⁹ Alejandra Pizarnik se, ko je izražala

1 Princip obravnavanja pesmi, kot bi bila slika, s transponiranjem časovnih razmerij v prostorska, je bil v izhodišču njene ideje o »stroju za delanje pesmi«; 21. oktobra 1962 je zapisala v svoj dnevnik: »*Ko sem brala knjigo trubadurjev, sem 'izpopolnila' 'stroj za delanje pesmi', ki sem ga iznašla pri osemnajstih letih. Stroj, ki ni strojen, ampak omogoča obravnavati pesem, kot bi bila slika.*« Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2013, str. 511.

2 Glej str. 272–273 v tej knjigi

3 Glej str. 270–271 v tej knjigi.

4 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 799.

5 V dnevniškem zapisu iz leta 1968 daje med temami, ki jo najbolj zanimajo (k čemur je sicer pripisala vprašaj), postavila na prvo mesto nadrealizem. (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 781). Ne prvenstveno kot neki kulturni vpliv; v svojem zadnjem intervjuju govori o svojem »*privrojenem nadrealizmu*«. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2002, str. 313.

6 Julio Cortázar, *Poesía y poética*, Galaxa Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2005, str. 588.

7 Prim. André Breton, *Manifestes de surréalisme*, Gallimard, Pariz, 1985, str. 161–162.

8 Prim. *ibid.*, str. 126.

9 Prim Michel Sanouillet (ur.), *Duchamp du signe*, Flammarion, Pariz, 1975, str. 248. Pesnica je želela svoj »biti proti« postaviti nasproti prav taki ujetosti-v-nasprotovanju: v dnevniškem zapisu 24. novembra 1960 piše o konvencionalizmi upora njenih prijateljev, od mladostnega upora in anarhije preko mita pesnika in mita kulture do komunizma in socializma. »*Ko bi bilo mogoče spreminiti stvari s tem, da se o njih govori in se jih zanika. Jaz sem proti. Ne religije ne*

svoje nasprotovanje (na tablici je ostal zapisan tudi verz »besnenje proti megli«), temu nikakor ni hotela naivno izogniti, ampak je prav ta paradoksa boja proti neprosojnosti zavestno pokazala kot nekaj, kar je povezano s paradoksom same prosojnosti. Prosojnost je sinonim za skrajno razvidnost, a obenem pomeni tudi popolno izmaknitev vidnosti; hipoteza o Velikih Prosojnih je v tem, da so oni tu in delujejo, a so zaradi same prosojnosti nezaznavni. Šele skrajna prosojnost pokaže tisto neprosojnost, ki je ireduktibilna, tisto nesprosojnost, ki jo vzpostavlja kot svojo skrajno konsekvenco. V pesmi »V neki davni jeseni« je imenovana »neka prosojnost, ki ne boš prišel skozi«. ¹⁰ Allain Robbe-Grillet piše v tekstu o Raymond Rousselu (Alejandra Pizarnik v svojih poznih tekstih, ki jih je označevala kot humorne, včasih uporablja postopke, ki spominjajo na Rousselove) prav o tem sovpadanju; o neprosojnosti (*l'opacité*) kot presežku prosojnosti – o presežku prosojnosti kot »neprosojnosti brez skrivnosti«, totalni prosojnosti, ki ne pušča obstanka ne senci ne odsevu. ¹¹ Toda pri Alejandri Pizarnik prav presežek prosojnosti priklicuje odsevanje in senco. V *Dianinem drevesu* je onkraj vsake prepovedane cone »zrcalo za našo žalostno prosojnost«. ¹² Svet zrcal, v katerega pesnica vstopi kot Alica (sama na koncu svojo pot skozi zemeljsko življenje vidi kot Aličino pot skozi zrcalo ¹³), je tudi pošastni in obenem melanholični svet krvave grofice Erzébet Báthory, o kateri je napisala svoj najbolj znani prozni tekst. In svet, ki razpira problematiko dvojnika, pesnično veliko obsesijo. ¹⁴ V osnutku odgovorov za neki intervju je pesnica, ki v nekem pismu piše o »strašni jasnini«, ¹⁵ leta 1964 tako opredelila način pisanja, h kateremu je težila: »Pisava, gosta in polna nevarnosti zaradi svoje prevelike prozornosti [diafanidad]. Maksimalno konkretna, pri tem materialistična, kolikor se v njej manifestirajo podobe, ki izvirajo iz daljnih, neznanih, nepričakovanih notranjih senc.« ¹⁶ Ravno takrat, ko pridemo do popolne prosojnosti, se pojavijo najbolj nepričakovane

politike ne reda ne anarhije. Jaz sem proti temu, kar zanika resnično življenje. In vse ga zanika.«
(Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 361.)

10 Glej str. 106–107 v tej knjigi.

11 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1961, str. 71.

12 Glej str. 66–67 v tej knjigi.

13 Verz »Prišla sem samo videt vrt« (glej str. ... v tej knjigi) je citat iz *Alice v ogledalu*.

14 »Izkušnja dvojnika me je vedno fascinirala,« poudarja leta 1960 v pismu Leónu Ostrovu. (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, Eduvim, Villa María, 2012, str. 53. V omenjenem seznamu tém, ki jo najbolj zanimajo, je naveden tudi dvojniki (glej opombo 4). Prim. tudi njene besede o soočenju z dvojnikom v pismu Djuni Barnes (glej str. ... v tej knjigi).

15 V pismu Riti Geadu piše o »prečudni usodi, ki je v tem, da se ne zapre oči pred strašno jasno«. Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2014, str. 437.

16 Glej str. 312–313 v tej knjigi.

sence. Na koncu se v »Sobi psihopatologije«, neusmiljenem tekstu, ki ga Patricia Venti primerja z »bruhanjem pekla«,¹⁷ leta 1971 prav v največji direktnosti razkrije »mračna dvoumnost jezika« kot neidentiteta istega. Reči »Lahko noč« ni isto kot reči »Lahko noč«. ¹⁸ Prav ta dvoumnost ljudem, torej bitjem, ki svojo koncepcijo svobode utemeljujejo v brezpogojni nekonsistenci in v nezavedanju lastne determiniranosti, omogoča funkcioniranje v njihovem svetu; ona pa zaradi nje ne more živeti.¹⁹ Boj proti neprosojnemu je spor z lastno novo senco; ampak skrajna prosojnost njo, ki se bori s to senco, spremeni v dvojnico te sence: »Senca ni izbrisala imena Sence. Trgovska hiša je bila znana kot firma »Senca in senca«. Včasih so nove stranke Senco klicale Senca; toda Senca se je odzivala na obe imeni, kot bi bila ona, Senca, v resnici Senca, ki je umrla.«²⁰

Njena zgodnejša pesem »Samo ime« se glasi: »alejandra alejandra / spodaj sem jaz / alejandra«²¹ Subjekt vznikne kot ime – ne iz razlike med imenom in imenovanim, ampak iz razlike med imenom in imenom. (Pesnica je znala čudovito izpostaviti razdaljo, ki je v samem imenu – kot je to storila v napisu na sliki, posvečeni Ivonne Aline Bordelois, ki je izjemno subtilno vpisan v razdaljo med Ivonne in Aline – oziroma, kot je zapisala, Alinne: »moji dragi Ivonne / to zeleno / to vijolično / to roko, ki se podaljšuje / v zvezdo / na enak način kot / pogled Alinne«²²) Pri tem je Alejandra ime, ki si ga je pesnica dala sama.²³ Je dvojnica same sebe, ampak podvajanje se

- 17 Patricia Venti, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Editorial Anthropos, Rubí (Barcelona), 2008, str. 202. Venti ta tekst bere kot prozo, Ana Becciu pa ga je uvrstila v svojo izdajo pesničine zbrane poezije. Pri tekstih Alejandre Pizarnik se zdi zvrstno opredeljevanje pogosto arbitrarno; več besedil, ki so izšla v knjigi njene zbrane proze, bi bilo pravzaprav bolj smiselno razumeti kot poezijo. A prav to nekaj pove predvsem o zvrstni neopredeljivosti njenega pisanja, ki se je je sama zelo zavedala; 29. junija 1962 je napisala v pismu Leónu Ostrovu, da je njen dnevnik skorajda dolga in absurda pesem v prozi (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, str. 85); v drugem pismu piše, da je neskončno boljši kot vse njene pesmi (*ibid.*, str. 80).
- 18 Glej str. 242–243 v tej knjigi. V tekstu »Proti« pa je deset let prej napisala: »Stvari ne skrivajo ničesar, stvari so stvari, in če se zdaj kdo približa in reče kruhu kruh in vinu vino, bom začela tuliti in tolči z glavo ob vsako sramotno in gluho steno tega sveta.« Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 22.
- 19 A tudi končni »Ne morem več« iz te pesmi je ponovitev nečesa, kar se v njenih zapisih pojavi že mnogo prej; »Ne morem več« je zaklicala v svojem dnevniku že leta 1959 (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 270); 25. januarja 1963 pa je zapisala: »Ne morem živeti, to vem, odkar živim.« (*ibid.*, str. 556.)
- 20 Glej str. 228–229 v tej knjigi.
- 21 Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, izbral, prevedel in spremno besedo napisal Ciril Bergles, Center za slovensko književnost, Ljubljana, 2006, str. 11.
- 22 Glej str. 351 v tej knjigi.
- 23 Vsa pesničina imena: Buma, Flora, Blímele; Alejandra, Sasha; Cristina Piña jih v svoji biografiji pesnice imenuje »pet imen za isto zapuščenost«. Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991, str. 17.

tu ne konča: »vse v meni se izreče s svojo senco / in vsaka senca s svojo dvojnico« ...²⁴ Sam mehanizem vznikanja in oblikovanja persone je mehanizem depersonalizacije. V »Fragmentih za obvladovanje tišine« pesnica govori o močeh jezika kot o samotnih damah, ki pojejo skozi njen glas, ki ga ona posluša v daljavi.²⁵ André Breton je v eseju o Joachimu von Arnimu²⁶ pisal o tem, da je vsa zgodovina poezije po Arnimu zgodovina tega, da je jaz obravnavan kot objekt – in je navedel različne primere procesa depersonalizacije. Ni vedel za svojega sodobnika Fernanda Pessoa, ki je ta proces privedel do skrajnosti, ko je brezno pomnožitev in razcepljanj obvladal s sistemom heteronimov, v katerem je vsak glas pomnožujočega in fragmentirajočega se subjekta dobil svoj jaz. Alejandra Pizarnik, ki ji Pessoaovo delo ni bilo neznano in je o njem tudi pisala,²⁷ pa se je soočila s situacijo, ko je bila ta sistematizacija že nekaj neponovljivega; sama se je morala soočiti z izkušnjo mnogih glasov v enem samem grlu. »Jaz glasovi. / Jaz veliki skok.«²⁸ Glasovi, ki pred njimi ni zavetja v sistematizaciji – ni jasno, koliko jih je in kako jih identificirati.²⁹ (Podobna situacija se pojavlja tudi na nekaterih njenih risbah, kjer je videti, ko da so narisana bitja delci bitij, ki se mešajo med sabo ...) Pesnica v zgodnjem dnevniku na Sartrov vzklik o Juliette Greco, da so v njenem grlu milijoni pesmi, o sebi ponosno odgovarja, da bodo, ko bodo brali njene pesmi, rekli: »Milijoni grl v pesmi.«³⁰ Toda potem se ta izkušnja spremeni v martirij. Pesem »Temeljni kamen« se začne: »Ne morem govoriti s svojim glasom, ampak s svojimi glasovi.«³¹ In nato: »Njihove oči so bile vhod v svetišče, zame, ki tavam, ki ljubim in umiram. [...] [N]ekaj v meni se upira navalu pepela, ki me sesuva znotraj, z njo, ki sem ona in sem jaz, nerazložljivo drugačna od

24 Glej str. 216–217 v tej knjigi. Prim. tudi varianto v pesmi v prozi »Dotakljiva odsotnost«: »[V] se v meni se izreče s svojo senco in vsak jaz in vsak objekt s svojim dvojnikom.« Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 53.

25 Alejandra Pizarnik, *Poesia completa*, Lumen, Barcelona, 2005, str. 223; prim. tudi Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, str. 63.

26 André Breton, *Point de jour*, Gallimard, Pariz, 1970, str. 115–143.

27 Prim. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 238–241.

28 Glej str. 266–267 v tej knjigi.

29 4. oktobra 1968 je napisala v svoj dnevnik: »Pesem, tako kot smrt, je preobrazba. [...] Moj projekt, pisati glasove, je inteligenten, ker označuje neko poznavanje sebe. Če bi imela en sam glas, ne bi pisala. Toda koliko glasov? In kako jih identificirati? Lahko bi jih imenovala, ampak potem bi bile to osebe. Bi pa vmes postavila glasove pesnikov. Tudi imitacijo argentinskih pisateljev.« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 824.) Med argentinskimi pisatelji ima v odnosu do glasov posebno mesto Antoni Porchia s svojo knjigo *Glasovi*, ki jo je Alejandra Pizarnik zelo občudovala; leta 1963 je Porchii v pismu napisala – aludirajoč na naslov njegove knjige: »Kako govoriti o neizrekljivem? Samo v mediju Glasov.« (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 162.)

30 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 108.

31 Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, str. 74.

nje.«³² V svojem zadnjem intervjuju piše o strahu pred vsemi tistimi, ki se bojujejo v njej.³³

V istem intervjuju govori o svoji želji, da bi pisala »strahotno eksaktne pesmi«. ³⁴ Leta 1970 pa je v pismu Rafaelu Squirruju napisala: »Všeč mi je eksakten jezik, le mot juste, pravilne stvari, strahotno vidne, ki se dvigajo, kot se dvigajo s papirja črke Quevedove pesmi, ki sem jo pravkar vnovič prebrala.«³⁵ Slavoj Žižek je v obdobju, ko je bil navdušen nad argentinsko kulturo, celo zapisal, da je njena preciznost v *Dianinem drevesu* skoraj zenovska.³⁶ Ampak ravno to dviganje črk s papirja daje tem črkam avtonomijo, preko katere se jezikovna materija spreminja v neprehodne labirinte. Del njenega opusa je v rabi pesniških sredstev skoraj minimalističen, drugi pol pa so prave orgije označevalca, ki pridejo do izraza zlasti v tekstih iz zadnjih let, ki jih je označevala kot humor. (Pri tem sploh ne gre za učinek smešnosti, ampak za to, kako so pokazani mehanizmi tvorjenja humorja v jeziku kot mehanizmi obračanja jezika proti samemu sebi.) V dnevniku jih je označila tudi kot »porno humor«. ³⁷ Gre za to, da se v teh tekstih aluzije na transgresivno polimorfno seksualnost povezujejo s transgresivno in polimorfno rabo samega jezika, zanikajočo vsako opisnost (v njej gredo besede druga skozi drugo, se spreminjajo druga v drugo, izgubljuje svoje meje in tvorijo nove entitete), ki tako spodnika temelje na sebi sezidani stavbi realnosti. Leta 1966 je napisala Antoniu F. Molini o metamorfozah, ki jih lahko v jeziku naredi samo humor, zanjo kislina, ki korodira tako imenovano realnost.³⁸ Aprila 1970 je napisala Manuelu Mujici Lainezu, da je zanjo smeh tako skrivnosten kot smrt in da morda obstaja med njima podobnost,³⁹ v zadnjem pismu Cortázarju pa pravi, da samo on ve, da je vsaka najmanjša šala ustvarjena v trenutkih, ko je življenje »à l'hauteur de la mort« (na višini smrti).⁴⁰ Tako ji je ista težnja po radikalni problematizaciji tega, kar je kolektivno sprejeto kot realnost, narekovala najnežnejše podobe sublimnih transformacij, kakršna je ta, da se, ko objema ljubljeno senco v nekih sanjah,

32

Ibid.

33

Glej str. 318–319 v tej knjigi.

34

Glej str. 316–317 v tej knjigi.

35

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 418.

36

Slavoj Žižek, *The Parallax View*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006, str. 154.

37

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 953.

38

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 253.

39

Ibid., str. 216.

40

Ibid., str. 397.

njene kosti upogibajo kot rože,⁴¹ in postopke, v katerih se jezik in seksualnost pregneteta do monstroznosti. Cristini Campo je napisala: »Če mislite, da sem nasmejana, ko pišem pornografijo, me podcenjujete.«⁴² V njenem pisanju zavestno ekspliciranje obscenega pripelje do spoznanja, ki ga izrazi Segismunda, ena od oseb njene igre »Razrvanci med španskim bezgom«: »Obscenost ne obstaja. Obstaja rana.«⁴³ »Govorim o pički in govorim o smrti,« beremo v »Sobi psihopatologije.«⁴⁴ Če hočemo v skladu z oznako, ki jo je uporabljala sama, v njenem opusu prepoznati »pornografsko« dimenzijo, jo lahko prepoznamo kot tisto mejo, ki jo je Mladen Dolar označil z besedami: »[P]ornografija nenehno zahaja v paradoks, ko hoče eksplicitno pokazati vse, s tem pa prav v ekstremni vidnosti naleti na dimenzijo tega, kar je nereprezentabilno.«⁴⁵ Torej spet paradigma neprosojnosti, ki nastopi v najbolj prosojnem.

Alejandra Pizarnik je tako v svoji poeziji kot v svojem življenju preizkušala to paradigmo z laboratorijsko natančnostjo.⁴⁶ Tako lahko razumemo tudi njeno obsesijo z ljudmi. Nihče ni bolj poudarjal samote,⁴⁷ sama sebe je videla v »*coni smrtne samote*«, ⁴⁸ počutila se je, da je »*bolj sama kot kamni*«, ⁴⁹ obenem pa je videti, da je imela obsesivno potrebo po druženju z ljudmi. Na prvi pogled v tem ni samote, a dejansko je šele samota, ki ostane kljub družbi, absolutna samota: tista samota, ki nima izgovora, da bi, če bi bili zraven ljudje, minila; tista samota, ki nima izgovora, da bi jo lahko odpravila družba. Isto paradigmo lahko prepoznamo v njenih izjavah: »*Nič ni primerljivo s tesnobo, ki preživi, ko si nekdo razloži svojo tesnobo.*«⁵⁰ »*A moje noči ne ubije nobeno sonce.*«⁵¹ »*Globoka žalost v*

41

Glej str. 162–163 v tej knjigi.

42

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 404.

43

Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 168.

44

Glej str. 234–235 v tej knjigi.

45

Zapis Mladena Dolarja za hrbtni platnici knjige: Slađana Mitrović, *Užitek in nelagodje. Ženska podoba in seksualno 20. stoletja*, Studia humanitatis, Ljubljana, 2015.

46

Devetnajstletna je napisala v dnevnik: »*Počutim se kot laboratorijska žival. Kot da bi preizkušali učinke, ki jih povzroča praznina, nič*« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 42.) V svojem eseju v tej knjigi piše Nada Kavčič o neponovljivem eksperimentu.

47

Že devetnajstletna je o sebi napisala v dnevnik: »*Je, kot bi jokala nad samoto biti kot take. Kot bi si naložila odgovornost za samoto človeka.*« Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 113.

48

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 122.

49

Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, Eduvim, Villa María, 2012, str. 35.

50

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 192.

51

Prim. str. 268–269 v tej knjigi. Ves čas je hotela vztrajati v čisti brezobjektnosti svoje želje (ki za vsak objekt izreče svoj »*Ne potolaži me*« – glej str. 258–259 v tej knjigi – in se tu sreča z Nervalom kot Nepotolaženim iz soneta »*El desdichado*«); v tem se je navezovala na mistike, še posebej mistike Niča (brala je Miguela de Molinosa) – a to ji je tudi onemogočalo, da bi iskala zavetje v misticizmu. Petega novembra 1957 je napisala v dnevnik: »*José María mi je govoril o Blaku. Nič mu nisem rekla, samo zamrmrala nekakšno pritrđitev, da bi se skrila, da bi prikrila svoj*

mojem veselju.«⁵² »Absolutno sem prepričana, da je življenje neživljivo.«⁵³
 »Nezadovoljivost zadovoljitve.«⁵⁴ »Nič ni bolj nekoristno kot nekaj, kar [čemu] služi.«⁵⁵ Ko piše o dihanju kot dušenju,⁵⁶ lahko seveda v tem prepoznamo tudi vpis njene osebne telesne izkušnje astme, ampak ta izkušnja ji samo pomaga artikulirati neko univerzalno spoznanje o ujetosti. (In dejansko se je le malokdo v zahodni civilizaciji njenega časa s tako bolečino zavedal ujetosti v vsem tistem, kar ljudem pomeni samoumevno realnost in pogoj njihove eksistence. »Zrak je koncentracijsko taborišče za majceno deklico, ki pleše po rezilu noža.«⁵⁷ Celo barva nekega objekta je percipirana kot njegova krsta.⁵⁸ »Sovražim realnost. Sovražim svojo realnost. Ne sprejemem svojega življenja. Ne! Jasno, da ne!«⁵⁹ In: »Bežim pred zakonom življenja, pred njegovimi zakoni, pred osebno usodo.«⁶⁰ Identificira se z Artaudovim bojem, »da bi spremenil v jezik, kar je samo odsotnost ali tuljenje«,⁶¹ a obenem strmi v neimenljivost samega imena.⁶²

Prav ta neimenljivost, iz katere izhaja vprašanje »Kako je ime imenu?«,⁶³ pa še ne pomeni iztrganja iz oblasti zakona označevalca, ampak je pogoj za njegovo delovanje; Alejandra Pizarnik ta zakon, po katerem (v lacanovski definiciji) označevalec vedno napotuje na drug označevalec, ubesedi s prav teoretsko konciznostjo – a obenem ga poskuša subvertirati tako, da v prostor tega zakona vrže svojo senco: »središče / pesmi / je druga pesem / središče središča / je odsotnost // v središču odsotnosti / je moja senca središče / središča pesmi«⁶⁴ – kot da ta senca imobilizira neskončno gibanje s tem, da ga pokaže v skrajni potujitvi. Žižek imenuje Alejandro Pizarnik »pesnica subtrakcije, minimalne razlike: razlike med ničimer in nečim, med tišino in fragmentiranim glasom«; pri tem poudarja, da »prvotno dejstvo ni Tišina, ki bi čakala, da jo pretrga božanski Glas, ampak Šum, zmedeno

veliki sram, svojo bolečino, da ne morem biti udeležena v tem mističnem območju, ker sem že mrtva.«

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 201.

52 *Ibid.*, str. 168.

53 Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, Eduvim, Villa María, 2012, str. 53.

54 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 823.

55 *Ibid.*, str. 572. Toda obenem je tudi to, da nekaj ne služi ničemu, način, kako nečemu služi prav v tej odsotnosti služenja; v pesmi »V tej noči, na tem svetu« pesnica prosi za pesem, ki ne bi služila niti temu, da ničemu ne služi. Glej str. ... v tej knjigi.

56 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 214, 216, 232; *Nueva correspondencia*, str. 48.

57 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 413.

58 Glej str. 106–107 v tej knjigi.

59 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 153.

60 *Ibid.*, str. 318.

61 *Ibid.*, str. 288.

62 »Vem za neponovljive besede, neimenljiva imena (v tem primeru).« *Ibid.*, str. 993.

63 Glej str. 106–107 v tej knjigi.

64 Glej str. 208–209 v tej knjigi.

mrmranje Realnega, v katerem še ni distinkcije med figuro in ozadjem»; ustvarjalno dejanje ni prelomitev tišine, ampak kreacija tišine, ki pretrga mrmranje Realnega in s tem odpre prostor, v katerem so lahko izrečene besede.⁶⁵ Toda če je ona pesnica minimalne razlike, je predvsem pesnica razlike v istem; seveda zelo jasno piše o kreaciji tišine, o tem, da govori, ker si je želela popolno tišino,⁶⁶ da zbira zaklade prečistih besed, da bi ustvarila nove tišine,⁶⁷ da je pri njej jezik vedno pretveza za tišino⁶⁸ – toda tisto, kar prepozna kot resnično grozo in vrtoglavico, je tišina samih besed. Šestega novembra 1962 je napisala v dnevnik: »Jezik mi je tuj. To je moja bolezen. Konfuzna in potuhnjena afazija. [...] Vse ima ime, ampak ime ne sovпада s stvarjo, na katero se nanašam. Jezik je zame izziv, zid, nekaj, kar me izganja, kar me pušča zunaj. Nikdar nisem mislila v stavkih.«⁶⁹ Toda naslednja stopnja je bila spoznanje o afaziji samega jezika, prepoznanje samega jezika kot bolezn; navajam njen dnevniški zapis 22. februarja 1963:

»Besede. To je vse, kar so mi dali. Moja dediščina. Moja obsodba. Prošiti, da jo prekličejo. Kako prošiti? Z besedami.

Besede so moja posebna odsotnost. Kakor slavna 'lastna smrt' je v meni neka avtonomna odsotnost, narejena z jezikom. Ne razumem jezika in jezik je edino, kar imam. Imam ga, da, ampak nisem to. Je, kot bi imela neko bolezen ali da bi ta bolezen imela mene, ne da bi se zgodilo kakršnokoli srečanje, ker se bolnica bori na svoji strani – sama – z boleznijo, ki počne isto ...

... Ta tišina besed je groza, je vrtoglavica v najčistejšem stanju.«⁷⁰

Ta tišina besed namreč onemogoči vsako zavetje v tišini. Alejandra Pizarnik v pismu Ivonne Bordelois nekaj mesecev pred smrtjo, ko o svojih novih pesmih piše kot o negaciji svojih lastnih potez, zastavi vprašanje, ali obstaja tišina.⁷¹ Ko je prepoznana tišina besed, ni več zavetja pred mrmranjem Realnega, ki se zdaj postavlja kot nova zahteva za pisanje. Ko se zasliši tišino besed, se v sami tišini znova zasliši šumenje in mrmranje Realnega. Pesnica v svojem zadnjem

65 Slavoj Žižek, *op. cit.*, str. 154.

66 Glej str. 112–113 v tej knjigi.

67 Glej str. 80–81 v tej knjigi.

68 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 26.

69 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 519.

70 Dnevniški zapis 22. februarja 1963 (*Diarios*, str. 569) tu navajam v skrajšani obliki, kot ga je pesnica citirala v pismu Ivonne Bordelois: Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 88.

71 *Ibid.*, str. 126.

intervjuju pravi: »*Tišina: edina skušnjava in najvišja obljava. Toda čutim, da neizčrpno mrmranje nikdar ne neha izvirati [...]. Zato si drznem reči, da ne vem, ali tišina obstaja.*«⁷² V pesmi »V tej noči, na tem svetu« si upa reči še več: »*in nič ni obljava / med izrekljivim / ki je enako laganju / (vse kar je mogoče izreči je laž) / vse drugo je tišina / samo da tišina ne obstaja.*«⁷³ In spet v drugi pesmi:

»*Toda vsakič, ko je obiskala vrt, je ugotovila, da ni ta, ki ga je iskala, ki ga je hotela. Bilo je kot pri govorjenju in pisanju. Potem ko je govorila in pisala, je vedno morala pojasniti:*

–*Ne, ni bilo to, kar sem hotela reči.*

In najhuje je, da jo je izdajala tudi tišina.

–*To je zato, ker tišina ne obstaja, je rekla.*«⁷⁴

Je torej njen »*Prosim za tišino*«⁷⁵ prošnja za nemogoče? V njeni kratki pesmi v prozi Smrt reče deklici, naj popije vino; ko deklica reče, da vendar ni vina, Smrt odgovori, da ni rekla, da vino jè, ampak naj ga popije.⁷⁶ (In se po deklčinem ugovoru, da je bilo, če vina ni, nekorektno, da ji ga je ponudila, opraviči: »*Sirota sem. Nihče se ni ukvarjal s tem, da bi mi dal dobro vzgojo.*«⁷⁷ Ostajanje v mejah mogočega je stvar konvencij, stvar neke vzgoje.) Alejandra Pizarnik je svojo poezijo razumela kot gibanje v prostoru nemogočega; ko govori o Borgesu,⁷⁸ pravi, da je on izbral mogočo literaturo – klasično –, »*jaz pa pišem to, kar ni mogoče, in zato spočenjам disonantne pošasti*«.⁷⁹ Prav iz te disonantne monstroznosti pričakuje vznik

72 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 313.

73 Glej str. 218–219 v tej knjigi.

74 Glej str. 226–227 v tej knjigi.

75 Glej str. 86–87 in 224–225 v tej knjigi.

76 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 31.

77 *Ibid.*

78 Ki ga je sicer izredno cenila in z njim tudi naredi intervju; besede, napisane na listu, ki so ju ob pesnični smrti našli na njeni mizi (»*en el centro puntual de la maraña / Dios, la araña*« – »*točno na sredi goščave / Bog, pajek*«), so vzete iz zaključka Borgesovega soneta »Jonathan Edwards (1703–1785)«. (Za ta podatek se zahvaljujem Yucefu Merhiju.)

79 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 826. Pesnica v »Beležkah za intervju« leta 1964 na vprašanje, čemu služi poezija v današnjem svetu, odgovori, da potrebujemo kraj, kjer nemogoče postane mogoče. (Glej str. 310–311 v tej knjigi.) Ko piše v pismu Ivonne Bordoelois o svoji knjigi *Ruvanje kamna blaznosti*, pa pravi, da nekateri odlomki »izzivajo Pascala, v smislu, da so bili napisani v tistih trenutkih, ko je pisanje sinonim za nemogoče«. (*Nueva correspondencia*, str. 106. V pesmi »V tej noči, na tem svetu« je mogoče vse razen pesmi. (Glej str. 220–221 v tej knjigi.) 11. aprila 1963 je pesnica napisala v svoj dnevnik: »*Nemožnost poezije. (Komaj sem si to zabeležila, sem naredila pesem, da bi dokazala, da ne.)*« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 579.) Na koncu pa pride do tega, da pove, da ne more povedati ničesar. (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 61.) In v zadnjem pismu Cortázarju pravi v smrtni tisk: »*Julio, sovražim Artauda (laž), ker ne bi hotela tako sumljivo dobro razumeti svojih možnosti nemogočega.*« (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 398.)

nekega novega načina obstajanja; ko je vse prignano do nevzdržnosti in dušenja, naj bi izginile meje, ki delajo eksistenco nevzdržno in dušečo; namesto njih naj bi se prav v tem, kar dela pisavo gosto do nevzdržnosti in dušenja, pokazale »subtilne vezi«: »Pisava, gosta do nevzdržnosti, do dušenja, a narejena samo iz »subtilnih vezi«, ki bi dovolile nedolžno sobivanje, na isti ravni, subjekta in objekta, kot tudi ukinitvev običajnih mej, ki ločujejo jaz, ti, on, mi, vi, oni.«⁸⁰

»Soba psihopatologije« poveže vizijo tega načina obstajanja s svojim poskusom samomora. Pesnica je to pesem napisala leta 1971, ko je bila internirana v psihiatrični kliniki po poskusu samomora; v njej je zastavila vprašanje: »Toda / kaj zdraviti?«⁸¹ »Soba psihopatologije« kriči tisto, kar je Djuna Barnes napisala v pesnici tako ljubem Nočnem gozdu: »Nikomur se ne bi bilo treba zdraviti zaradi njegove osebne bolezni; ukvarjati bi se morali z boleznijo, ki je univerzalna.«⁸² Vsak poskus branja tekstov Alejandre Pizarnik, ki bi hotel njeno mejno pozicijo identificirati kot neko depresijo, kot neki delirij v tem smislu, da je to nekaj, kar se ne tiče vseh, ampak je patološko aficirano, se mora najprej soočiti z njenim sporočilom o univerzalni bolezni. V bistvu je bila pesnica strogo racionalna celo v trenutkih soočenja z mejo norosti;⁸³ ko se je deset let prej v sanjah znašla pred vizijo, ki naj bi ji sledila norost, je teh v sanjah, preden se je odločila videti to vizijo, preračunavala in primerjala prednosti norosti in lucidnega življenja.⁸⁴ In če govori o deliriju, se jasno zaveda, da »delirantni fenomen [...] na vseh nivojih razgalja označevalno funkcijo kot tako« (Jacques Lacan).⁸⁵ Tisto, v čemer je sama odtujena od drugih (in kar je v njihovih očeh norost), je ravno zavrnitev tistih iluzij o svobodi, ki ljudem omogoča funkcioniranje brez zavesti o determiniranosti lastnih dejanj;⁸⁶ z jezikom, tiste patologije, ki ljudem omogoča »normalno« življenje v svetu, ki ga konstituira

80 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

81 Glej str. 236–237 v tej knjigi.

82 Djuna Barnes, *Nočni gozd*, prevedel Filip Robar - Dorin, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2002, str. 31. Pesnica je brala *Nočni gozd* leta 1969 in si je v svoj »Palais du vocabulaire«, veliko knjigo, v katero si je zapisovala citate, zapisala iz te knjige kar 18 citatov; tu navedenega sicer ni med njimi. (Za ta podatek se zahvaljujem Yucefu Merhiju.)

83 Leta 1955 je zapisala v dnevnik: »Počutim se shizofreničarko. Kot bi bil v meni seznam preučениh psihičnih anomalij.« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 96.) Pozneje v nekem dnevniškem zapisu obžaluje, da je svoje poglede formirala skozi psihoanalizo, ki jo je naredila racionalno in nezaupljivo do stvari, ki bi morale biti zanjo naravne, npr. za čudeže in magične pomene. (*Ibid.*, str. 374.) Značilno je, da je, ko je brala Nervalovo *Aurelio*, pripomnila, da je *Aurelia* bolj sad Nervalovih branj kot njegove norosti. (*Ibid.*, str. 493.)

84 *Ibid.*, str. 525.

85 Jacques Lacan, »Psihoze (izbor)«, prevedel Peter Klepec, *Problemi*, letnik LV, 1–2/2017, str. 67.

86 Pesnica je videla resnično svobodo onkraj te ujetosti in je želela s preciznostjo svoje govornice »obvladati naključje«; glej str. 312–313 v tej knjigi.

mračna dvoumnost jezika. Ves čas se je do skrajnosti zavedala te konstituiranosti; v razgradnji njenih mehanizmov ni prizanašala niti lastnim čustvom; ljubiti in sovražiti sta zanjo »imeni, ki sem se ju naučila v ne vem kateri daljni in lažni otroški izkušnji«. ⁸⁷ »Videzi prostora in časa so uboge besede, ki jih ponavljam v stanju transa: ure, moja soba, žalostna jasnina, tema in njeno spremstvo dragih mi nadomestkov.« ⁸⁸ Morda ni v poeziji nihče z večjo muko in bolj dobesedno kot ona tematiziral tega, da je človek subjekt, ki je ujet in mučen od jezika, ⁸⁹ če citiram Lacanovo definicijo iz seminarja o psihozah. ⁹⁰ V tej luči bi lahko celo v njenem proznem tekstu *Krvava grofica*, pripovedujočem o monstuoznostih, ki so se dogajale v mučilnicah grofice Báthory, bolj kot neko fascinacijo s sadizmom (ki v tekstu nedvomno obstaja, a učinkuje toliko bolj mučno, ker je videti, kot da pesnica v njej ne gre do konca, ampak jo namenoma hoče estetizirati z distance, kar naredi tiste dele teksta, ki opisujejo nasilje, samo še bolj moreče) prepoznali poskus študije simbolnih mehanizmov, ki določajo človeški svet. Zanimivo je, da je ta tekst, ki s svojimi besedami najbolj neposredno vizualizira podobe teles v agoniji (v teh vizualizacijah pride do izraza tudi pesničina lezbična stran), nastal kot skrajna stopnja depersonalizacije v intertekstualnosti; Alejandra Pizarnik ga je sama označila kot komentar ⁹¹ ali recenzijo ⁹² romana nadrealistične pesnice Valentine Penrose, ki je bil napisan na osnovi zgodovinskih dokumentov; tekst Alejandre Pizarnik je sestavljen iz predelanih odlomkov francoskega romana ⁹³ (na neki način kolažira fragmente teksta Valentine Penrose in s tem na ravni besednih postopkov ponavlja njen priljubljeni likovni postopek – Valentine Penrose je delala tudi sijajne nadrealistične kolaže); a prav

87 Alejandra Pizarnik, *Diarios.*, str. 464.

88 *Ibid.*, str. 496.

89 V tem kontekstu je zanimivo navesti bizarno formulacijo iz njenega pisma Leónu Ostrovu aprila 1961: »Mogoče bi, če bi me zaprli in mučili in me silili, da bi med strahotnimi mukami napisala dve čudoviti pesmi na dan, to storila. O tem sem prepričana.« Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, str. 73–74.

90 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III: Les psychoses*, Éditions du Seuil, Pariz, 1981, str. 276.

91 Glej str. 293–294 v tej knjigi.

92 O hibridnosti in zvrstni neopredeljivosti teksta, ki je bil v eni od izdaj pesničinih del uvrščen tudi v poezijo, prim. Patricia Venti, *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*, El Editorial Dedalus, El Escorial, 2008, str. 31–35. Tekst je bil napisan in revijalno objavljen leta 1966, leta 1971 pa ponatisnjen v samostojni knjižici.

93 Tudi v tem lahko vidimo depersonalizacijo samega pisanja. Na splošno lahko v tekstih Alejandre Pizarnik odkrijemo mnogo apopriiranih ali parafraziranih citatov – od Lewisa Carrolla in Rubéna Daría do Kafke in Fidela Castra. Ko je pesnica v svojem pismu Jeana Starobinskega zasula s citati, se mu je opravičila in dodala, da ti primeri »med drugim pričujejo, da ni preveč lahko živeti s spominom zapuščenega slona«. Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 430.

ta apropiacija⁹⁴ je sestavni del nekega obrata, ki ga Patricia Venti označi tako: »Penrose se omeji na to, da opisuje z eleganco in distanco, pripovedovalec ostaja na robu seksualnega nasilja nastopajočih oseb. Tekst Alejandre Pizarnik pa, nasprotno, uporablja jezik, da bi prekršil funkcioniranje simbolnega [...]«⁹⁵ Toda vprašanje je, koliko niso v to izjavo projicirane predvsem težnje, ki so razvidne iz drugih pesničnih tekstov; če beremo *Krvavo grofico* brez zavesti o pesničnih siceršnjih poskušanjih, lahko učinkuje kot romantična estetizacija. Patricia Venti bere tekst tako, da postane sama grofica utelešenje mračne dvoumnosti, ki ni dvoumnost jezika, ampak dvoumnost v razmerju do jezika: »Báthoryjeva nima samo moči govora, ima tudi zmožnost eliminiranja jezika.«⁹⁶ Toda to eliminiranje je doseženo za ceno tega, da so kot tišina klasificirani kriki grofičnih žrtev.⁹⁷

Pesnica je leta 1969 pisala Antoniu Beneytu o »nemalo samomorilskem konfliktu, ki ga ima vsak od naju z jezikom«.⁹⁸ Mračna dvoumnost jezika pogojuje dvoumni odnos do njega, v katerem se prav največje poistovetenje pokaže kot največja tujost.⁹⁹ Pesnica se zlasti v svojih dnevnikih ni utrudila pisati o tem, da ne more govoriti, da noče govoriti in da ji je jezik tuj.¹⁰⁰ »Ko govorim, čutim, da izdajam samo sebe, prav tako, ko pišem.«¹⁰¹ A vzklika tudi, da mora pisati ali umreti, napolnjevati zvezke ali umreti ...¹⁰² »Rada bi živel a za pisanje. Da ne bi mislila na drugo kot na pisanje.«¹⁰³ Zaveda se, da nima poezija nič skupnega z obrtjo, ampak obenem se zaveda,

94 Patricia Venti piše o »zrealni relaciji« Penrose – Pizarnik; prim. Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, str. 25.

95 *Ibid.*, str. 29.

96 *Ibid.*, str. 44.

97 O tem, da kriki pripadajo območju tišine, prim. str. 276–277 v tej knjigi.

98 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 301.

99 V svojem članku o Artaudu vidi Artauda kot nekoga, v katerem je meso postalo beseda (ko govori o telesnosti Artaudovega jezika, poudarja, da ni pri Artaudu nobene dvoumnosti) – in se sprašuje, od kod njegova stara tožba nekoga, ki je ločen od besed ... Artaudova beseda, se pravi Artaud, odkupuje »odvratno človeško bedo«, s tem ko jo uteleša. Prim. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 273.

100 »Moje ustnice so zmrznjene. Ne morem govoriti. Oddam zvok, da se prepričam, da nisem izgubila govora. (Ne.)« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 148.) »Vsak dan bolj jecljam. Toda ne vem, če je to jecljanje. V bistvu nočem govoriti.« (*Ibid.*, str. 300.) »Ne znam govoriti. Ne morem govoriti.« (*Ibid.*, str. 420.) »Govoriti pa jaz ne morem več. Ta obsojenost na edino magično hrano.« (*Ibid.*, str. 1079.) »Ne razumem jezika. Samo oprijemam se jezika.« (*Ibid.*, str. 1089.) »Ne znam govoriti kot vsi. Moje besede zvenijo tuje in prihajajo od daleč, od tam, kjer jih ni, od srečanj z nikomer.« (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, str. 53.) Njena igra »Razravnici med španskim bezgom« pa se konča z besedami, ki jih izreče oseba Carol: »[N]očem govoriti: hočem živeti.« (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 194.)

101 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 616.

102 *Ibid.*, str. 25.

103 *Ibid.*, str. 278.

da mora ona, če hoče preseči jezik, ta jezik najprej narediti za svojega.¹⁰⁴ V zadnjem intervjuju pa govori o tem, kako se skrije pred jezikom v jezik.¹⁰⁵ Ta radikalno dvoumni odnos do »mračne dvoumnosti jezika« je videti povezan tudi s pesnično partikularno izkušnjo židovstva, ki je bila zanjo izredno pomembna¹⁰⁶ – in ki je paradoksnobno obenem pogojevala tako izkušnjo totalne identifikacije z jezikom kot izkušnjo totalne tujosti jeziku. Sama se je intenzivno zavedala svojega neprostoovoljnega izhajanja iz neke tradicije totalne identifikacije z jezikom: »Berem brez strasti. Berem in se vidim, da berem. Stara zgodba, ki na neki način izhaja iz mojega neprostoovoljnega prepričanja židovskega izvora, da se je treba naprezati, da bi se razumelo. Ko berem v zanosu, sem nato prepričana, da nisem razumela ničesar in si očitam, da nisem analizirala vsakega znaka.«¹⁰⁷ Ta zapis pa tudi lepo pokaže, kako je prav ta skrajna identifikacija obenem že potujitev. Bistvo pesničine izkušnje židovstva je vsekakor izkušnja tujosti (Patricia Venti poudarja: »Avtorica ni inkorporirala židovstva v svojo pisavo kot folklorni element, ampak kot zavest o izločenosti, blodenju in tujosti[.]«¹⁰⁸); tujost jeziku, v katerem piše, je bila zanjo osebna izkušnja najprej v tem smislu, da španščina ni bila njen materni jezik in da je kot hči židovskih priseljencev, ki sta pobegnili v Argentino pred antisemitizmom iz ukrajinskega mesta Rivne (Rovno), v Argentini najprej obiskovala židovsko Zalman Reizen Schule, v kateri je pouk potekal v jidišu.¹⁰⁹ Toda to ne pomeni, da bi lahko »moje izgnanstvo iz jezika«¹¹⁰ pojasnili s partikularnostjo pesničine usode (sama kategorično zanika identifikacijo z njo – že pri devetnajstih piše v dnevniku o svoji želji, da bi vsemu klicala: »Sem univerzalna!«¹¹¹); prej gre za to, da ji je konkretna usoda omogočila na poseben način artikulirati travmatičnost subjektovega boja z jezikom. Ko to povežemo s kontekstom židovstva, je zanimivo, kako neposredno nekatere njene izjave korespondirajo s tistimi fantazijami o židovskem odnosu do jezika, ki jih je brutalno artikuliral antisemitizem; ozaveščenje tega korespondiranja nam lahko pokaže, da resnična problematizacija antisemitskih fantazij ne more biti v tem, da jih preprosto omalovažujemo kot brezpredmetne blodnje, ampak gre za to, da prepoznamo univerzalno travmatično

104

Ibid., str. 217.

105

Glej str. 316–317 v tej knjigi.

106

Poglobljeno je analizirala židovske elemente v njenem pisanju Patricia Venti v knjigi *La escritura invisible*, str. 162–175.

107

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 692.

108

Patricia Venti, *La escritura invisible*, str. 59.

109

Prim. Cristina Piña, *op. cit.*, str. 28.

110

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 580.

111

Ibid., str. 38.

jedro, ki se ga poskuša antisemitizem rešiti prav s tem, da ga projicira na partikularno figuro Žida (in obenem ravno kot pozicija eksplicitnega nasprotovanja tej figuri zapade v to, da je z njo vselej že strukturno opredeljen). Pesničina groza, da, ko govori, že nujno laže («vse, kar je mogoče izreči, je laž»¹¹²), na primer korespondira z antisemitskim napisom, ki ga je Victor Klemperer zagledal na univerzi po nacističnem prevzemu oblasti leta 1933 – da Žid, kadar piše v nemščini, laže.¹¹³ Njena groza ob mračni dvoumnosti jezika pa nas lahko spomni na najbolj znani radijski govor Ezre Pounda med drugo svetovno vojno, v katerem je veliki pesnik (ki se je pozneje po pričevanju Allena Ginsbega svojega antisemitizma sramoval) zelo jasno priznal, da je travmatično jedro njegovega antisemitizma v temeljnem odnosu do jezika: kot židovski odnos do jezika je obtožil načelo, da je treba v besedah iskati, kar ni njihov pomen; delo kabale naj bi bilo v tem, da beseda ne pomeni tega, kar izreče, samo da bi se tega, ki poslušča, odtrgalo od neposrednega pomena besede ali stavka ...¹¹⁴ »Ne imenovati stvari z njihovimi imeni,«¹¹⁵ pravi Alejandra Pizarnik. Pound je potreboval formo antisemitske izjave, da bi to travmatičnost pripisal nekomu drugemu; ko je nekdo drug obtožen odmika od neposrednega pomena, je mogoče verjeti, da je jasno, kaj je neposredni pomen. Ko Alejandra Pizarnik zavestno vzame nase pozicijo židovstva, pa to pomeni, da se sooči s to travmo kot svojo lastno travmo, ki jo vidi kot univerzalno travmo subjektive ujetosti v jezik; daleč od tega, da bi ta pozicija morala pomeniti afirmacijo te ujetosti; ta pozicija jo legitimira, da to ujetost resnično problematizira od znotraj; šele v njej se z neznosno intenzivnostjo prebudi vprašanje, kaj sploh je neposredni pomen; to, kar je mučilo Pounda, ne glede na to, da je bilo zapisano v kontekstu antisemitske izjave, nikakor ni odpravljeno kot nerelevantno; prav nasprotno: antisemitska izjava v odnosu do tega že deluje kot zaščita, šele iz pozicije Alejandre Pizarnik pa je do konca začuteno kot muka. Če je za Alejandro Pizarnik Zlo Pekel nesporočljivega,¹¹⁶ to ni zato, ker bi bil jezik nezadosten za sporočanje; resnična travma je v tem, da vedno izreče več, kot govoriš: »Zato vsaka beseda izreče, kar izreče, in še več in nekaj drugega.«¹¹⁷ »Nekoč boš vedela, zakaj govoriš manj, kot

112 Glej str. 218–219 v tej knjigi.

113 Victor Klemperer, *LTI – Lingua Tertii Imperii (Govorica tretjega rajha): filologova beležnica*, prevedla Alenka Mercina, Založba */cf, Ljubljana, 2014, str. 38.

114 Ezra Pound, »Ezra Pound Speaking«. *Radio Speeches od World War II*, ur. Leonard W. Doob, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, Anglija, 1978, str. 284.

115 Glej str. 104–105 v tej knjigi.

116 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 275; *Diarios*, str. 831.

117 Glej str. 146–147 v tej knjigi.

izrečeš.«¹¹⁸ Ne gre za to, da bi bila dobesednost premalo; vprašanje je, kako sploh priti do dobesednosti – in kaj sploh je dobesednost.

Pesnica je v pismu Rubénu Veli že v petdesetih letih napisala, da bi želela pisati poezijo, ki bi bila »kar najpreprostejša, gola, bistvena, nedolžna«.¹¹⁹ Toda obenem se je spraševala, kaj je neposrednost; v dnevniškem zapisu iz leta 1957 piše o tem, kako je neka nadrealistična formulacija mnogo bolj neposredna od nekega preprostega izražanja.¹²⁰ Ta neposrednost pa je prav v tem, da vsi ti besedni ovinki iščejo besede, ki se ne pustijo izreči.¹²¹ 23. februarja 1964 je napisala v dnevnik: »Nemogoče govoriti z besedami. Tesnoba in nujnost, da bi vse izrekla prek ene same besede. Berem Kafko, da bi se pomirila z njegovimi neskončnimi podaljševanji dogodkov in stavkov, z njegovo močjo posredovanja.«¹²² Pesnica v tesnobi, da besede nikoli ne pridejo do neposrednosti želje, teži k besedi, ki postane meso – a se zaveda, da ta inkarnacija obenem pomeni, da meso postane beseda.¹²³ Ko v pesmi »V tej noči, na tem svetu« zanika Bretonovo izjavo, da se besede ljubijo, vpraša: »če rečem voda – bom pila? / če rečem kruh – bom jedla?«¹²⁴ – in to je bilo nekaj, kar jo je obsedalo tudi zunaj pesmi; v približno istem času piše v pismu Jeanu Starobinskemu, kako trpi, ker ne more npr. piti besede »voda«.¹²⁵ Spet želja po biblični stvariteljski moči besed. Če spet citiram Patricio Venti: »Pesnica se ni posvetila iskanju natančne besede za to, da bi nekaj izrazila, saj pesniška beseda ni tranzitivna, ampak se je izročila stvariteljski biblični besedi, iz katere so vzniknile podobe

118 Glej str. 162–163 v tej knjigi.

119 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 40.

120 23. oktobra 1957 je napisala v svoj dnevnik: »Podobe same ne zbujejo emocij, nanašati se morajo na našo rano; življenje, smrt, ljubezen, željo, tesnobo. Imenovati to našo rano, ne da bi se jo podvrglo alkemičnemu procesu, v katerem dobi krila, je vulgarno. Ni isto reči 'Ni rešitve' kakor:

*vendar ne boš nikdar izstopil
iz svoje velike ječe strmoglavcev.*

*Mislím, da sta ta dva verza bolj spontana in naravna kakor prejšnji primer. Veliko več konvencionalizma je v imenovanju stvari s postaranimi besedami, kot če to storimo z besedami, ki nam od nekdaj privrejo, kakor ptice, ki zbežijo iz naše notranjosti, ker jih je nekaj ogrozilo. Večina nadrealističnih pesmi je veliko manj konvencionalnih, cerebralnih in literarnih od preprostih in blaženih pesmi, na katere nas je navadila španska literatura.« Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 195.*

121 V tekstu »Baročne težave« beremo: »Ah, ti dnevi, v katerih je moj jezik baročen in uporabljam neskončne povedi, da bi sugerirala besede, ki mi ne pustijo, da bi jih izrekla!« (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 62.)

122 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 657.

123 Prim. njen esej o Artaudu; Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, str. 269–273.

124 Glej str. 218–219 v tej knjigi.

125 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 429.

(*vrta, beseda, tišina, glasba, veter*), ki se ponavljajo v njenem opusu.«¹²⁶ Toda prav ta biblični princip govornice je mogoče razumeti kot zaporo subjekta, kot nekakšen demiurški solipsizem; o tem je pisal Jure Detela, ki je videl potencial za rast poezije v spoznanju, »po katerem bi se beseda ne materializirala v smislu tiste poetične tradicije, ki sledi iz Biblije: Bog reče: Bodi svetloba – in bila je svetloba –, temveč bi besede funkcionirale kot splav, ki prepelje čez reko, na drugi nivo zavesti; kot pri haiku, kar je gotovo višja stopnja razvoja poezije – namreč večja čuječnost pri prisluškovanju besedi, ki je ne ovira poudarek na dejstvu, da je subjekt tisti, ki izreka besedo. Civilizacije namreč grejo ta razvoj: spočetka zaprte vase, posvečene gonu po samoohranitvi, mentalno skrajno skoncentrirano na samoohranjevalno akcijo; pozneje pa vse večja senzibilnost, večja čuječnost do zunanjega sveta.«¹²⁷ Detela, ki je kot le malokateri pesnik tematiziral mehanizme ujetosti in ubijanja, ki jih generirajo načini rabe jezika, vidi prav v tisti rabi jezika, ki daje besedam magično moč, ujetost v princip samoohranjanja, torej ujetost v prav tisti princip, iz katerega se hoče Alejandra Pizarnik rešiti. Sama je zapisala: »V mojem primeru so besede stvari in stvari besede. Ker nimam stvari, ker jim ne morem nikdar podeliti realnosti, jih imenujem in ustvarjam v njihovem imenu (ime postane realno in imenovana stvari izhlapi, je prikazen imena). Zdaj vem, zakaj sanjam, da bi pisala pesmi-objekte. To je moja žeja po realnosti, moje sanje o materializmu v sanjah.«¹²⁸ In tudi: »Nevarnost za mojo poezijo je tendenca po prepariranju besed: fiksiram jih v pesem kot z vijaki. Vsaka beseda okamni.«¹²⁹ Ne samo, da se spreminjajo v embleme besede – samo govorjenje se spreminja v njen emblem, njen bič.¹³⁰ Nenehno ponavljanje emblemov dejansko učinkuje kot bičanje; v svojem zadnjem intervjuju poudari, da so v njenih pesmih besede, ki jih ponavlja »nenehno, brez prizanašanja, brez usmiljenja; besede otroštva, strahov, smrti, noči teles«.¹³¹ V tem ponavljanju sovpadeta eksces gibanja in eksces statičnosti. Sama vidi upor kot gledanje v vrtnice, dokler se oči ne spremenijo v prah.¹³² In prav tu, kjer je vse fiksirano, se pokaže, da ni mogoče ničesar fiksirati, vsaka ponovitev samo večja brezno neistega v istem. Prav tu, kjer je vse posušeno, prebičano, spremenjeno v prah, se stopnjuje zavest o nujnosti druge strani, druge obale, drugega brega, ki jo pesnica kar naprej evocira.

126

Patricia Venti, *La escritura invisible*, str. 102.

127

Jure Detela, *Orflični dokumenti*, I, Hyperion, Koper, 2011, str. 148.

128

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 570, 1076. Prim. tudi: Alejandra Pizarnik,

Nueva correspondencia, str. 88.

129

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 314.

130

Glej str. 162–163 v tej knjigi.

131

Glej str. 314–315 v tej knjigi.

132

Glej str. 62–63 v tej knjigi.

V svoji poeziji govori o skoku iz sebe v svet,¹³³ o čolnu, ki je izplul iz nje in jo vzel s sabo,¹³⁴ o drugi strani noči,¹³⁵ o roki, ki jo vleče na njen drugi breg ...¹³⁶ V osnutkih za intervju iz leta 1964 napiše: »Pesnik prinaša novice z druge obale.«¹³⁷ Toda obenem se ji kot vizija najbolj neprekoračljivo druge strani vedno znova prikazuje zrcalo. »In jaz sama s svojimi glasovi in ti tako z druge strani, da te zamenjujem s sabo.«¹³⁸

Zrcalo hkrati odpira prostor in se postavlja kot zid. Pesnica vidi celó poezijo kot zid; dekle, ki najde masko neskončnosti, v njeni pesmi prebije zid poezije¹³⁹ – kar je spet radikalno dvoumno, saj bi prebitje zidu poezije lahko razumeli po analogiji s prebitjem zvočnega zidu, ki se vzpostavi šele s prebitjem. Vsekakor je pesnica težila k nečemu tako silovitemu in hipnemu, da bi se prav s to hipnostjo iztrgala scenariju minevanja. To jo je že zgodaj napeljalo k problematizaciji literature kot take; 24. junija 1959 je napisala v dnevnik: »Jaz bi morala slikati. Literatura je čas. Slikarstvo je prostor. In jaz sovražim čas in bi ga rada odpravila. Ampak niti slikarstvo. Govorim o tem, da se bi se lahko izrazila v umetnosti, ki bi bila kakor rjovenje v temi, strahotno kratko in intenzivno kot smrt.«¹⁴⁰ (Dejansko je Alejandra Pizarnik ustvarila tudi izjemen opus risb,¹⁴¹ ki se pogosto prepletajo z besedami – in ustvarjajo resnično dobesednost ravno v tem prepletanju črt pisave in črt risb; ta opus, razposlan med naslovnice in naslovnike v pismih,¹⁴² dejansko lahko vidimo kot slikarstvo, ki ni niti slikarstvo, ampak vzpostavljanje čistih intenzivnosti, ki so se širile med te naslovnice in naslovnike kot komaj zaznavna, a zato nič manj resnično učinkujoča eksplozija; pesnica je napisala, da jih riše »brez sleherne odgovornosti, se pravi, kot primitivci in norci«, oziroma da riše in slika »kot divjaki«.¹⁴³) To poistovetenje intenzivnosti umetnosti z intenzivnostjo smrti (Juanu Joséju Fernándezu je napisala, naj poskuša pisati pesmi – še posebno, če tega ne more – tako, da oživi

133 Glej str. 52–53 v tej knjigi.

134 Glej str. 56–57 v tej knjigi.

135 Glej str. 28–29 v tej knjigi.

136 Glej str. 32–33 v tej knjigi.

137 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

138 Glej str. 152–153 v tej knjigi.

139 Glej str. 24–25 v tej knjigi.

140 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 280.

141 O tem opusu prim. študijo: María A. Ruiz García, *Re-extracción de la piedra de la locura: análisis de los dibujos de Alejandra Pizarnik*, Colorado State University, Fort Collins, Colorado, 2012.

142 In vendar so nekatere od njih nastale tudi z mislijo na objavo; tako je pesnica poslala Antoniu Beneytu svoje risbe, namenjene objavi v nerealizirani antologiji svojega dela.

143 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 264 in 292.

smrt in spremeni njeno prisotnost¹⁴⁴) je nasprotje tiste afirmacije povezave med smislom in smrtjo, zaradi katere sveti Avguštin v *Izpovedih* argumentira smisel umrljivosti v času po analogiji s tem, da govor ves obstaja šele s tem, da se beseda, ko je izgovorjena, umakne drugi.¹⁴⁵ Ko pesnica sama sebe vidi kot že mrtvo,¹⁴⁶ je to upor logiki, po kateri smrt sledi življenju; že osemnajstletna lahko vidi v ideji biti-za-smrt samo resignacijo, ki se je hoče osvoboditi, ko hoče živeti.¹⁴⁷ In devetnajstletna nasprotuje ideji, da bi bilo karkoli nadomestljivo.¹⁴⁸ Ko razmišlja o samomoru, ji gre prav za izstop iz logike biti-za-smrt v času; leta 1963 piše o samomoru kot najlucidnejši potrditvi: »[T]o sem jaz, zdaj, tukaj.«¹⁴⁹ Čas je dojemala s tako skrajno tesnobo,¹⁵⁰ da je tožila, da ne more dojeti ritma jezika in sploh nobenega ritma.¹⁵¹ V tem lahko vidimo njeno skrajno doslednost: kot ujetost je prepoznala prav tisti hipnotični mehanizem, ki lahko daje občutek osvoboditve. In vendar moramo prav v povezavi z željo po osvoboditvi od časa razumeti tudi njeno fascinacijo nad transgresijo in orgijo, saj naj bi šlo pri orgiji za odpravev časa.¹⁵²

Prav ta njena želja po odpravitvi časa je bila verjetno eden od razlogov, da je bila v njenih očeh tako fascinantna grofica Báthory, figura, ki jo lahko povežemo s starejšo tradicijo »gotske« literature in tiste smeri romantizma in dekadence, o kateri piše Mario Praz v knjigi *Meso, smrt in hudič v romantični literaturi* – tradicijo, ki jo je v svojem imaginariju na svoj način obudil nadrealizem, ki mu je pripadala Valentine Penrose, a v času, ko je o njej pisala, se je tovrstna tematika že selila v nekatere segmente komercialne popularne kulture. Po drugi strani lahko morda pri Alejandri Pizarnik v tem tekstu vidimo tudi željo po nekakšni nedolžni fascinaciji z grozljivim svetom otroških pravljič ... Seveda lahko tekst o grofici beremo tudi kot tekst o monstroznosti neomejene oblasti (in v njem vidimo alegorijo morilske diktature) – a tisto, kar je Alejandro Pizarnik pri tem najbolj zanimalo, je oblast nad

144 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 241.

145 Avrelj Avguštin, *Izpovedi*, prevedel Anton Sovrè, Družba svetega Mohorja, Celje, 1932, str. 46.

146 Prim. Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 201, str. 664.

147 *Ibid.*, str. 30.

148 *Ibid.*, str. 37.

149 *Ibid.*, str. 575.

150 V »Sobi psihopatologje« so ure in koledarji sovražni predmeti. (Glej str. 238–239 v tej knjigi.) 19. februarja 1963 je pesnica napisala v svoj dnevnik: »Vso noč sem gledala na uro. Nisem mogla spati. Nedoločljiva noč. Nekdo me nedoločljivo spočenja. Vem, da se bom rodila mrtva.« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 568.)

151 *Ibid.*, str. 519, 674.

152 *Ibid.*, str. 408.

časom. Vsi grofičini monstrozni ekscesi so izhajali iz želje, da bi ustavila tok časa – »Nekdo zadržuje v vrtu minevanje časa«¹⁵³ –, da bi ohranila večno mladost, ki bi jo črpala iz krvi žrtev. Videti je, da je bila pesnica glede teksta o grofici sama nekoliko v zadregi. Leta 1965 piše Juanu Liscanu o svojem eseju o grofici kot o svojem prvem in, kot upa, zadnjem srečanju s sadizmom, ki ga ne razume in ga nikoli ne bo razumela.¹⁵⁴ (S tem poudarjanjem nerazumevanja se nekako identificira z nerazumevanjem, na koncu teksta pripisanim sami grofici: »Nikoli ni razumela, zakaj so jo obsodili.«¹⁵⁵) Ob ponatisu teksta v samostojni knjižici leta 1971 pa je v pismu M. A. Valentie grofico videla onkraj sadizma v območju svetega (v samem eseju izrecno nakaže, da lahko grofico vidimo kot personifikacijo Smrti¹⁵⁶), ki ga je povezovala tudi s svojo poezijo: »Samo ti si v tej neopredeljivi deželi z znatno lahkoto in čudežno hitrostjo potrdila, da lik – ta neverjetno zlokobna Erzébet – ni sadistka, ampak nekdo, ki pripada svetemu: temu, na kar poskušamo pokazati z besedami sanj, otroštva, smrti, noči teles. Samo ti si razumela (si bila pozorna na) moj zadnji stavek (»absolutna svoboda ... je strašna«), ki je tako škandaliziral salonske levičarje, ki na svojo srečo ničesar ne vedo o absolutni odsotnosti mej, ki je sinonim za norost, za smrt (in za poezijo, za mistiko ...) Nihče ne sovraži Báthoryjeve bolj kot jaz. Toda hkrati, Jenny, nekaj, kar v meni gori z nizkim in zatiranim ognjem, ve nekaj – morda preveč – 'o poslednjem dnu nebrzdanosti' (ki se lahko pojavlja v različnih oblikah: ali ni na primer največja samota tista, ki ni zamejena z nečim ali nekom (z nekim obrazom, neko ulico ...))? In ne samota puščavnika, zamejena z milim obrazom Jezusa, tega žida, ki me spravlja v tako tesnobo.«¹⁵⁷

Toda ta vizija absolutne nezamejenosti¹⁵⁸ sovpadе s podobo v lastni solipsizem ujete osebe, ki je na koncu živa zazidana v svojem gradu. Grofičino nočno poskušanje ustavitve časa pa se v njenem preživljanju dni poveže z banalnim principom preganjanja dolgčasa,

153 Glej str. 158–159, 268–269 v tej knjigi

154 »Veseli me, da te je zanimal esej o prekleti grofici (bil je moje prvo – in, upam, zadnje – srečanje s sadizmom, ki ga ne razumem, ki ga nikoli ne bom razumela).« (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 168.)

155 Glej str. 302–303 v tej knjigi.

156 Glej str. 284–285 v tej knjigi.

157 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 423.

158 Nad njo se romantično navdušuje tudi Patricia Venti: »Nič bolj tujega kraljestvu razuma, absolutna svoboda pusti, da pobegne monstrozna žival, ki prebiva v človeškem bitju. Erzsébet Báthory je karakterizacija transgresivnega univerzuma brez mej.« (Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, str. 43). Zanimiva je ta fantazija o živali, ki je v bistvu romantična idealizacija, saj se v njej vizije krvavih monstroznosti razkrivajo kot hrepenenje po nevedni nedolžnosti. »Nikoli ni razumela, zakaj so jo obsodili.«

da bi čas čimprej minil: »ubijati čas«. ¹⁵⁹ Pesnica je fascinirana nad njeno podobo v želji, zapisani v »Sobi psihopatologije«, da bi bila »zunaj posvetnega prostora, kjer je Dobro sinonim za razvoj potrošniških družb«, ¹⁶⁰ toda obenem v tekstu o grofici zelo jasno pokaže tudi, da groficihina sakralna monstroznost vendarle izhaja iz težnje po samoohranitvi, iz kozmetične skrbi za ohranjanje mladosti, kože, lepote, ki se zdi skrajno posvetna; a tu ne gre za posvetnost nasproti sakralnosti; grofica ravno pokaže, kako posvetnost in sakralnost sovpadata. Alejandra Pizarnik v tem tekstu poda svoj izjemno subtilni komentar o melanholiji z nedvomno globino – a končni učinek tega odlomka je v kontekstu površno učinkujoče romantične estetizacije nasilja v tem, da postane vidna površnost same globine. Skrajno estetizirano opisovanje groficihina morilskih ritualov izdaja težnjo po nedolžnosti, po stanju onkraj dobrega in zla, ko bi bil umor samo sprememba bele barve tkanine v rdečo. Toda grofica, kakršno prikazuje ta tekst, prav s tako logiko odmišljanja ni izstopila iz posvetne logike življenja, utemeljenega na tujih smrtih; tovrstno odmišljanje je pogoj za to, kar v tej logiki velja za normalnost. Grofica svojimi monstrozni morilskimi rituali ni izstopila iz logike sveta, ampak jo je samo prignala do skrajnega ekscesa vidnosti; ni ustavila obstoječega sveta – noben umor ne more prekiniti z logiko časa, saj samo izpolnjuje temeljni princip sukcesivnosti v linearnem času, princip eliminacije, da se naredi prostor za nekaj drugega, princip življenja-od-tujih-smrti –, ampak je, ravno nasprotno, v resnici samo izvajala rituale, ki obstoječi svet poganjajo kot njegova obscena senčna stran, rituale, o katerih je v svojih poznih tekstih s takim srhom pisal Artaud. Alejandra Pizarnik pri tem zelo lepo pokaže, da gre pri tem obenem za proces generiranja substitucijske metaforike: grofica potrebuje resnične smrti (drugih), da lahko doživi metaforično smrt in obenem sama postane personifikacija Smrti. Če hočemo grofico tako kot Alejandra Pizarnik videti v sferi sakralnega, groficihina lik v vsej svoji estetski rafiniranosti ravno pokaže grobo posvetno logiko same sakralnosti, jo demistificira. Ob *Krvavi grofici* se lahko vprašamo: ali je v želji po izstopu iz »normalnosti« mogoče narediti še tako monstrozni umor, ne da se bi prav ta poskus izstopa iz »normalnosti« v svetu, ki je utemeljen na monstrozni umorih, v resnici pokazal kot paradigma njegove »normalnosti«? Ali je sploh mogoče narediti monstrozni umor, ki za logiko sveta ne bi bil paradigma normalnosti? Kakšna lepota bi bila v *resnici* nesprejemljiva, kakšna lepota bi bila v

159
160

Glej str. 258–259 v tej knjigi.
Glej str. 238–239 v tej knjigi.

razmerju do logike sveta v *resnici* absolutno strašna? Ko je Jure Detela napisal, da bo rodil »*novo*, / *strašno lepoto*«, je dodal: »*Brez umorov*.«¹⁶¹ (Pri čemer se je jasno zavedal, da umori nikakor niso samo to, kar ljudje delajo z ljudmi; prepoznal jih je tudi v tem, kar večina ljudi vidi kot samoumevno ravnanje z živalmi.)

In še prej: »*Brez iluzij / o nedolžnosti*.«¹⁶² Kajti oboje je povezano. Umori iščejo nedolžnost kot stanje nevednosti. Človeški umori nenehno iščejo stanje nedolžnosti kot stanje, v katerem grofica ne razume, zakaj je bila obsojena. Želja po fizični eliminaciji bitij se povezuje z željo po odmišljanju. Da neko bitje sploh lahko ubijemo, moramo nekaj o njem odmisлити, nečesa o njem ne smemo hoteti vedeti. (Zato je, paradokсно, v pozicijah, ki zase izjavljajo, da imajo raje nepopolnost kot popolnost, raje umazanost kot čistost, skrita prav iluzija nedolžnosti; samo popolnost in čistost pomenita resnično odpoved tej iluziji.) Dejansko je figura grofice tudi ena od figur pesničinega vedno znova (od naslova pesniške zbirke *Zadnja nedolžnost* naprej) artikuliranega hrepenenja po nedolžnosti. Vizija popolne odsotnosti umorov, povezana s popolno odsotnostjo odmišljanja, pa ne pušča nobene iluzije o nedolžnosti. Še več: v skrajni konsekvenci odpravlja prav tisto vzpostavitev simbolnega, ki mora s pretrganjem mrmranja Realnega vzpostaviti tišino kot podlago za vpisovanje besed; nenadoma je postavljena pod vprašaj tista temeljna zakonitost simbolnega, po kateri se vsaka odsotnost zarisuje na ozadju svoje možne odsotnosti; namesto tega se pojavi totalna izpostavitev mrmranju Realnega (ki obenem pokaže tišino vseh besed in jih s tem postavlja na stran neobstoječega), ki zahteva novo senzibiliziranje percepcije, da bi bilo stanje te izpostavitve še sporočljivo, da bi sploh bilo *živeto*, in novo govoricu, prebujeno v samem mrmranju Realnega.

Ali ne bi bila v razmerju do obstoječe logike sveta ultimativna strašnost prav v tem – ali za logiko obstoječega sveta, v kateri je logika samoohranitve poistovetena z idejo, da je potrebno bitja eliminirati na račun drugih, ne bi bila najbolj nesprejemljiva in najbolj strašna tista lepota, ki bi vzdržala popolno odsotnost umorov, medtem ko so umori vedno *premalo* radikalni, saj nikoli ne prekršijo logike funkcioniranja obstoječega sveta, ampak jo *vedno* afirmirajo? Zadnji stavek *Krvave grofice*, o katerem Alejandra Pizarnik pravi, da je škandaliziral salonske levičarje, se v celoti glasi tako: »*Ona je še en*

161
162

Jure Detela, *op. cit.*, str. 182.
Ibid.

dokaz, da je absolutna svoboda človeškega bitja strašna.«¹⁶³ Alejandra Pizarnik je ves čas poudarjala svojo ločenost od človeškosti;¹⁶⁴ ampak tu je kot emblem lastnih fantazij o ločitvi od človeškosti postavila figuro, ki jo sama prav v njeni nečloveškosti pokaže kot emblem same človeškosti. Absolutna svoboda tako neabsolutnega bitja, kot je človek, sovpade z absolutno ujetostjo prav v tem, da je »svoboda človeškega bitja«. Je to res že območje strašnega ali je vse skupaj še vedno »človeško, preveč človeško«?

Alejandra Pizarnik vzame grofico za paradigmo »nesprejemljive lepote«,¹⁶⁵ toda – ali je ta lepota res nesprejemljiva? Za koga? Ali ni lik krvave grofice, pri katerem Alejandra Pizarnik opisuje grozot zgosti skoraj do karikature, prej neka paradigmatična figura za široko konsumpcijo, s kakršno so napajane kolektivne fantazije množic v popularni kulturi? Ravno v letu, ko je tekst Alejandre Pizarnik izšel v samostojni knjižici, je bila o grofici posneta popularna grozljivka. Imaginacija, nad kakršno se naslaja *Krvava grofica*, je bila v sedemdesetih letih široko komercializirana v tej sferi. Ta estetizirani tekst se sam spreminja v emblem: emblem tega, kako se pri Alejandri Pizarnik poskus osvoboditve na neki točki spreminja v estetizirano alegorijo ujetosti. Ki pa obenem kaže arbitrarnost vsega, kar se v tej ujetosti kaže kot nujnost. Alejandra Pizarnik s svojim opusom vedno znova kaže prav to, *kako se neka vizija svobode, zamišljena znotraj človeških mentalnih koordinat, pokaže kot ujetost, ker so koordinate, v katerih je mišljena osvoboditev, že koordinate ujetosti*. Paradigmatična je podoba kletke, ki se spremeni v ptico, in odleti, iz pesmi »Prebujenje«. Izjava je strukturirana tako, da na prvi pogled učinkuje kot podoba osvoboditve. Toda to, kar postane leteče, je sama kletka, sama forma ujetosti, ne bitje, ki ga kletka zapira. Risba, s katero je pesnica vizualizirala te verze, to še potrjuje: ptica ostane zaprta v leteči kletki.¹⁶⁶ Pesnica v svojem zadnjem intervjuju izjavi, da bi rada uspela napisati nekaj podobnega *Speči Ciganki* »Carinika« Rousseauja – in poudari, da ji je ta slika blizu, ker je

163 Glej str. 302–303 v tej knjigi.

164 »Prišla sem do absolutne zavesti, da ne morem živeti svojega življenja. Ne morem živeti kot človeško bitje.« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 226.) »Danes čutim, da sem se ločila od svoje vloge človeškega bitja.« (Ibid., str. 256.) »Ne morem živeti kot človeško bitje. Ne morem.« (Ibid., str. 262.) »Vse človeško mi je tuje.« (Ibid., str. 291.) »'Človeška, preveč človeška' gesta naredi literaturo lažno. Zato se je treba ukvarjati z 'videnjskim' območjem, ne s tem, v katerem se trpi kot naključno bitje.« (Ibid. str. 1030.)

165 Glej str. 302–303 v tej knjigi.

166 Ravno v tem paradoksu pa je spet univerzalno sporočilo; ob tem se na primer lahko zavemo, kako današnja obsedenost z mobilnostjo v bistvu prestavlja neko negibnost z enega kraja na drugega; kaj so človeška prevozna sredstva kot sredstva za prestavitev negibnega človeka z enega kraja na drugega?

ekvivalent jeziku konjev v cirkusu; ker se pred tem v tem intervjuju izrecno sklicuje na jezik slikarstva kot jezik, ki je v nasprotju z govorjenjem onkraj mitomanije, je toliko bolj šokantno, da ta jezik (preko logike ekvivalenta, ki je že sama po sebi logika »mest, v katerih se kupuje in se prodaja«,¹⁶⁷ od katere se pesnica distancira) poveže z jezikom, ki je viden kot jezik zunaj simbolnega ravno v tem, v čemer je podrejen učinkom simbolnega kot zunanji prisili; jezik konja v cirkusu je jezik, ki je tujemu bitju vsiljen, jezik, ki to bitje fizično muči. Vendar pa je iz načina, kako je pesnica nad tem gibanjem konja v cirkusu fascinirana, videti, da je v tem kontekstu sploh ne zanima konj kot tuje bitje in da cirkus estetizira. V tem bi spet lahko videli simptom tiste biblične tradicije govornice, po kateri je vse ustvarjeno zaradi človeka in ki vse podreja medčloveškim odnosom. Kako stopnjevati zavest o jeziku konjev v cirkusu do upora?

Pesnica, ki hoče sprejeti kot svojo usodo, da ni podobna nikomur,¹⁶⁸ in ki, kot je napisala v pismu občudovani Djuni Barnes, »ljubi, kar je staro in žalostno in golo in noro in izgubljeno«,¹⁶⁹ hoče biti »daleč od mest, v katerih se kupuje in se prodaja«,¹⁷⁰ nasproti temu postavlja vizijo, artikulirano v pesmi »Želja besede«: »O da bi lahko živela samo v ekstazi, delala telo pesmi s svojim telesom, odkupila vsak stavek s svojimi dnevi in tedni, vlivajoč v pesem svoj dah, ko bi bila vsaka črka vsake besede žrtvovana v obredjih življenja.«¹⁷¹ Vendar pa je prav v tej formulaciji nasprotovanja logiki kupovanja in prodajanja znova vsebovana ista logika: logika odkupovanja, ki je temelj žrtvovanjske logike sakralnega: ravno žrtvovanjska koncepcija sakralnega je logika trgovanja v čisti obliki;¹⁷² ko je Marx hotel konceptualizirati, kako deluje logika denarja, se je moral zateči k pojmovniku religije.¹⁷³ Alejandra Pizarnik v svojih pesniških postopkih poskuša uiti logiki menjave, a prav s fiksiranjem pomenov, ki besede spremeni v embleme, te besede preparira za vstop v proces metaforične

167 Glej str. 238–239 v tej knjigi.

168 Prim. str. 318–319 v tej knjigi.

169 Glej str. 330–331, 336 v tej knjigi.

170 Glej str. 238–239 v tej knjigi.

171 Glej str. 138–139 v tej knjigi. Ta odlomek je citirala tudi kot zaključek svojega zadnjega intervjuja; glej str. 320–321 v tej knjigi.

172 Zanimivo, da je imela pesnica v osebnem življenju do te logike izrazito ambivalenten odnos; v dnevniškem zapisu 18. decembra 1959 je sama zgrožena nad svojo »grozno ljubeznijo do denarja«, proti kateri se bori z vsemi svojimi silami in ki naj bi jo pogojevali astrološki znak bika, »židovska rasa« in njeno »nesrečno in ponižano otroštvo«. (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 311.)

173 O tej problematiki sem pred leti poskusil obširneje pisati v eseju v eseju »Benjamin, Marx in 'materialistična teologija«; *Agregat: revija za sodobno družbenopolitično polemiko*, letnik IV, številka 9/10, december 2006, str. 10–19.

menjave. Toda obenem v neizprosni doslednosti vse, kar izreče, že sproti problematizira; vse, kar se ji pokaže kot rešitev, je že spremljano z dvomom, da gre za novo past. Kot se glasijo njene besede v pesmi »Temeljni kamen: »*Ta beseda in to govorjenje nista prijetna. Ne morem govoriti s svojim glasom, ampak s svojimi glasovi. Tudi ta pesem je najbrž nekakšna ukana, še en scenarij.*«¹⁷⁴

Ta neizprosnost, ki hoče iti povsod do skrajnih konsekvenc, ji je že veliko prej narekovala, da je (10. decembra 1959) zapisala v svoj dnevnik presenetljivo formulacijo: »*Ne zavesti ne nezavesti. Ne zunanjega ne notranjega sveta. Sem kibernetična pesnica. Stroj za delanje pesmi.*«¹⁷⁵ To je pesnico, ki je hotela pobegniti pred abstrakcijami, postavilo v situacijo, v kateri je zanjo sama poezija sovpadla z abstrakcijo. 24. septembra 1961 je napisala v dnevnik: »*Še mrtvo me bodo potopili v Veliki Nič in ne v ponižno odsotnost Alejandre, ki je hotela biti pesnica in se je pogubila zaradi ekscesa abstraktnega jezika.*«¹⁷⁶ In 25. julija 1965: »*V bistvu sovražim poezijo. Zame je obsodba na abstrakcijo. In poleg tega me spominja na to obsodbo. In preveč me spominja na to, da ne morem 'zasaditi zob' v konkretno.*«¹⁷⁷ Toda kaj je v resnici abstrakcija in kaj je konkretnost? Je abstrakcija tisto, kar se ločuje od nereflektirane govorice vsakdanjega življenja, ali tista operacija, ki to nereflekiranost omogoča? Če beremo Heglov neznansko duhoviti zapis »*Kdo misli abstraktno?*«,¹⁷⁸ se nam kot resnična abstrakcija pokaže logika branjevke na trgu, ki reducira zavest o nekem bitju ali neki stvari na eno njegovo/njeno lastnost. Ko Alejandra Pizarnik v skrajni stiski obupno poudarja svojo »*absolutno NE-ZVEZO z njimi*«¹⁷⁹ (in v svojem absolutnem nasprotovanju vsakršni vsakdanjosti, v tem, da jo je bilo groza že same misli, da obstaja nekaj takega kot vsakdanjost, je bila tako nepopustljiva kot – seveda na popolnoma drugačen način – Majakovski) se, če kje, zbližuje z »njihovo« logiko prav v tem abstrahiranju »njih«

174 Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, str. 76.

175 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 311. V pismu Leónu Ostrovu pa malo pozneje piše o sebi kot »*elektronski-želvi-pesnici*« in je še bolj šokantna: »*In odkrila sem, da je mogoče delati pesmi, ne da bi se karkoli premislilo, brez mišljenja, brez čutenja, brez predstavljanja, v kateremkoli trenutku in ob katerikoli uri. Skratka, 'pesem se dela z besedami ...'. In z voljo, da se jo dela, dodajam.*« (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, str. 46.) To je treba brati kot dialektično antitezo neki drugi želji, ki jo je artikularila v dnevniškem zapisu 4. decembra 1957: »*Vsaka beseda mora biti polna prahu, neba, ljubezni, rje, vijolic, znoja in strahu. Vsaka beseda mora biti obrabljena, izbrušena, prenovljena, pretrpljena.*« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 209.)

176 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 496.

177 *Ibid.*, str. 727.

178 Slovenski prevod Božidarja Debenjaka: G. W. Hegel, »*Kdo misli abstraktno?*«, *Problemi*, 7–8/1998, str. 43–47.

179 Glej str. 238–239 v tej knjigi.

(zanimivo je, da nenehno poudarja svojo ločenost od človeškega sveta, svojo tujost svetu, a se obenem do največje travmatičnosti zaveda ujetosti v simbolna razmerja, ki ga določajo; na trenutke je videti, kot da zanjo sploh ne obstaja nič drugega – drugost je zanjo lahko artikulirana samo kot zanikanje teh razmerij; v tem je do skrajnih konsekvenc prignana travma tiste v demiurškem solipsizmu utemeljene tradicije govornice, ki ves svet konceptualizira kot nekaj, kar je z besedo ustvarjeno zaradi človeka in služi človeku); prav ta bližina-v-zanikanju v njej na trenutke sproža tudi izbruhe sovraštva in resentimenta. 10. aprila 1961 zapiše v svoj dnevnik, da ve, da bo vedno delala pesmi, in da bo največja pesnica v španskem jeziku, potem ko si prizna, da ne more gledati obrazov, ne da bi začutila takojšnje in nezadržno sovraštvo.¹⁸⁰ Njeno pisanje, tako polno strahov, se spreminja v agonijo ujetosti, iz katere se prebija glas, ki obupno kliče v želji po drugačnem načinu obstajanja: »*In nihče me ne razume. Jaz vem, da se mora življenje, da se mora ljubezen spremeniti. To, kar govori moja maska o živali, ki sem, mučno namiguje na zavezništvo med besedami in sencami. Od tod izhaja neko stanje groze, ki zanika red ljudi.*«¹⁸¹

Gre za to, kako vzdržati to grozo. Resnično osvobajajoči potencial njenega opusa je ravno v razprtju te groze v totalnem notranjem konfliktu,¹⁸² v katerem se neka tradicija odnosa do jezika, ki jo ta pesnica prižene do paroksizma, s »kibernetično« doslednostjo obrne sama proti sebi in kliče osvoboditev vizionarske moči onkraj same sebe.

V branju tega obračanja pisave same proti sebi moramo biti posebno previdni pri vsakem poskušanju vzročnega povezovanja te problematike s pesnično smrtjo. Čeprav je pesnica 11. avgusta 1962 napisala v svoj dnevnik, da na vizionarski način ve, da bo

180 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 403. V njenem dnevniku pa najdemo tudi tak zapis: »*Nikdar ne bom napisala nič dobrega, ker nisem genialna. Nočem biti talentirana, inteligentna, studiozna. Hočem biti genij! Ampak nisem! Torej kaj? Nič. Aleandra, nič!*« Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 127.

181 Glej str. 198–199 v tej knjigi. Formulacija o »živali, ki sem«, lahko povežemo z verzom pesnici tako ljubega Valleja.

182 Ta konfliktnost se v njenem pisanju izraža tudi v tem, da skoraj vsako izjavo kontrastira in dopolni s svojim nasprotjem. »*Jaz verjamem v zrcala.*« (glej str. 172–173 v tej knjigi) in »*Zato ne verjamem v zrcala in ne poznam svojega obraza*« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 496); od tega, da govori, ker je hotela popolno tišino (glej str 112–113 v tej knjigi), do zapisa o tem, kako je vesela vselej, ko je jezik namesto tišine (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 483); o tem, da nima ničesar povedati, in o tem, da ima preveč povedati.; o strahu pred norostjo in željo po tem, da bi znorela ... V dnevniškem zapisu 27. aprila 1965 je napisala: »*Kako bi bila rada daleč od norosti in smrti.*« (*Ibid.*, str. 737.) V zadnjem pismu Cortázarju pa pravi, da se boji »vsega, razen (zdaj, o Julio) norosti in smrti«. (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 397.)

umrla od poezije¹⁸³ in čeprav je v »Sobi psihopatologije« tisti vrt, kjer je prostor spremenjen v čas in kjer je čas spremenjen v kraj in kjer izgineta subjekt in objekt, izrecno povezala s svojim poskusom samomora,¹⁸⁴ je vedno problematično poskušati iskati determinacijo neke smrti v neki pisavi – Patricia Venti na primer bere pesničine dnevnikne kot prostor, kjer se črka spreminja v *fatum*, zarisujoč neizbežnost njenega samomora.¹⁸⁵ Prej bi lahko rekli, da ji je ta neprizanesljivost pomagala živeti. Njenega fizičnega samomora ne moremo vzročno povezati s to neprizanesljivostjo; prej lahko slutimo, da se je zgodil v želji po nekem olajšanju; ko se je pesnica leta 1971 vrnila iz psihiatrične klinike, se je na primer v smrtni stiski, v kateri se je zaradi samega trpljenja počutila izgnano iz drugega sveta, lahko v svojem dnevniku za hip nepričakovano zatekla v tako trivialno zveneče obče mesto, kot je ideja o pisanju kot osmišljanju trpljenja.¹⁸⁶ Ker je to »zatekanje v trivialnost« roteč izraz skrajnega obupa, seveda kot tako nikakor ne more biti več brano kot trivialno. Toda trivialno bi bilo reči, da je šla pesnica v čemerkoli predaleč – in še bolj trivialno bi bilo njen samomor povezovati s tem, da je šla predaleč. Kakor to zveni paradokсно, se zdi, da je bil zanjo fizični samomor prej poskus, da bi naredila korak nazaj. Videti je, da se ni ubila, ko se je počutila izgnano iz »tega« sveta, ampak ko se je počutila izgnano iz »drugega« sveta. Kajti temeljni modus njenega izrekanja je bil ves čas v tem, da je govorila iz nemogoče pozicije že-mrtve; tako je uglašeno petje nočne pevke, ki je umrla od svoje modre obleke;¹⁸⁷ temeljni modus njenega izrekanja oblikuje sporočilo – kot povzema Nada Kavčič –, »da je izkušnja poezije izkušnja post mortem«.¹⁸⁸ Po njeni fizični smrti pa so na njeni tablici ostale zapisane tudi besede: »nočem iti / nič dlje / kot do dna«¹⁸⁹ – in

183 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 468. Kot da v tej izjavi odmeva verz Nicanorja Parre: »creo que moriré de poesía« (Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar policía a la poesía*, Visor libros, Madrid, 2008, str. 29).

184 Glej str. 238–239 v tej knjigi.

185 Patricia Venti trdi, da je bil za Alejandro Pizarnik »ta tip opusa protestno, destrukturirajoče in variabilno dejanje bivanja na svetu, protiliterarni tekst, protiinstitucionalna pozicija. Od prvih strani je potrjevala izrecno željo, da bi umrla, in ta proglašena želja, ponavljana leto za letom, je bila psihična priprava za njeno samožrtvovanje. Črka se je spremenila v *fatum* in edina začrtana pot je bila samomor. Ideje so izgubile bitnost in učinkovitost, tišina je prekrila stran in imena so se razkosala, zvoki so padli in zvezek se je transformiral v grob tekstualnega trupla«. Patricia Venti, *La escritura invisible*, str. 48.

186 »Pisati pomeni dati smisel trpljenju. // Toliko sem trpela, da so me že izgnali z drugega sveta. // Pisati pomeni hoteti dati neki smisel našemu trpljenju.« (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 980.)

187 Glej str. 96–97 v tej knjigi.

188 Nada Kavčič, *Itinerario poético del cuerpo en vertigo: el personaje de Alejandra Pizarnik y el valor ontologizador de la despersonalización del yo poético*, neobjavljen rokopis.

189 Glej str. 96–97 v tej knjigi. V enem od fragmentov, združenih v pesem »Zelena miza«, pa beremo: »Povabljena, da gre nič dlje kot do dna.« (Glej str. 270–271 v tej knjigi.)

te besede je zapisala ravno po najhujši izkušnji tega, da dno ne obstaja.¹⁹⁰ V svojem zadnjem pismu Cortázarju piše: »Julio, bila sem tako globoko. Ampak ni dna. / Julio, mislim, da ne prenašam več psic besed.«¹⁹¹ Ivonne Bordelois pravi, da je v njeni pisavi »nekaj značilnega za kamen, ki neizogibno pada na dno prepada. Rekla bi, da je njena pisava osredotočena na moč težnosti; vse v njej je nujno in obenem neizogibno.«¹⁹² Želja, da bi se padalo samo do dna in da bi pisanje dalo trpljenju smisel, se ob spoznanju, da dno ne obstaja, ne zazdi samo poskus oklepanja težnosti, kjer težnost izgubi oporo, ampak tudi želja po nezavedanju mračne dvoumnosti jezika; videti je, kot da se v tej želji pesnica v smrtni utrujenosti približa »njim«, s katerimi noče imeti nobene zveze; a če po njenem prepričanju zanje prav to nezavedanje pomeni pogoj za možnost življenja, lahko zanjo pomeni samo smrt.¹⁹³ Ko se pesnica v padanju na dno sooči z neobstojem dna, se njeno rotenje, da noče iti dlje kot do dna, nanaša na nekaj tako nemogočega kot besede Smrti (ki jo je pesnica, ko se je počutila nekaj korakov od nje, doživljala kot »živo, živahno in drhtečo«¹⁹⁴) deklici, naj popije vino, ki ga ni. Toda v tem rotenju se nemogoče umakne nemôči.

Toda na kateri strani lahko potem v tej dvojnosti med nemogočim in nemočjo ob pesničinem končnem spoznanju, da »neizčrpno mrmranje nikdar ne neha izvirati«, ¹⁹⁵ prepoznamo njeno prošnjo za tišino?

190

Glej formulacijo na str. 226–227 v tej knjigi.

191

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 398.

192

Ivonne Bordelois, »Prólogo« v: *ibid.*, str. 11.

193

Zanimivo je, kako se je v nekem trenutku spremenil njen odnos do »njih« v razumevanju smrti. V dnevniškem zapisu 16. februarja 1958 piše o tem, kako se je prestrašila svojih fantazij, da ne bi nikoli umrla, ker daje samo smrt smisel življenju (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 224); ampak istega leta si v dnevniku prizna, da še vedno ne verjame v smrt kot nekaj, kar se ji lahko zgodi (*ibid.*, str. 239); in spet naslednje leto: »Še vedno ne verjamem v svojo smrt. Zato sem deklica.« (*Ibid.*, str. 264.) 2. septembra 1968 pa pravi: »Zmota mojega strahu je v tem, da verjamem, da sem edina, ki ve, da bom umrla. Drugi (preostanek ljudi) naj bi bili veseli povabljeni, ki ne vedo, kaj jih čaka potem.« (*Ibid.*, str. 813.) Ostane občutek ločenosti od drugih, a vmes se zgodi obrat, v katerem postane to, kar ima ona zdaj za ločenost od »njih«, prav sprejetje tega, kar je imela prej v svoji ločenosti od »njih« za »njihovo« logiko.

194

Prim. njeno pismo Juanu Liscanu 20. februarja 1972; Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, str. 173.

195

Glej str. 316–317 v tej knjigi.

Miklavž Komelj

“Contra la opacidad”

Entre las palabras que después de la muerte de Alejandra Pizarnik el 25 de septiembre de 1972 quedaron escritas con tiza en el pizarrón en el que esbozaba sus poemas como si colocara las palabras en interacciones recíprocas dentro de un campo pictórico¹ fueron las siguientes: “*contra / la / opacidad*”.² Y en el último de los fragmentos, unidos en el poema “La mesa verde”, la poeta escribió: “*Para mejor ser el que fue, ha querellado con su nueva sombra, ha luchado contra lo opaco*.”³ Esta lucha tiene que ver con la afirmación de la transparencia o diafanidad. “*El lenguaje / Es una expiación. / Hablar, / Mientras otros trabajan, / Es pulir huesos, / Aguzar / Silencios / Hasta la transparencia*.”⁴ No cabe duda de que Alejandra Pizarnik era consciente del significado extraordinario que la transparencia tenía para los surrealistas, que fueron tan importantes en la formación de su mundo espiritual⁵; su gran amigo Julio Cortázar le dedicó después de su muerte un poema⁶ en el que se la imagina entregándole a Caronte, como óbolo, su cuaderno o su lápiz de color (los cuadernos y lápices de colores, junto con los libros, eran una de sus mayores obsesiones) para entrar entre los Grandes Transparentes – es decir entre *les Grands Transparents* a los que se refería André Breton en su ponencia “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no”.⁷ Pero – al plantear “una lucha contra”, se instala cierta lógica, muy claramente diagnosticada por Marcel Duchamp, quien ideaba la transparencia con la intensidad propia de pocas personas (Alejandra Pizarnik conocía sus escritos sobre lo infraleve⁸): en el momento de oponernos a algo, quedamos definidos por aquello a lo que nos oponemos, con oponernos nos convertimos en un colgajo de aquello a lo que nos oponemos.⁹ No obstante,

1 El principio de tratar el poema como si fuera una pintura, transponiendo las relaciones temporales a las espaciales se encontraba en el punto de partida de su idea sobre “*la máquina de escribir poemas*”; el 21 de octubre de 1962 escribió en su diario: “*Mientras leía el libro de los trovadores 'perfeccion' una 'máquina de escribir poemas' que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquina sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro*.” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2013, Lumen: Barcelona, pág. 511.

2 Véase pág. 272 del presente libro.

3 Véase pág. 270 del presente libro.

4 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 799.

5 En una anotación de su diario de 1968 pone el surrealismo en primer lugar entre los temas que más le interesan (a lo que, sin embargo, añade un signo de interrogación). (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 781. No se trata de la primacía de una influencia cultural; en su última entrevista habla de su “*surrealismo innato*”. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, 2002, Lumen: Barcelona, pág. 313.

6 Julio Cortázar, *Poesía y poética*, Galaxia Gutenberg, 2005, Círculo de lectores: Barcelona, pág. 588.

7 Cp. André Breton, *Manifestes de surréalisme*, 1985, Gallimard: París, págs. 161 – 162.

8 Cp. *ibíd.*, pág. 126.

9 Cp. Michel Sanouillet (ed.), *Duchamp du signe*, 1975, Flammarion: París, pág. 248. La poeta quería contraponer su “estar en contra” a esa misma cautividad-del-contrario: en la anotación de

al expresar su oposición (en el pizzarón también quedó escrito el verso “*rabia contra la niebla*”), Alejandra Pizarnik no quería esquivar esa lógica de manera inocente, sino que expuso conscientemente la paradoja de la lucha contra la opacidad como algo relativo a la paradoja de la transparencia misma. La transparencia es sinónimo de nitidez extrema, pero, a la vez, significa también la ausencia absoluta de visibilidad; la hipótesis sobre los Grandes Transparentes establece que ellos están aquí y actúan, pero son imperceptibles a causa de la transparencia misma. Sólo la transparencia extrema revela esa opacidad irreductible, esa opacidad que establece como su última consecuencia. En el poema “En un otoño antiguo” se menciona “*una transparencia que no atravesarás*”.¹⁰ De esta misma coincidencia habla Allain Robbe-Grillet en su texto sobre Raymond Roussel (en sus textos tardíos, que ella misma calificaba de humorísticos, Alejandra Pizarnik utiliza a veces los procedimientos que hacen recordar los de Roussel); de la opacidad (*l'opacité*) como exceso de la transparencia – del exceso de la transparencia como “*transparencia sin secreto*”, transparencia total que no permite existir ni a la sombra ni al reflejo.¹¹ Pero en el caso de Alejandra Pizarnik, este exceso de transparencia convoca la reflectancia y la sombra. En *Árbol de Diana* hay “*un espejo para nuestra triste transparencia*”¹² más allá de cada zona prohibida. El mundo de los espejos, en el que la poeta entra como Alicia (al final, ella misma ve su camino a través de la vida terrenal como el camino de Alicia a través del espejo¹³), es también el mundo monstruoso y, a la vez, melancólico de la condesa sangrienta Erzébet Báthory, sobre la que escribió su texto en prosa más famoso. Y el mundo que abre la problemática del doble, gran obsesión de la poeta.¹⁴ En 1964, en sus apuntes para un reportaje, la poeta, que en una carta escribe sobre “*la*

su diario del 24 de noviembre de 1960 habla de los convencionalismos de la rebelión de sus amigos, desde la rebelión juvenil y la anarquía, pasando por el mito del poeta y el mito de la cultura, hasta el comunismo y el socialismo. “*Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega la verdadera vida. Y todo la niega.*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 361.)

10 Véase pág. 106 del presente libro.

11 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1961, Les Éditions de Minuit: París, pág. 71.

12 Véase pág. 66 del presente libro.

13 El verso “*sólo vine a ver el jardín*” (véase pág. ... del presente libro) es una cita de *Alicia a través del espejo*.

14 “*La experiencia del doble me fascinó siempre*”, acentúa en 1960 en la carta dirigida a León Ostrov. (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, 2012, Eduvim: Villa María, pág. 53. En la mencionada lista de los temas que más le interesan figura también el doble (véase la nota 4).

Cp. también sus palabras sobre el enfrentamiento con el doble en la carta a Djuna Barnes (véase pag. 328 del presente libro).

terrible claridad”,¹⁵ definió la manera de escribir a la que tendía: “Una escritura densa y llena de peligros a causa de su diafanidad excesiva. Concreta al máximo, inclusive materialista en la medida que manifiesta las imágenes originarias de sombras interiores lejanas, desconocidas, insospechadas.”¹⁶ En el momento de llegar a la transparencia absoluta, aparecen sombras más insospechadas. Al final, en “Sala de psicopatología” de 1971, texto despiadado que Patricia Venti compara con “un vómito del infierno”¹⁷, se revela, en su manifestación más directa, “*la tenebrosa ambigüedad del lenguaje*” como no identidad de lo mismo. Decir “Buenas noches” no es lo mismo que decir “Buenas noches”.¹⁸ Y esta ambigüedad es la que a los humanos, es decir a los seres que fundamentan su concepto de libertad en una inconsistencia incondicional y en la inconsciencia de su propia determinación, les permite funcionar en su propio mundo; mientras que a ella le impide vivir.¹⁹ La lucha contra la opacidad es el conflicto con una nueva sombra de uno mismo; pero la transparencia absoluta la convierte a ella, que lucha contra esta sombra, en un doble de la sombra: “*Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social 'Sombra y Sombra'. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto.*”²⁰

15 En la carta a Rita Geada escribe sobre “ese extrañísimo destino que es no cerrar los ojos ante la terrible claridad”. Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, 2014, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara: Buenos Aires, pág. 437.

16 Véase pág. 312 del presente libro.

17 Patricia Venti, Patricia Venti, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, 2008, Editorial Anthropos: Rubí (Barcelona), pág. 202. Venti lee este texto como prosa, mientras que Ana Becció lo incluyó en su edición de la poesía completa de la poeta. En los textos de Alejandra Pizarnik, la definición del género parece muchas veces arbitraria; hay varios textos, que salieron en el libro de su prosa completa, que, en el fondo, serían más lógicamente interpretados como poesía. Pero este hecho dice mucho de la imposibilidad de definición genérica de su escritura, de la que ella misma era muy consciente; en una carta a León Ostrov del 29 de junio de 1962 escribió que su diario era casi un largo y absurdo poema en prosa (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, pág. 85); en otra carta escribe que es infinitamente mejor que todos sus poemas (ibíd., pág. 80).

18 Véase pág. 242 del presente libro. Y, diez años antes, escribió en el texto titulado “En contra”: “*Las cosas no ocultan nada, las cosas son cosas, y si alguien se acerca ahora, y me dice al pan pan y al vino vino me pondré a aullar y darme de cabeza contra cada pared infame y sorda de este mundo.*” Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 22.

19 Pero también el “no puedo más” final de este poema es una repetición, un eco de algo que surge en sus anotaciones mucho antes; “*Ya no puedo más*”, exclamó en su diario en 1959 (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 270); y el 25 de enero de 1963 escribió: “*Yo no puedo vivir, lo sé desde que vivo*” (ibíd., pág. 556).

20 Véase pág. 228 del presente libro.

Su poema temprano “Sólo un nombre” dice: “*alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra*”²¹ El sujeto surge como un nombre: no de la diferencia entre el nombre y lo nombrado, sino de la diferencia entre el nombre y el nombre. (La poeta sabía destacar de forma maravillosa la distancia comprendida en el nombre mismo –tal como lo hizo en la inscripción del cuadro dedicado a Ivonne Aline Bordelois, trazada con una sutilidad extraordinaria en el espacio entre Ivonne y Aline o, como escribió, Alinne: “*a mi querida Ivonne / este verde / este lila / esta mano que se prolonga / en estrella / del mismo modo que la / mirada de Alinne*”.²²) Además, Alejandra es el nombre que la poeta se puso a sí misma.²³ Es el doble de ella misma, pero el doblamiento no termina aquí: “*todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble*”...²⁴ Ya sólo el mecanismo del surgimiento y de la formación de la personalidad es un mecanismo de despersonalización. En “Fragmentos para dominar el silencio”, la poeta habla sobre las fuerzas del lenguaje como de damas solitarias que cantan a través de su voz que ella escucha a lo lejos.²⁵ En el ensayo sobre Joachim von Arnim²⁶, André Breton escribió que toda la historia de la poesía después de Arnim era la historia del yo tratado como objeto – y citó varios ejemplos del proceso de despersonalización. No conocía a su contemporáneo Fernando Pessoa, quien llevó este proceso al extremo, dominando el abismo de multiplicaciones y divisiones con un sistema de heterónimos, en el que cada voz del sujeto –sujeto que se multiplicaba y fragmentaba– ganaba su propio yo. Pero Alejandra Pizarnik, que no desconocía a Pessoa, sino que incluso escribió sobre su obra²⁷, tenía que enfrentarse a esa situación cuando tal sistematización ya era algo irrepetible; ella sola tenía que enfrentarse a la experiencia de múltiples voces en una sola garganta. “*Yo voces. / Yo el gran salto.*”²⁸ Las voces que no permiten encontrar el refugio de la sistematización – no queda claro cuántas hay y cómo identificarlas.²⁹ (Una situación

21 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, 2005, Lumen: Barcelona, pag. 65.

22 Véase pág. 351 del presente libro.

23 Todos los nombres de la poeta: Buma, Flora, Blímele; Alejandra, Sasha. En su biografía de la poeta, Cristina Piña los llama “*cinco nombres para un mismo desamparo*”. Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, 1991, Planeta: Buenos Aires, pág. 17.

24 Véase pág. 216 del presente libro. Cp. también la versión del poema en prosa “Tangible ausencia”: “[*T*]odo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble.” Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 53.

25 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, 2005, Lumen: Barcelona, pag. 223.

26 André Breton, *Point de jour*, 1970, Gallimard: París, págs. 115–143.

27 Cp. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, págs. 238 –241.

28 Véase pág. 266 del presente libro.

29 El 4 de octubre de 1968 escribió en su diario: “*El poema, como la muerte, es transformación. [...] Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una*

semejante se da en algunos de sus dibujos en los que parece como si las criaturas dibujadas fueran fragmentos de criaturas mezclándose entre sí...) En su diario temprano, la poeta responde con orgullo a la exclamación de Sartre de que en la garganta de Juliette Greco hay millones de poemas, diciendo que, al leer sus poemas, la gente diría: “*Millones de gargantas en el poema.*”³⁰ Pero, después, esta experiencia se convierte en un martirio. El poema “Piedra fundamental” empieza: “*No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.*”³¹ Y más adelante: “*Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero.[...] [A]lgo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.*”³² En su última entrevista escribe sobre el miedo ante todos los que luchan dentro de ella.³³

En la misma entrevista habla sobre su deseo de hacer “*poemas terriblemente exactos*”.³⁴ En una carta a Rafael Squirru de 1970 escribió: “*Me gusta el lenguaje exacto, le mot juste, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer.*”³⁵ En su época de entusiasmo con la cultura argentina, Slavoj Žižek incluso llegó a apuntar que la precisión de la poeta en *Árbol de Diana* era casi zen.³⁶ Pero precisamente por su elevación desde el papel, estas letras alcanzan una autonomía con la que la materia del lenguaje se convierte en laberintos intransitables. Una parte de su obra es, con respecto al uso de recursos poéticos, casi minimalista, mientras que el otro polo consiste en verdaderas orgías atributivas que cobran expresión sobre todo en sus textos de los últimos años, que ella misma califica de humor. (Y no se trata de efectos humorísticos, sino de la manera de mostrar los mecanismos de crear humor en el lenguaje como mecanismos de volver el lenguaje contra sí mismo.)

sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos.” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 824.) Entre los autores argentinos y con respecto a las voces, Antonio Porchia ocupa un lugar especial con su libro *Voces* que Alejandra Pizarnik admiraba mucho; en 1963, escribió una carta a Porchia, aludiendo al título de su libro: “*¿Cómo hablar de lo indecible? Sólo por medio de las Voces.*” (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 162.)

30

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 108.

31

Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, 2005, Lumen: Barcelona, pag. 264

32

Ibid.

33

Véase pág. 318 del presente libro.

34

Véase pág. 316 del presente libro.

35

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 418.

36

Slavoj Žižek, *The Parallax View*, 2006, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, pág. 154.

En su diario lo calificó también de “*humor porno*”.³⁷ Se trata de textos en los que las alusiones a la sexualidad transgresiva y polimorfa se relacionan con el uso transgresivo y polimorfo del propio lenguaje, que niega cualquier descriptividad (en este uso, las palabras se atraviesan mutuamente, se convierten unas en otras, pierden sus fronteras y originan entidades nuevas) y, de esta manera, socava los cimientos de su propia construcción de la realidad. En 1966, escribió a Antonio F. Molina sobre las metamorfosis que sólo el humor puede producir en la lengua, último ácido que corroe la llamada realidad.³⁸ En 1970, escribe a Manuel Mujica Lainez que la risa le resulta tan misteriosa como la muerte y que tal vez sean parecidas las dos;³⁹ y en la última carta a Cortázar dice que sólo él sabe que el más mínimo chiste se crea en momentos en que la vida está à l'*hauteur* (a la altura) de la muerte.⁴⁰ De manera que la misma tendencia al planteamiento radical de lo que es aceptado colectivamente como realidad le sugiere las imágenes más tiernas de transformaciones sublimes como la de sus huesos que se arquean como flores cuando abraza a la sombra querida en un sueño⁴¹, y los procedimientos en los que el lenguaje y la sexualidad se amasan hasta la monstruosidad. A Cristina Campo le escribió: “*Si cree Ud. que sonrío al escribir pornografía Ud. me desprecia.*”⁴² En su escritura, la explicitación consciente de lo obsceno lleva al conocimiento que expresa Segismunda, uno de los personajes de su obra de teatro “*Los perturbados entre lilas*”: “*La obscenidad no existe. Existe la herida.*”⁴³ “[*H*]ablo de la concha y hablo de la muerte”, leemos en “*Sala de psicopatología*”.⁴⁴ Si, en su obra, queremos reconocer la dimensión “*pornográfica*”, conforme a la calificación que usaba ella misma, podemos reconocerla como esa frontera que Mladen Dolar describió con estas palabras: “[*L*]a pornografía se encuentra en una paradoja constante al querer mostrar todo de forma explícita a la vez que su visibilidad extrema topa con la dimensión de lo irrepresentable.”⁴⁵ Otra vez el paradigma de la opacidad que surge dentro de lo más transparente.

37

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 953.

38

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 253.

39

Ibíd., pág. 216.

40

Ibíd., pág. 397.

41

Véase pág. 162 del presente libro.

42

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 404.

43

Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 168.

44

Véase pág. 234 del presente libro.

45

Nota de Mladen Dolar en el reverso del libro: Sladana Mitrović, *Užitek in nelagodje. Ženska podoba in seksualno 20. stoletja*, 2015, Studia humanitatis: Ljubljana.

Tanto en su poesía como en su vida, Alejandra Pizarnik trataba este paradigma con exactitud de laboratorio.⁴⁶ Así podemos comprender también su obsesión con la gente. Nadie acentuaba la soledad con tanta fuerza⁴⁷, se veía a sí misma en “*la zona de la soledad mortal*”,⁴⁸ se sentía “*más sola que las piedras*”,⁴⁹ y, al mismo tiempo, parece que tenía una necesidad obsesiva de tratar con gente. A primera vista, en ello no hay soledad, pero, en el fondo, sólo la soledad que permanece presente a pesar de estar acompañado es la soledad absoluta: la soledad que no tiene excusa para ser expulsada por la compañía. En sus declaraciones se observa el mismo paradigma: “*Nada se compara a la angustia que sobrevive cuando uno se explica su angustia.*”⁵⁰ “*Pero a mi noche no la mata ningún sol.*”⁵¹ “*Tristeza profunda dentro de mi algería*”⁵² “*Estoy absolutamente convencida de que la vida es invivible.*”⁵³ “*Insatisfacción de la satisfacción.*”⁵⁴ “*Nada más inútil que algo que sirve.*”⁵⁵ Cuando escribe sobre la respiración como asfixia⁵⁶, podemos relacionarla, por supuesto, también con el impacto de su experiencia física personal con el asma, pero esa experiencia sólo le ayuda a articular un conocimiento universal sobre la cautividad. (Y, de hecho, había pocas personas de la civilización occidental de su tiempo que, tan dolorosamente, fueran conscientes de la cautividad dentro de todo lo que significan para la gente la realidad patente y la condición de su existencia. “*El aire es un campo de concentración para*

46 A los diecinueve años escribió en su diario: “*Me siento como un bicho de laboratorio. Como si estarían probando los efectos que produce el vacío, la nada.*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 42.)

En su ensayo del presente libro, Nada Kavčič escribe sobre el experimento irreplicable.

47 Ya a los diecinueve años escribió en su diario estas palabras sobre sí misma: “*Es como si hubiese llorado por la soledad del ser en general. Como si me hubiese achacado la responsabilidad de la soledad del hombre.*” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 113.

48 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 122.

49 Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, 2012, Eduvim: Villa María, pág. 35.

50 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 192.

51 Cp. pág. 268 del presente libro. Quería insistir siempre en el puro carácter sin-objeto de su deseo (que para cada objeto pronuncia su “*No me consuela*” –véase pág. 258 del presente libro– y que se encuentra aquí con Nerval como Desconsolado del soneto “El desdichado”); su reflexión se refería a los místicos, sobre todo a los místicos de la Nada (leía a Miguel de Molinos) – y, sin embargo, es lo que le impedía encontrar refugio en el misticismo. El 5 de noviembre de 1957 escribió en su diario: “*José María me habló de Blake. Yo no le decía nada, sólo murmuraba una suerte de aprobación, para ocultarme, para cubrir mi profunda vergüenza, mi dolor de no poder participar de ese ámbito místico porque yo ya estoy muerta.*” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 201.

52 *Ibíd.*, pág. 168.

53 Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, 2012, Eduvim: Villa María, pág. 53.

54 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 823.

55 *Ibíd.*, pág. 572. Pero, al mismo tiempo, también el hecho de no servir para nada es una manera de servir, precisamente dentro de esta ausencia de servir; en el poema “En esta noche, en este mundo”, la poeta pide un poema que no sirva ni para ser inservible. Véase pág. ... del presente libro.

56 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, págs. 214, 216, 232; *Nueva correspondencia*, pág. 48.

una niña minúscula que baila sobre el filo de un cuchillo.”⁵⁷ Hasta el color de un objeto lo percibe como su ataúd.⁵⁸ “Odio la realidad. Odio mi realidad. No acepto mi vida. ¡No! ¡Claro que no!”⁵⁹ Y: “Huyo de la ley de la vida, de sus leyes, del destino personal.”⁶⁰ Se identifica con la lucha de Artaud por “transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido”,⁶¹ pero, al mismo tiempo, fija la mirada en la innombrabilidad del nombre mismo.⁶²

Pero precisamente esta innombrabilidad, de la que surge la pregunta “¿Cómo se llama el nombre?”⁶³, no significa aún que se arrebate del dominio de la ley del significante, sino que constituye la condición de su funcionamiento; Alejandra Pizarnik formula esta ley, según la que (dentro de la la definición lacaniana) el significante siempre indica hacia otro significante, con una concisión muy teórica – pero, a la vez, intenta subvertirlo echando su propia sombra al espacio de esta ley: “el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia // en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema”⁶⁴ – como si esta sombra inmovilizara el movimiento infinito al presentarlo dentro de una ajenación extrema. Žižek llama a Alejandra Pizarnik “la poeta de la sustracción, diferencia mínima: diferencia entre nada y algo, entre el silencio y la voz fragmentada”, subrayando que “el hecho original no es el Silencio esperando a que lo corte la Voz divina, sino el Ruido, el murmullo confuso de lo Real, en el que todavía no hay distinción entre la figura y el fondo”; el acto creativo no es quebrar el silencio, sino crear el silencio que corta el murmullo de lo Real, abriendo con ello el espacio en el que se pueden articular palabras.⁶⁵ Pero si ella es poeta de la diferencia mínima, es, sobre todo la poeta de la diferencia de lo mismo; es cierto que escribe de manera muy clara sobre la creación del silencio, diciendo que habla porque deseaba un silencio absoluto⁶⁶, que reúne los tesoros de palabras limpiísimas para crear nuevos silencios⁶⁷, que, en su caso, el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio⁶⁸, pero lo que reconoce como un verdadero horror y vértigo es el silencio de las

57

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 413.

58

Véase pág. 106 del presente libro.

59

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 153.

60

Ibíd., pág. 318.

61

Ibíd., pág. 288.

62

“Sé las palabras irrepitibles, los nombres innombrables (en este caso).” Ibíd., pág. 993.

63

Véase pág. 106 del presente libro.

64

Véase pág. 208 del presente libro.

65

Slavoj Žižek, *óp. cit.*, pág. 154.

66

Véase pág. 112 del presente libro.

67

Véase pág. 80 del presente libro.

68

Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 26.

palabras mismas. El 6 de noviembre de 1962 escribió en su diario: “El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera. Nunca he pensado con frases.”⁶⁹ Pero el paso siguiente fue el conocimiento de la afasia del lenguaje mismo, el conocimiento de la lengua misma como dolor; cito su anotación en el diario del 22 de febrero de 1963:

“Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras.

Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa 'muerte propia' en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado –sola– con la enfermedad que hace lo mismo...

*... Este silencio de las palabras es el horror, es el vértigo en el estado más puro.”*⁷⁰

Este silencio de palabras, entonces, impide encontrar cualquier tipo de refugio en el silencio. En una carta a Ivonne Bordelois, unos meses antes de morir, Alejandra Pizarnik, al escribir sobre sus últimos poemas como sobre negación de sus propios rasgos, plantea la pregunta de que si existe el silencio.⁷¹ Cuando se conoce el silencio de las palabras, ya no hay refugio ante el murmullo de lo Real que ahora se plantea como un nuevo requisito para escribir. Cuando se escucha el silencio de las palabras, vuelven a escucharse, en el silencio mismo, el susurro y el murmullo de lo Real. En su última entrevista, la poeta dice: “El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el inagotable murmullo nunca cesa de manar. [...] Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe.”⁷² En el poema “En esta noche, en este mundo” se atreva a decir aún más: “y nada es promesa / entre lo decible / que equivale a mentir / (todo lo

69 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 519.

70 Cito la anotación en el diario del 22 de febrero de 1963 (*Diarios*, pág. 569) en forma abreviada, tal como la citó la poeta en una carta a Ivonne Bordelois: Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 88.

71 *Ibíd.*, pág. 126.

72 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 313.

que se puede decir es menitra) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe[.]”⁷³ Y otra vez en otro poema:

“Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o escribir siempre tenía que explicar:

–No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

–Es porque el silencio no existe –dijo.”⁷⁴

¿Es entonces su “Pido el silencio”⁷⁵ un ruego por lo imposible? En este corto poema en prosa la Muerte le dice a la niña que beba el vino; cuando la niña dice que no hay vino, la Muerte le responde que no ha dicho que hay vino sino que se lo beba.⁷⁶ (Y, después de la queja de la niña de que no ha sido correcto ofrecerle el vino si no lo hay, le pide disculpas diciendo: “Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada.”⁷⁷ Quedar dentro de los límites de lo posible es cuestión de convenciones, cuestión de educación.) Alejandra Pizarnik entendió su poesía como movimiento en el espacio de lo imposible; hablando de Borges⁷⁸, dice que él eligió la literatura posible –la clásica–, “en tanto yo escribo lo que no se puede y por eso engendro monstruos disonantes”⁷⁹. Esta es la disonante monstruosidad de la que espera el surgimiento de una nueva manera de existir; cuando todo es llevado hasta lo insoportable y la asfixia, deberían de desaparecer las fronteras que hacen la existencia insoportable

73 Véase pág. 218 del presente libro.

74 Véase pág. 226 del presente libro.

75 Véase págs. 86 y 224 del presente libro.

76 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 31.

77 *Ibíd.*

78 Ella lo estimaba mucho y le hizo también una entrevista; las palabras, escritas en la hoja que, después de la muerte de la poeta, encontraron en su mesa (“en el centro puntual de la maraña / Dios, la araña”), son citas de la parte final del soneto de Borges “Jonathan Edwards (1703 – 1785)”. (Agradezco este dato a Yucef Merhi.)

79 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 826. En sus “Apuntes para un reportaje” del año 1964, la poeta responde a la pregunta para qué sirve la poesía en la actualidad, diciendo que necesitamos un lugar donde lo imposible llega a ser posible. (Véase pág. 310 del presente libro.) Pero cuando, en una carta a Ivonne Bordelois, escribe sobre su libro *Extracción de la piedra de la locura*, dice que algunos fragmentos “desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible”. (*Nueva correspondencia*, pág. 106.) En el poema “En esta noche, en este mundo” es posible todo, excepto poemas. (Véase pág. 220 del presente libro.) El 11 de abril de 1963, la poeta escribió en su diario: “Imposibilidad de la poesía. (Apenas anoté esto hice un poema para demostrarme que no.)” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 579.) Al final llega a decir que no puede decir nada. (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 61.) Y en su última carta a Cortázar dice en un aprieto mortal: “Julio, odio a Artaud (mentira) porque no quisiera entender tan sospechosamente bien sus posibilidades de la imposibilidad.” (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 398.)

y asfixiante; en su lugar, en lo que hace la escritura densa hasta lo insoportable y la asfixia, deberían de mostrarse “vínculos sutiles”: “Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de 'vínculos sutiles' que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos.”⁸⁰

En “Sala de psicopatología” enlaza la visión de esta manera de existir con su intento de suicidio. La poeta escribió este poema en 1971, cuando estaba ingresada en el clínico psiquiátrico después de intentar suicidarse; en él, plantea esta pregunta: “Pero / ¿qué cosa curar?”⁸¹ En “Sala de psicopatología” se grita lo que Djuna Barnes escribió en la novela *El bosque de la noche*, tan querida por Pizarnik: “Nadie debería curarse de su enfermedad personal; habría que tratar la enfermedad universal.”⁸² Cada intento de leer los textos de Alejandra Pizarnik que quiera identificar su posición límite como depresión, como delirio en el sentido de que se trata de algo que no tiene que ver con todos, sino que es algo patológico, debe afrontar antes su mensaje sobre la enfermedad universal. En el fondo, la poeta fue estrictamente racional hasta en los momentos de enfrentarse al límite de la locura⁸³, cuando, diez años antes, tuvo un sueño en el que se encontró ante una visión que llevaba a la locura, y se quedó, en aquel sueño, calculando y comparando las ventajas entre la locura y la vida lúcida.⁸⁴ Y cuando habla del delirio, tiene muy presente que “el fenómeno delirante [...] desnuda la función significativa como tal a todos los niveles” (Jacques Lacan).⁸⁵ Lo que establece su enajenamiento hacia los demás (y lo que en los ojos de los demás es locura) es precisamente el rechazo de ilusiones de esa libertad que permite a la gente funcionar sin tener consciencia

80 Véase pág. 310 del presente libro.

81 Véase pág. 236 del presente libro.

82 Djuna Barnes, *Nightwood*, Faber and Faber, London, 1936, pág. 52. La poeta leyó *El Bosque de la noche* en 1969, y de esta obra apuntó en su “Palais du vocabulaire”, cuaderno extenso en el que apuntaba citas, nada menos que 18 citas; la presente cita no figura entre ellas. (Agradezco este dato a Yucef Merhi.)

83 En 1955 escribió en su diario: “Me siento esquizofrénica. Es como si en mí estaría el índice de las anomalías psíquicas estudiadas.” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 96.) Más tarde, en una anotación del diario, siente haber formado sus puntos de vista a base de psicoanálisis porque la hizo racional y desconfiada respecto a las cosas que deberían serle naturales como, por ejemplo, milagros y significados mágicos. (Ibíd., pág. 374.) Es típico que, al leer *Aurélia* de Nerval, comentase que *Aurélia* era más el fruto de las lecturas de Nerval que de su locura. (Ibíd., pág. 493.)

84 Ibíd., pág. 525.

85 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III: Les psychoses*, Éditions du Seuil, Pariz, 1981, pág. 261.

de la determinación de sus propios actos⁸⁶ por el lenguaje, de esa patología que hace posible a la gente llevar una vida “normal” en el mundo constituido por la ambigüedad tenebrosa del lenguaje. Durante todo el tiempo era extremadamente consciente de esta condición constituyente; a la hora de descomponer sus mecanismos, no era indulgente ni siquiera con sus propias emociones; amar y odiar eran, para ella, “[n]ombres que aprendí no sé en qué lejana y falsa experiencia infantil”.⁸⁷ “Las apariencias del espacio y del tiempo son pobres palabras que repito en estado de trance: los relojes, mi habitación, la claridad triste, lo oscuro y su cortejo de sustituciones queridas.”⁸⁸ Tal vez en el ámbito de la poesía nadie haya tematizado con tanto esfuerzo y tan literalmente la condición del hombre como sujeto cautivo y torturado por la lengua,⁸⁹ si cito la definición del seminario de Lacan sobre las psicosis.⁹⁰ Conforme a ello, hasta en su texto en prosa *La condesa sangrienta*, que habla de las monstruosidades que ocurrían en las salas de tortura de la condesa Báthory, podríamos observar, más que cierta fascinación con el sadismo (que, sin duda, está presente en el texto, pero resulta así aún más abrumadora porque parece como si la poeta no la llevara hasta el cabo, sino quisiera estetizarla con intención desde la distancia, lo cual hace que el efecto de los pasajes que describen la violencia sea aún más agobiante), un intento de estudio de los mecanismos simbólicos que determinan el mundo humano. Es interesante el hecho de que ese texto, que con sus palabras visualiza de manera más directa las imágenes de los cuerpos en agonía (en estas visualizaciones se manifiesta también la parte lesbiana de la poeta), apareció como punto extremo de la despersonalización dentro de la intertextualidad; Alejandra Pizarnik misma lo catalogó como comentario⁹¹ o reseña⁹² de la novela de la poeta surrealista Valentine Penrose, escrita a base de los documentos históricos; el

86 La poeta vio la verdadera libertad más allá de esta cautividad y quería, con la precisión de su lenguaje, “dominar el azar”; véase pág. 312 del presente libro.

87 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 464.

88 *Ibíd.*, pág. 496.

89 En este contexto es interesante citar una formulación extraña de su carta a León Ostrov de abril de 1961: “Tal vez si me encerraran y me torturaran y me obligaran mediante horribles suplicios a escribir dos poemas maravillosos por día, los haría. Estoy segura de ello.” Alejandra Pizarnik/ León Ostrov, *Cartas*, pags. 73–74.

90 Jacques Lacan, *óp cit.*, pág. 276.

91 Véase pág. 294 del presente libro.

92 Sobre lo híbrido y la imposibilidad de definir el género del texto, que en una de las ediciones de las obras de la poeta aparece incluso entre la poesía, cp. Patricia Venti, *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*, 2008, Editorial Dedalus: El Escorial, págs. 31–35. El texto fue escrito y publicado en una revista en 1966, y reimpresso en 1971 en forma de libro autónomo.

texto de Alejandra Pizarnik consta de pasajes rehechos de la novela francesa⁹³ (hace una especie de *collage* con los fragmentos del texto de Valentine Penrose y, con ello, a nivel de procedimientos verbales, recrea su procedimiento pictórico prefrido – Valentine Penrose hacía también excelentes collages surrealistas); esta apropiación⁹⁴ forma parte de un giro que Patricia Venti especifica de esta forma: “Penrose se ciñe a describir con elegancia y distancia, el narrador se mantiene al margen de la violencia sexual de los personajes. El texto pizarnikiano, por el contrario, utiliza el lenguaje para infringir el funcionamiento de lo simbólico [...]”⁹⁵ Pero queda por saber hasta qué punto Venti en esta declaración proyecta ante todo las tendencias observadas en otros textos de la poeta; si leemos *La condesa sangrienta* sin conocer otros intentos de la poeta, el texto puede producirnos el efecto de una estetización romántica. La manera de Venti de leer el texto convierte a la condesa en la encarnación de una ambigüedad tenebrosa que no es la ambigüedad del lenguaje, sino la que surge de la relación con el lenguaje: “Báthory posee no sólo el poder del habla, también tiene la facultad de eliminar el lenguaje.”⁹⁶ Pero esta eliminación se consigue a cambio de clasificar como silencio los gritos de las víctimas de la condesa.⁹⁷

En 1969, la poeta escribió a Antonio Beneyto sobre “el conflicto no poco suicida que cada uno de nosotros mantiene con el lenguaje”.⁹⁸ La ambigüedad tenebrosa del lenguaje condiciona la relación ambigua con él, en la que precisamente la mayor identificación se manifiesta como la mayor enajenación.⁹⁹ Sobre todo en sus diarios, la poeta no llegó a cansarse de escribir sobre el hecho de que no podía

93 En ello también podemos ver la despersonalización de la escritura misma. En los textos de Alejandra Pizarnik podemos descubrir, en general, muchas citas de otros autores, que ella tomó y parafraseó – desde Lewis Carroll y Rubén Darío hasta Kafka y Fidel Castro. La poeta le pidió perdón a Jean Starobinski cuando le mandó una carta con una avalancha de citas, añadiendo que esos ejemplos “témoignent, entre autres choses, que ce n'est pas trop facile de vivre avec une mémoire d'elephant abandonné”.

Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 430.

94 Patricia Venti escribe sobre “relación especular” Penrose – Pizarnik; cp. Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, pág. 25.

95 *Ibid.*, pág. 29.

96 *Ibid.*, pág. 44.

97 Sobre el comentario de que los críticos pertenecen a la zona del silencio, cp. pág. 276 del presente libro.

98 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 301.

99 En su artículo sobre Artaud, ella ve a Artaud como alguien en el que el cuerpo se hizo verbo (cuando habla de la corporeidad del lenguaje de Artaud, subraya que no hay ninguna ambigüedad en la obra de Artaud) – y se pregunta de dónde proviene su viejo lamento de quien está separado de las palabras ... El verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata “la abominable miseria humana” con encarnarla. Cp. Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 273.

hablar, de que no quería hablar y de que el lenguaje le era ajeno.¹⁰⁰ “Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando escribo.”¹⁰¹ Pero también exclama que tiene que escribir o morir, llenar los cuadernillos o morir...¹⁰² “*Je voudrais vivre pour écrire. Non penser à autre chose qu'à écrire.*”¹⁰³ Tiene conciencia de que la poesía no tiene nada que ver con artesanía, pero, al mismo tiempo, se da cuenta de que para trascender el lenguaje debe antes hacerlo suyo.¹⁰⁴ Y en su última entrevista habla de cómo se oculta del lenguaje dentro del lenguaje.¹⁰⁵ Esta actitud radicalmente ambigua hacia “la ambigüedad tenebrosa del lenguaje” parece relacionada también con la experiencia particular de la poeta con el judaísmo, especialmente importante para ella¹⁰⁶ – y que, paradójicamente, condicionaba a la vez tanto su experiencia de identificación total con el lenguaje como la experiencia de enajenación total del lenguaje. Ella misma era activamente consciente de que partía involuntariamente de una tradición de identificación total con el lenguaje: “*Leo sin pasión. Leo viéndome leer. Vieja historia que en cierto modo deriva de mi involuntaria convicción de origen judío de que es menester esforzarse para lograr comprender. Cuando leo arrebatada estoy convencida, después, de no haber comprendido nada y me culpo por no haber analizado cada signo.*”¹⁰⁷ Esta anotación demuestra de manera muy clara que esta identificación extrema ya es también enajenación. La esencia de la experiencia de la poeta con el judaísmo es, sin duda, una experiencia de ajenidad (Patricia Venti subraya: “*La autora incorporó lo judío en su escritura no como un elemento folclórico sino como la conciencia de la exclusión, la errancia y la extranjería.[.]*”¹⁰⁸); la ajenidad hacia la lengua en la que escribe fue, para ella, una experiencia personal ante todo en el sentido de que el español no era su lengua materna y que,

100 “*Mis labios están congelados. No puedo hablar. Emito un sonido para convencerme que no perdí el habla. (No.)*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 148.) “*Cada día tartamudeo más. Pero no sé si es tartamudez. En el fondo, no quiero hablar.*” (Ibid., pág. 300.) “*No sé hablar. No puedo hablar.*” (Ibid., pág. 420.) “*Hablar yo ya no puedo. Esta condena a un único alimento mágico.*” (Ibid., pág. 1079.) “*No comprendo el lenguaje. Sólo me atengo al lenguaje.*” (Ibid., pág. 1089.) “*Yo no sé hablar como todos. Mis palabras suenan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie.*” (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, pág. 53.) Y su obra de teatro “*Los perturbados entre lilas*” termina con las palabras pronunciadas por el personaje Carol: “[N]o quiero hablar: quiero vivir.” (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 194.)

101 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 616.

102 Ibid., pág. 25.

103 Ibid., pág. 278.

104 Ibid., pág. 217.

105 Véase pág. 316 del presente libro.

106 Hay un análisis profundo de los elementos judíos en su escritura en el libro de Patricia Venti *La escritura invisible*, págs. 162 – 175.

107 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 692.

108 Patricia Venti, *La escritura invisible*, pág. 59.

en Argentina, como hija de inmigrantes judíos que habían huido a Argentina ante el antisemitismo de la ciudad ucraniana de Rivne, primero asistió a la escuela judía Zalman Reizen Schule, en la que las clases se daban en yidis.¹⁰⁹ Pero esto no significa que “*mi exilio del lenguaje*”¹¹⁰ podría explicarse con la particularidad del destino de la poeta (ella misma niega categóricamente su identificación al respecto – ya a los diecinueve años escribe en su diario sobre su deseo de gritar frente a todo: “*¡Soy universal!*”¹¹¹); se trata más bien de que un destino concreto le hizo posible articular de una manera particular la índole traumática de la lucha del individuo contra el lenguaje. Al relacionar esto con el contexto judío, es interesante ver de que forma tan directa se corresponden sus declaraciones con aquellas fantasías sobre la actitud judía hacia el lenguaje, articuladas con brutalidad por el antisemitismo; tomar consciencia de esta correspondencia puede mostrarnos que la probematización verdadera de las fantasías antisemíticas no puede residir en desestimarlas sin más como desatinos absurdos, sino que se trata de reconocer el núcleo traumático universal del que el antisemitismo intenta liberarse proyectándolo a la figura singular del judío (y, al mismo tiempo, en posición del antagonismo explícito de esta figura, se encuentra siempre definido por ella ya en su misma estructura). El terror de la poeta ante el hecho de mentir por fuerza ya sólo al hablar (“*todo lo que se puede decir es mentira*”¹¹²), se corresponde, por ejemplo, con la inscripción antisemítica que Victor Klemperer vio en la universidad después de la toma del poder de los nazis en 1933 – de que cuando un judío escribe en alemán, miente.¹¹³ Pero su terror ante la ambigüedad tenebrosa del lenguaje puede hacernos recordar el discurso radiofónico más famoso de Ezra Pound durante la segunda guerra mundial, en el que el gran poeta (quien después, según el testimonio de Allen Ginsberg, sentía vergüenza de su antisemitismo) reconoció de manera muy clara que el núcleo traumático de su antisemitismo reside en la actitud fundamental hacia la lengua: él acusó el principio de tener que buscar en las palabras lo que no significaban como actitud judía hacia la lengua; que la tarea de la cábala residía en que la palabra no significaba lo articulado para apartar al que escuchaba del significado directo de

109

Cp. Cristina Piña, *óp. cit.*, pág. 28.

110

Alejandra Pizarnik, *Diaris*, pág. 580.

111

Ibid., pág. 38.

112

Véase pág. 218 del presente libro.

113 Victor Klemperer, *LTI – Lingua Tertii Imperii (Govorica tretjega rajha): filologova beležnica (LTI. La lengua del Tercer Reich)*, traducción de Alenka Mercina, 2014, Založba */cf: Ljubljana, pág 38.

la palabra o de la frase...¹¹⁴ »No llamar las cosas por su nombre«¹¹⁵, dice Alejandra Pizarnik. Pound necesitaba la forma de declaración antisemítica para adscribir ese trauma a otros; cuando a alguien se le imputa el alejamiento del significado directo, es de suponer que se conoce claramente el significado directo. Pero cuando Alejandra Pizarnik carga de manera consciente con la posición del judaísmo, esto significa que afronta este trauma como su propio trauma, al que considera el trauma universal de la cautividad del sujeto en el lenguaje; esta posición está lejos de significar la afirmación de esta cautividad; esta posición le da legitimidad de problematizar seriamente la cautividad desde dentro; sólo dentro de ella surge con una intensidad insoportable la pregunta de qué es, en el fondo, el significado directo; aunque escrito dentro del contexto de la declaración antisemítica, lo que le torturaba a Pound de ninguna manera es eliminado como algo irrelevante; al contrario: la declaración antisemítica relativa a ello ya funciona como una defensa, y sólo desde la posición de Alejandra Pizarnik llega a sentirse como un pesar. Si, para Alejandra Pizarnik, lo Malo es el Infierno de lo Incomunicable¹¹⁶, no lo es porque el lenguaje no sea suficiente para comunicarse; el trauma verdadero es que siempre se cuenta más de lo que se dice: “*Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.*”¹¹⁷ “*Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices.*”¹¹⁸ No se trata de que la literalidad fuera insuficiente; la cuestión es cómo llegar realmente a la literalidad – ¿y qué es la literalidad?

Ya en los años cincuenta, la poeta escribió a Rubén Vela una carta, diciendo que desearía escribir una poesía que fuera “*lo más sencilla posible, desnuda, esencial, inocente*”.¹¹⁹ Pero se preguntaba al mismo tiempo en qué consistía lo directo; en una anotación de su diario de 1957 escribe que una formulación surrealista es más directa que una

114 Ezra Pound, «*Ezra Pound Speaking*». *Radio Speeches of World War II*, Ed. Leonard W. Doob, 1978, Greenwood Press: Westport, Connecticut, London, England, pág. 284.

115 Véase pág. 104 del presente libro.

116 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 275; *Diarios*, pág. 831.

117 Véase pág. 146 del presente libro.

118 Véase pág. 162 del presente libro.

119 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 40.

expresión sencilla.¹²⁰ Y lo directo reside en el hecho de que todos los desvíos verbales buscan las palabras que no se dejan pronunciar.¹²¹ El 23 de febrero de 1964, escribió en su diario: “*Imposible hablar con palabras. Ansiedad y urgencia por decirlo todo mediante una sola palabra. Leo a Kafka para calmarme con sus prolongaciones infinitas de sucesos y de frases, con su poder de mediación.*”¹²² Sintiendo la angustia de que las palabras nunca alcancen lo directo de un deseo, se inclina hacia el verbo hecho carne – pero se da cuenta de que esta encarnación significa al mismo tiempo que el cuerpo se hace verbo.¹²³ Cuando en el poema “En esta noche, en este mundo” niega la declaración de Breton de que las palabras se aman, pregunta: “*si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?*”¹²⁴ – y eso era algo que la obsesionaba también fuera del poema; más o menos en la misma época escribe una carta a Jean Starobinski, diciendo que sufre mucho por no poder beber la palabra “agua”, por ejemplo.¹²⁵ Otra vez el deseo del poder creador bíblico de las palabras. Si vuelvo a citar a Patricia Venti: “*La poeta no emprendió la búsqueda de la palabra exacta para expresar algo, puesto que el verbo poético no es transitivo, sino que se embarcó en el verbo creador, el bíblico, del cual brotaron imágenes (el jardín, la palabra, el silencio, la música, el viento) reiterativas en su obra.*”¹²⁶ Pero es precisamente este principio bíblico del lenguaje el que es comprensible como un cierre del sujeto, como una especie de solipsismo demiurgo; sobre ello escribió Jure Detela, quien consideró que el potencial del crecimiento de la poesía residía en el reconocimiento “*según el que la palabra no se materializaría en el*

120 El 23 de octubre de 1957 escribió en su diario: “*Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas es vulgar. No es lo mismo decir: 'No hay solución' que:*

*No saldrás nunca sin embargo
de tu gran prisión de alcatrazes.*

Creo que estos dos versos son más naturales y más espontáneos que el ejemplo anterior. Hay mucho más convencionalismo en nombrar las cosas con palabras avejentadas que hacerlo con palabras que nos surgen de algún lado, como pájaros que huyen de nuestro interior, porque algo los ha amenazado. La mayor parte de los poemas surrealistas son mucho menos convencionales y cerebrales y literarios que los poemas sencillos y beatos a que nos acostumbró la literatura española.” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 195.

121 En el texto “Dificultades barrocas” leemos: “*¡Ah esos días en que mi lenguaje es barroco y empleo frases interminables para sugerir palabras que se niegan a ser dichas por mí!*” (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 62.)

122 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 675.

123 Cp. su ensayo sobre Artaud; Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 269 – 273.

124 Véase pág. 218 del presente libro.

125 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 429.

126 Patricia Venti, *La escritura invisible*, pág. 102.

sentido de aquella tradición poética que procede de la Biblia: Dios dice: *Sea la luz –y fue la luz–, sino que las palabras funcionarían como una balsa que lleva al otro lado del río, al otro nivel de la conciencia; como en el haiku, que seguramente sea un nivel más alto del desarrollo de la poesía – es decir mayor desvelo al escuchar la palabra sin que la estorbe el énfasis en el hecho de que es el sujeto quien articula la palabra. Porque las civilizaciones siguen este desarrollo: encerradas en sí al principio, dedicadas al impulso de autopreservación, mentalmente concentradas hasta el extremo en la acción de autopreservación; y, más tarde, una sensibilidad mayor, un desvelo mayor hacia el mundo exterior.*¹²⁷ Detela, uno de los pocos poetas que han logrado tematizar los mecanismos de la cautividad y de matar, generados por las formas del uso del lenguaje, considera que el uso mismo del lenguaje que otorga a las palabras una fuerza mágica genera la cautividad dentro del principio de la autopreservación, es decir la cautividad dentro de aquel mismo principio del que Alejandra Pizarnik trata de salvarse. Ella misma escribió: *“En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño.”*¹²⁸ Y también: *“El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra.”*¹²⁹ No sólo las palabras se convierten en emblemas – ya sólo hablar se convierte en su emblema, en su flagelo.¹³⁰ La repetición constante de emblemas tiene efectos reales de flagelación; en su última entrevista subraya que en sus poemas hay palabras repetidas *“sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos”*.¹³¹ En esta repetición coinciden el exceso del movimiento y el exceso del estatismo. Ella considera una rebelión contemplar las rosas hasta que los ojos se hagan polvo.¹³² Y aquí mismo, donde todo está fijado resulta que no es posible fijar nada, cada repetición sólo aumenta el abismo de lo desigual dentro de lo igual. Aquí mismo, donde todo está seco, azotado, hecho polvo, se intensifica la conciencia de la necesidad del otro lado, de la otra ribera, de la otra orilla que la poeta evoca

127 Jure Detela, *Orfični dokumenti, I, (Documentos órficos)* 2011, Hyperion: Koper, pág. 148.

128 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 570, 1076. Cp. también: Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 88.

129 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 314.

130 Véase pág. 162 del presente libro.

131 Véase pág. 314 del presente libro.

132 Véase pág. 62 del presente libro.

sin cesar. En su poesía habla del salto de sí misma al alba¹³³, del barco que ha partido de ella y se la ha llevado¹³⁴, del otro lado de la noche¹³⁵, de la mano que la arrastra a su otra orilla...¹³⁶ En sus apuntes para un reportaje en 1964 escribe: “*El poeta trae nuevas de la otra orilla.*”¹³⁷ Pero, al mismo tiempo, se le aparece, una y otra vez, como una visión del otro lado más inabordable, el espejo. “*Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo.*”¹³⁸

El espejo abre el espacio y, a la vez, se yergue como un muro. La poeta ve incluso la poesía como un muro; en su poema, la chica que encuentra la máscara de lo infinito rompe el muro de la poesía¹³⁹ – lo cual es, otra vez, radicalmente ambivalente, pues la rotura del muro podría relacionarse por analogía con la rotura de la barrera del sonido que se forma sólo después de la rotura. Desde luego, la poeta tendía hacia algo tan impetuoso y tan instantáneo para arrancarse, valiéndose de esta misma instantaneidad, del guión de la fugacidad. Esto la llevó muy pronto a la problematización de la literatura como tal; el 24 de junio de 1959 escribió en su diario: “*Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte.*”¹⁴⁰ (De hecho, Alejandra Pizarnik creó una cantidad extraordinaria de dibujos¹⁴¹, a menudo entrelazados con palabras, que crean una verdadera literalidad precisamente en el entrelazamiento entre las líneas de la escritura y las líneas de los dibujos; en el fondo, todo este conjunto que se diseminó entre las destinatarias y los destinatarios a los que la poeta enviaba sus dibujos en las cartas¹⁴² puede considerarse arte pictórico, que ni siquiera es arte pictórico, sino instauración de intensidades puras que se esparcían entre esas destinatarias y esos destinatarios como una explosión apenas perceptible, pero por ello nada menos

133 Véase pág. 52 del presente libro.

134 Véase pág. 56 del presente libro.

135 Véase pág. 28 del presente libro.

136 Véase pág. 32 del presente libro.

137 Véase pág. 310 del presente libro.

138 Véase pág. 152 del presente libro.

139 Véase pág. 24 del presente libro.

140 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 280.

141 Cp. el estudio sobre esta obra: María A. Ruiz García, *Re-extracción de la piedra de la locura: análisis de los dibujos de Alejandra Pizarnik*, 2012, Colorado State University: Fort Collins, Colorado.

142 Y, sin embargo, algunos se hicieron también con la idea de publicarse; así, la poeta mandó a Antonio Beneyt sus dibujos destinados a publicarse en una antología de su obra que luego no se realizó.

poderosa; la poeta escribió que los hacía “*sin ninguna responsabilidad, es decir como los primitivos y los locos*” o, bien, que dibujaba y pintaba “*como los salvajes*”.¹⁴³) Esta identificación de la intensidad del arte con la intensidad de la muerte (le escribió a Juan José Fernández que tratase de escribir poemas –sobre todo si no podía hacerlo– vivificando la muerte y transmutando su presencia¹⁴⁴) es lo opuesto a aquella afirmación sobre el vínculo entre el sentido y la muerte, que llevar a San Agustín, en sus *Confesiones*, argumentar el sentido de la mortalidad en el tiempo por analogía con el hecho de que el habla existe en su totalidad sólo a condición de que la palabra, después de decirse, deje el sitio a la que le sigue.¹⁴⁵ La poeta, con verse a sí misma como ya muerta¹⁴⁶, se rebela contra la lógica según la que la muerte sigue a la vida; ya a sus dieciocho años ve en la idea ser-para-la-muerte una mera resignación de la cual quiere liberarse cuando quiere vivir.¹⁴⁷ Y a los diecinueve se opone a la idea de que cualquier cosa tenga su sustituto.¹⁴⁸ Al reflexionar sobre el suicidio, lo que quiere es salir de la lógica ser-para-la-muerte en el tiempo; en 1963 escribe sobre el suicidio como reafirmación más lúcida: “[E]sta soy yo, ahora, aquí.”¹⁴⁹ Percibía el tiempo con una angustia tan extrema¹⁵⁰, que se quejaba de no poder percibir el ritmo del lenguaje, ni ningún ritmo siquiera.¹⁵¹ Aquí podemos observar que era sumamente consecuente: logró reconocer como cautividad aquel hipnótico mecanismo que puede dar la sensación de liberación. Y, sin embargo, este mismo deseo de liberarse del tiempo debe llevarnos a comprender también su fascinación con la transgresión y la orgía, pues la orgía supone la abolición del tiempo.¹⁵²

Es probable que ese deseo suyo de abolir el tiempo fuera una de las razones por las que sentía tanta fascinación con la condesa Báthory, figura que podemos vincular a la tradición temprana de la literatura “gótica” y a aquella corriente del romanticismo y decadencia tratada por Mario Praz en el libro *La carne, la muerte y*

143 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, págs. 264 y 292.

144 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 241.

145 Aurelius Augustinus, *Confessiones*, IV, 10.

146 Cp. Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 201, pág. 664.

147 *Ibid.*, pág. 30.

148 *Ibid.*, pág. 37.

149 *Ibid.*, pág. 575.

150 En “Sala de psicopatología”, los relojes y los calendarios son objetos hostiles. (Véase pág. 238 del presente libro.) El 19 de febrero de 1963, la poeta escribió en su diario: “*Toda la noche miré el reloj. No pude dormir. Indefinible noche. Alguien me está gestando indefiniblemente. Sé que naceré muerta.*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 568.)

151 *Ibid.*, págs. 519, 674.

152 *Ibid.*, pág. 408.

el diablo en la literatura romántica –, tradición reanimada con estilo propio en el imaginario del surrealismo, al que pertenecía Valentine Penrose, pero que en la época en la que Pizarnik escribió sobre ella, la temática de esta clase ya había pasado a ciertos segmentos de la cultura popular comercial. A lo mejor en este texto de Alejandra Pizarnik podríamos ver, por otra parte, también el deseo de una especie de fascinación inocente con el mundo aterrador de los cuentos infantiles... Sin duda podemos leer el texto sobre la condesa como texto sobre lo monstruoso de un poder ilimitado (y ver en él la alegoría de una dictadura asesina) – pero lo que más le interesaba a Alejandra Pizarnik era el poder sobre el tiempo. Todos los excesos monstruosos de la condesa partían del deseo de detener la corriente del tiempo –“*Alguien demora en el jardín el paso del tiempo*”¹⁵³ – para mantener la eterna juventud extraída de la sangre de sus víctimas. Parece que la poeta misma se vio un poco en apuro con respecto al texto sobre la condesa. En 1965 escribe a Juan Liscano que su ensayo sobre la condesa ha sido su primer y, eso espera, último encuentro con el sadismo porque no lo comprende y no lo comprenderá nunca.¹⁵⁴ (Al acentuar esta incompreensión se identifica, de cierto modo, con la incompreensión atribuida a la propia condesa: “*Nunca comprendió por qué la condenaron.*”¹⁵⁵) Pero cuando el texto se reimprimió en forma de libro autónomo en 1971, en una carta dirigida a M. A. Valentié, ve a la condesa más allá del sadismo, en la esfera de lo sagrado (en el propio ensayo hay una indicación explícita de que la condesa puede ser vista como personificación de la Muerte¹⁵⁶) que relacionaba también con su poesía: “*Solamente vos, en este país inadjetivable, comprobás, con notable facilidad y prodigiosa rapidez, que el personaje –esa Erzébet increíblemente siniestra– no es una sádica más sino alguien que pertenece a lo sacro: eso a que intentamos aludir mediante las palabras del sueño, las de la infancia, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. Solamente vos comprendiste (atendiste a) mi última frase ('la libertad absoluta... es terrible') que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón que, para fortuna de ellos, nada saben de la falta absoluta de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de la poesía, de la mística...).* Nadie odia más que yo a la Báthory. Pero a la vez, Jenny, algo que arde en mí con un fuego bajo y sojuzgado sabe algo –*acaso demasiado– acerca del 'último fondo del desenfreno'* (que puede darse

153

Véase pág. 258 y 268 del presente libro.

154 “*Me alegra que te haya interesado el ensayo sobre la maldita condesa (ha sido mi primer – y último, espero – encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé).*” (Alejandra

Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 168.)

155

Véase pág. 302 del presente libro.

156

Véase pág. 284 del presente libro.

*bajo infinitas formas; por ejemplo ¿acaso la soledad máxima no es aquella que no está limitada por algo o alguien ((un rostro, una calle...))? Y no la soledad del eremita, limitada por el dulce rostro de Jesús, ese juicio que tanto me angustia).”*¹⁵⁷

Pero esta visión de ilimitación absoluta¹⁵⁸ coincide con la imagen de una persona atrapada en su solipsismo, que termina enterrada viva entre los muros de su castillo. Y los intentos nocturnos de la condesa de parar el tiempo están relacionados, mientras pasa así sus días, con el principio banal de espantar el aburrimiento para que el tiempo pase cuanto antes: para “matar el tiempo”.¹⁵⁹ La poeta está fascinada con su imagen respecto a su deseo, expresado en “Sala de psicopatología”, de estar “fuera del espacio profano donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades del consumo”¹⁶⁰, pero, en el texto sobre la condesa, indica, al mismo tiempo y de manera muy explícita, que, sin embargo, la monstruosidad sacra de la condesa emana de la tendencia a autopreseveración, de la preocupación cosmética de mantener la juventud, la piel, la belleza, que parece sumamente profana; pero no se trata de contraponer lo profano a lo sacro; la condesa muestra precisamente la coincidencia entre lo profano y lo sacro. En este texto, Alejandra Pizarnik expone con una profundidad incuestionable su comentario extraordinariamente sutil sobre la melancolía – pero este pasaje, dentro del contexto de la estetización de la violencia, romántica y con efectos superficiales, acaba sacando a la luz la superficialidad de la profundidad misma. La descripción sumamente estetizada de los ritos asesinos de la condesa delata la tendencia hacia la inocencia, hacia un estado más allá de lo bueno y lo malo, en el que el asesinato sólo sería un cambio del color blanco de una tela al color rojo. Pero, con esta lógica de abstraerse, la condesa, tal como la presenta el texto, no salió de la lógica profana de una vida sostenida por las muertes ajenas; tal acto de abstraerse es la condición de lo que en esta lógica cuenta como algo normal. Con sus monstruosos ritos asesinos, la condesa no salió de la lógica del mundo, sino que sólo la llevó al exceso extremo de la visibilidad; no detuvo el mundo existente –

157 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 423.

158 Con ella se entusiasma de manera romántica también Patricia Venti: “Nada más ajeno al reino de la razón, la libertad absoluta deja escapar el animal monstruoso que habita al ser humano. *Erzébet Báthory* es la caracterización de un universo trasgresor sin límites.” (Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, pág. 43). Es interesante esta fantasía con el animal, que es, en el fondo, una idealización romántica, pues las visiones de las monstruosidades sangrientas se revelan en ella como anhelo por una inocencia ignorate. “Nunca comprendió por qué la condenaron.”

159 Véase pág. 258 del presente libro.

160 Véase pág. 238 del presente libro.

ningún asesinato puede interrumpir la lógica del tiempo, pues sólo cumple el principio de sucesión en el tiempo lineal, el principio de eliminación haciendo espacio para otro elemento, el principio de vida-por-muertes-ajenas-, sino justo lo contrario, en realidad no hizo más que ejercer los ritos que impulsan el mundo existente como su lado sombrío y obscuro, los ritos sobre los que Artaud escribía con tanto espanto en sus textos tardíos. Alejandra Pizarnik muestra con mucha claridad que, a la vez, se trata también del proceso de generar una metafórica sustitutiva: la condesa necesita muertes reales (de otros) para poder experimentar la muerte metafórica y, al mismo tiempo, llegar a ser la personificación de la Muerte. Si, como Alejandra Pizarnik, queremos ver a la condesa en la esfera de lo sagrado, el personaje de la condesa con todo su refinamiento estético muestra la ruda lógica profana de la sacralidad misma, la desmitifica. Con respecto a *La condesa sangrienta* podemos preguntarnos: ¿es posible, deseando salir de la “normalidad”, realizar un asesinato aún más monstruoso sin que precisamente este intento de salir de la “normalidad” de un mundo fundado en los asesinatos monstruosos, se manifieste, en realidad, como un paradigma de su “normalidad”? ¿Es posible siquiera realizar un asesinato monstruoso que, para la lógica del mundo, no fuera un paradigma de la normalidad? ¿Qué tipo de belleza sería *en verdad* inaceptable, qué tipo de belleza sería, en relación con la lógica del mundo, *en verdad* absolutamente horrible? Cuando Jure Detela escribió que daría a luz “una nueva, / horrible belleza”, añadió: “Sin asesinatos.”¹⁶¹ (Teniendo muy presente que los asesinatos no son sólo lo que la gente hace con otra gente; los reconoció como tales también en el trato con los animales que la mayoría de la gente acepta como algo sobrentendido.)

Y antes aún dice: “*Sin ilusiones / sobre la inocencia.*”¹⁶² Porque ambas cosas están relacionadas. Los asesinatos buscan la inocencia como estado de ignorancia. Los asesinatos humanos buscan incesantemente el estado de inocencia como estado en el que la condesa no entiende por qué ha sido condenada. El deseo de eliminación física de seres está relacionado con el deseo de abstraerse. Para poder matar a un ser, hace falta hacer caso omiso de algo sobre él, hace falta no querer saber algo sobre él. (Por eso ocurre que, paradójicamente, en las posiciones que, de sí mismas, declaran preferir la imperfección a la perfección, la suciedad a la

161
162

Jure Detela, óp. cit., pág. 182.
Ibíd.

pureza, se esconde la ilusión de la inocencia; sólo la perfección y la pureza significan la verdadera renuncia a esta ilusión.) De hecho, la figura de la condesa es, asimismo, una de las figuras de la añoranza por la inocencia, reiteradamente articulada por la poeta (a partir del poemario *La última inocencia*). Pero la visión de una ausencia absoluta de asesinatos relacionada con la ausencia absoluta de abstraerse no deja lugar a ninguna ilusión sobre la inocencia. Es más: en la última consecuencia suprime precisamente aquella instauración de lo simbólico que debe, cortando el murmullo de lo Real, instaurar el silencio como soporte para la inscripción de palabras; de repente se cuestiona aquella ley fundamental de lo simbólico según la que cualquier ausencia se dibuja sobre el fondo de su posible ausencia; en su lugar aparece la exposición total al murmullo de lo Real (que, al mismo tiempo, pone de manifiesto el silencio de todas las palabras, emplazándolas de esta manera en el lado de lo inexistente), que requiere una nueva sensibilidad de percepción para que el estado de esta exposición sea aún comunicable, para que sea siquiera *vivido*, y un nuevo lenguaje, aflorado en el murmullo mismo de lo Real.

En relación con la existente lógica del mundo, ¿no serían –para la lógica del mundo existente, en el que la lógica de la autopreservación se identifica con la idea de la necesidad de eliminar algunos seres a cambio de otros– el horror último y la belleza más inaceptable y más espantosa los que sostendrían la ausencia absoluta de los asesinatos, ya que los asesinatos siempre resultan *insuficientemente* radicales, pues nunca infringen la lógica del funcionamiento del mundo existente, sino que *siempre* la confirman? La entera última frase de *La condesa sangrienta*, sobre la que Alejandra Pizarnik dice que escandalizó a los izquierdistas de salón, es como sigue: “*Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de una criatura humana es horrible.*”¹⁶³ Alejandra Pizarnik acentuaba constantemente su estado de separación de la humanidad¹⁶⁴; pero aquí, como emblema de sus propias fantasías de separación de la humanidad, presenta una figura a la que, precisamente por su inhumanidad, muestra como emblema de la propia humanidad. La libertad absoluta de un ser tan

163

Véase pág. 302 del presente libro.

164 “*He tomado absoluta conciencia de que no puedo vivir mi vida. No puedo vivir como un ser humano.*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 226.) “*Hoy me siento desprendida de mi papel de ser humano.*” (Ibid., pág. 256.) “*No puedo vivir como un ser humano. No puedo.*” (Ibid., pág. 262.) “*Todo lo humano me es ajeno.*” (Ibid., pág. 291.) “*El gesto 'humano, demasiado humano' lleva a falsear la literatura. Por eso hay que ocuparse de la zona 'vidente', no de la que sufre en cuanto criatura azarosa.*” (Ibid., pág. 1030.)

no absoluto como una criatura humana coincide con la cautividad absoluta precisamente en el hecho de que se trata de “*la libertad de una criatura humana*”. ¿Pertenece esto ya al área de lo horrible o sigue siendo todo esto “humano, demasiado humano”?

Alejandra Pizarnik toma a la condesa como paradigma de “*belleza inaceptable*”¹⁶⁵; pero – ¿es esta belleza realmente inaceptable? ¿Para quién? ¿No es acaso el personaje de la condesa sangrienta, en el que Alejandra Pizarnik condensa las descripciones de los horrores casi hasta la caricatura, más bien una figura paradigmática de consumo masivo que abreva las fantasías colectivas de las masas en la cultura popular? El mismo año en que el texto de Alejandra Pizarnik se publicó en edición autónoma salió la famosa película de terror sobre la condesa. La imaginación con la que se relame *La condesa sangrienta* fue comercializada masivamente en este ámbito en los años setenta. Este texto estetizado se convierte en un emblema por sí solo: el emblema de cómo, en cierto punto, el intento de liberarse de Alejandra Pizarnik se convierte en una alegoría estetizada de la cautividad. Que, al mismo tiempo, muestra la arbitrariedad de todo lo que en la cautividad se manifiesta como una necesidad. Con su obra, lo que Alejandra Pizarnik reitera una y otra vez es *cómo una visión de la libertad, concebida dentro de las coordenadas mentales humanas, se manifiesta como cautividad porque las coordenadas en las que se concibe la liberación ya son las coordenadas de la cautividad*. Es paradigmática la imagen de la jaula en el poema “El despertar” que se convierte en una ave y sale volando. La declaración está estructurada como para dar efecto, a primera vista, de una imagen de la liberación. Pero lo que se convierte en algo volando es la jaula misma, mera forma de la cautividad, y no la criatura a la que encierra. El dibujo con el que la poeta visualiza esos versos lo confirma: el ave queda encerrada dentro de la jaula volando.¹⁶⁶ En su última entrevista, la poeta declara que le gustaría llegar a escribir algo parecido a *La gitana dormida* del “Aduanero” Rousseau – y subraya que este cuadro le resulta cercano porque equivale al lenguaje de los caballos en el circo; ya que antes, en esta misma entrevista, se refiere al lenguaje pictórico como lenguaje que, contrario al habla, queda más allá de la mitomanía, resulta tanto más chocante que este lenguaje (a través de la lógica del equivalente,

165

Véase pág. 302 del presente libro.

166

Pero precisamente en esta paradoja hay, otra vez, un mensaje universal; podemos darnos cuenta, por ejemplo, de cómo la obsesión actual con la movilidad, en el fondo, traslada cierta inmovilidad de un lugar a otro; ¿qué son los medios de transporte sino los medios de trasladar a un ser inmóvil de un lugar a otro?

que es, ya por sí misma, una lógica “*de las ciudades en las que se compra y se vende*”¹⁶⁷ de la que la poeta se distancia) esté conectado con el lenguaje patente como lenguaje fuera de lo simbólico precisamente por estar sujeto a los efectos de lo simbólico como fuerza externa; el lenguaje del caballo en el circo es un lenguaje impuesto a un ser ajeno, un lenguaje que le tortura físicamente. Pero, según la fascinación de la poeta con el movimiento del caballo en el circo, parece que, en este contexto, el caballo como ser ajeno no le interesa en absoluto y que estetiza el circo. En ello podríamos ver otra vez el síntoma de aquellas tradiciones bíblicas del lenguaje que indica que todo está creado para el hombre y que lo somete todo a las relaciones interhumanas. ¿Cómo intensificar la consciencia del lenguaje de los caballos en el circo hasta la rebelión?

La poeta, que quiere aceptar como su destino no parecerse a nadie¹⁶⁸ y que, como escribió en una carta a su admirada Djuna Barnes, “*ama lo que es viejo y triste y desnudo y loco y perdido*”¹⁶⁹, quiere estar “*lejos de las ciudades en las que se compra y se vende*”¹⁷⁰; en el lado opuesto sitúa la visión presentada en el poema “El deseo de la palabra”: “*Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.*”¹⁷¹ Pero esta formulación de oponerse a la lógica de la compra y venta contiene otra vez la misma lógica: la de redimirse, que es el fundamento de la lógica sacrificial de lo sacral: precisamente el concepto sacrificial de lo sacral pertenece a la lógica del comercio en su forma más pura¹⁷²; cuando Marx quiso conceptualizar cómo funcionaba la lógica del dinero, tuvo que recurrir al tesoro de la religión.¹⁷³ En sus procedimientos poéticos, Alejandra Pizarnik intenta evadir la lógica del intercambio, pero con la fijación de los significados, que

167 Véase pág. 238 del presente libro.

168 Cp. pág. 318 del presente libro.

169 Véase pág. 330 y 336 del presente libro.

170 Véase pág. 238 del presente libro.

171 Véase pág. 138 del presente libro. Ella citó este pasaje también como conclusión de su última entrevista; véase pág. 320 del presente libro.

172 Es interesante observar que, en su vida personal, la poeta tenía una actitud muy ambigua hacia esta lógica; en la anotación de su diario del 18 de diciembre de 1959, ella misma queda horrorizada ante su “*pavoroso amor al dinero*”, contra el que lucha con todas sus fuerzas y que supuestamente está condicionado por su signo astrológico de tauro, “la raza judía” y su “*infancia desdichada y humillada*”. (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 311.)

173 Hace años intenté escribir sobre esta problemática de manera más extensa en el ensayo “Benjamin, Marx y la teología marxista”; revista *Agregat: revija za sodobno družbenopolitično polemiko*, Año IV, núm. 9/10, diciembre de 2006, págs. 10 –19.

convierte las palabras en emblemas, prepara estas palabras para que entren en el proceso del intercambio metafórico. Al mismo tiempo, sin embargo, con su implacable coherencia, problematiza sobre la marcha todo lo que pronuncia; todo lo que se le aparece como una solución, ya viene acompañado de duda de que se trate de una nueva trampa. Como escribe en el poema “Piedra fundamental”: “Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.”¹⁷⁴

Esta implacabilidad suya, que exigía ir hasta las últimas consecuencias, le había mandado ya mucho antes escribir (el 10 de diciembre de 1959) en su diario una formulación sorprendente: “Ni conciencia ni inconsciencia. Ni mundo externo ni interno. Vacío absoluto. Soy una poeta cibernética. Una máquina de hacer poemas.”¹⁷⁵ Es lo que a la poeta, que quería huir de las abstracciones, la metió en una situación en la que, para ella, la poesía coincidió con la abstracción. El 24 de septiembre de 1961 escribió en su diario: “Aun muerta me hundirán en la Gran Nada y no en la humilde ausencia de Alejandra, que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto.”¹⁷⁶ Y el 25 de julio de 1965: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo 'hincar el diente' en lo concreto.”¹⁷⁷ ¿Pero qué es, en realidad, la abstracción?, ¿y qué es la concreción? ¿Es la abstracción lo que difiere del lenguaje irreflexivo de la cotidianidad o la operación que hace posible esta no reflexividad? El texto sumamente ingenioso de Hegel “¿Quién piensa abstractamente?”¹⁷⁸ muestra como verdadera abstracción la lógica de la puestera en un mercado, que reduce la conciencia sobre un ser o sobre una cosa a una de sus características. Cuando Alejandra Pizarnik, en un apuro extremo, apuntilla desesperadamente su “absoluta

174 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, pág. 266.

175 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 311. En la carta a León Ostrov escribe un poco más adelante sobre sí misma como sobre “*tortuga-electrónica-poeta*” y es aún más chocante: “Y descubrí que se puede hacer poemas sin tener nada pensado, sin pensar, sin sentir, sin imaginar, en cualquier instante y a cualquier hora. En suma, 'el poema se hace con palabras...'. Y con ganas de hacerlo, agregó.” (Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Cartas*, pág. 46.) Hay que leerlo como una antítesis dialéctica de otro deseo articulado en la anotación en el diario del 4 de diciembre de 1957: “Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida.” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 209.)

176 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 496.

177 *Ibid.*, pág. 727.

178 Traducción eslovena de Božidar Debenjak: G. W. Hegel, “Kdo misli abstraktno? (¿Quién piensa abstractamente?)”, *Problemi*, 7-8/1998, págs. 43 – 47.

*NO-ALIANZA con Ellos*¹⁷⁹ (y en su rechazo absoluto de cualquier tipo de cotidianidad, en el hecho de que sentía terror terror tan sólo al pensar que existía algo así como cotidianidad, ella era tan intransigente – aunque, por supuesto, de manera completamente distinta – como Majakovski), se hace cercana, si se hace en algún punto, con la lógica de “ellos” precisamente en esta abstracción de “ellos” (es interesante que no para de acentuar su separación del mundo humano, su ajenidad del mundo, pero es, al mismo tiempo y hasta la agudeza más traumática, consciente de su cautividad en las relaciones simbólicas que lo determinan; por momentos parece como si, para ella, no existiese otra cosa – para ella, la otredad puede expresarse sólo como negación de estas relaciones; en ello, el trauma de la tradición del lenguaje, fundada en el solipsismo hacedor que conceptualiza todo el mundo como algo que es creado por la palabra a causa del hombre y para servir al hombre, es llevada hasta las últimas cosecuencias); precisamente esta cercanía-en-la-negación dentro de ella desencadena, por momentos, también los arrebatos de odio y resentimiento. El 10 de abril 1961 escribe en su diario que sabe que siempre hará poemas y que será la poeta más grande en lengua castellana, después de reconocer que no puede mirar rostros sin sentir un odio súbito e irreprimible.¹⁸⁰ Su escritura, tan llena de miedos, se convierte en una agonía del sentirse cautiva, de la que brota su voz que grita con desesperación y deseo de una forma diferente de existir: “*Y nadie me comprende. Yo sé que la vida, que el amor, deben cambiar. Esto que dice mi máscara sobre el animal que soy, alude penosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega el orden de los humanos.*”¹⁸¹

Se trata de cómo resistir este horror. El potencial realmente liberador de su obra reside en la exposición de este horror en un conflicto interno total¹⁸², en el que la tradición de la relación con el

179 Véase pág. 238 del presente libro.

180 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 403. En su diario encontramos también una anotación así: “*No escribiré nunca nada bueno, pues no soy genial. No quiero ser talentosa, ni inteligente ni estudiosa. ¡Quiero ser un genio! ¡Pero no lo soy! Entonces ¿qué? Nada. Alejandra, ¡nada!*” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 127.

181 Véase pág. 198 del presente libro. Podemos relacionar la formulación “*el animal que soy*” con el verso de Vallejo, al que tanto admiraba la poeta.

182 Esta conflictividad se expresa en su escritura con casi cada declaración contrastando y completándose con su opuesto. “*Yo creo en los espejos*» (véase pág. 173 del presente libro) y “*Por eso no creo en los espejos y no conozco mi cara*” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 496); desde declarar que habla porque quería conseguir un silencio absoluto (véase pág. 113 del presente libro) hasta anotar que está alegre siempre que hay lenguaje en vez de silencio (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 483); de no tener nada que decir y de tener demasiado que decir; del miedo ante la locura y del deseo de enloquecer... En la anotación del diario del 27 de abril de

lenguaje, que la poeta lleva hasta el paroxismo, se vuelve contra sí misma con una coherencia “cibernética” y reclama la liberación del poder visionario más allá de sí misma.

Leyendo sobre esta vuelta de la escritura contra sí misma, hay que tener un cuidado especial con intentar de establecer un nexo causal entre esta problemática y la muerte de la poeta. Aunque, el 11 de agosto de 1962, la poeta escribió en su diario que sabía, de un modo visionario, que moriría de la poesía¹⁸³ y aunque, en “Sala de psicopatología”, enlazó explícitamente ese jardín, donde el espacio se convierte en tiempo y donde el tiempo se convierte en lugar y donde desaparecen el sujeto y el objeto, con su intento de suicidio¹⁸⁴, es siempre cuestionable el propósito de buscar la determinación de una muerte en una escritura – Patricia Venti, por ejemplo, lee los diarios de la poeta como un espacio donde la letra se convierte en *fatum*, trazando la inevitabilidad de su suicidio.¹⁸⁵ Más bien podríamos decir que su intransigencia le ayudaba a vivir. No podemos enlazar de manera causal su suicidio físico con esta intransigencia; más bien podemos barruntar que se dio como consecuencia de un deseo de alivio; cuando, en 1971, la poeta volvió del psiquiátrico, se encontró, por ejemplo, en un apuro mortal, en el que, por mero sufrimiento, se sentía expulsada del otro mundo, y así, en su diario, pudo recurrir por un momento y de improviso a un lugar común que suena tan trivial como la idea de que la escritura es algo que confiere sentido al sufrimiento.¹⁸⁶ Como ese “refugio en la trivialidad” es una expresión suplicante de un ápice de desesperación, en absoluto puede leerse ya como algo trivial. Pero sería trivial decir que la poeta excedió los límites de lo que fuera – y aún más trivial sería enlazar su suicidio con el hecho de exceder los límites. Por paradójico que suene, parece que, para ella, el suicidio físico era más bien un intento

1965 escribió: “*Cómo me gustaría estar lejos de la locura y de la muerte*” (Ibid., pág. 737). En su última carta a Cortázar dice que tiene miedo de “*todo salvo (ahora, oh Julio) de la locura y de la muerte*”. (Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 397.)

183 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 468. Como si en esta declaración reverberase el verso de Nicanor Parra: “*creo que moriré de poesía*»” (Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar policía a la poesía*, 2008, Visor libros: Madrid, pág. 29).

184 Véase pág. 238 del presente libro.

185 “Para Pizarnik este tipo de obra fue un acto de protesta, una forma desestructurada y variable de ser el mundo, un texto antiliterario, una postura antiinstitucional. Desde las primeras páginas, ella fue conformando una expresa voluntad de morir, y tal deseo proclamado y reiterado año tras año fue la preparación psíquica para su autoinmolación. La letra se convirtió en *fatum* y el único camino trazado fue el suicidio. Las ideas perdieron entidad y eficacia, el silencio envolvió la página y los nombres se desmembraron, los sonidos cayeron y el cuaderno se transformó en tumba de un cadáver textual.” Patricia Venti, *La escritura invisible*, pág. 48.

186 “Escribir es darle sentido al sufrimiento. // He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo // Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento.” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 980.)

de hacer un paso atrás. Parece que no se mató cuando se sentía expulsada de “este” mundo, sino cuando se sentía expulsada del “otro” mundo. Porque el modo fundamental de su articulación era siempre hablar desde una posición imposible de ya-muerta; afinado a este modo es el canto de la cantora nocturna, que murió de su vestido azul¹⁸⁷; el modo fundamental de su articulación formula el mensaje –tal como lo resume Nada Kavčič– “*de que la experiencia de la poesía es una experiencia post mortem*”.¹⁸⁸ Pero, después de su muerte física, en su pizarrón quedaron escritas también estas palabras: “*no quiero ir / nada más / que hasta el fondo*”¹⁸⁹ – las escribió nada más vivir la experiencia más dura, la de darse cuenta de que el fondo no existe.¹⁹⁰ En su última carta a Cortázar escribe: “*Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo. / Julio, creo que no tolero más las perras palabras.*”¹⁹¹ Ivonne Bordelois dice que en su escritura hay “*algo de piedra que cae, inevitablemente, en el fondo del abismo. Yo diría que su escritura está centrada en la fuerza de la gravedad; todo en ella es necesario y todo es al mismo tiempo irremediable.*”¹⁹² El deseo de caer sólo hasta el fondo y de que la escritura dé sentido al sufrimiento, no parece, al darse cuenta de que el fondo no existe, sólo un intento de aferrarse a la gravitación donde la gravitación pierde el apoyo, sino también un deseo de no estar consciente de la ambigüedad tenebrosa del lenguaje; parece como si, con este deseo, la poeta, en su cansancio mortal, se acercara a “ellos”, con los que no quiere tener nada que ver; pero si, según cree, esa inconsciencia significa para ellos una condición para poder vivir, para ella significa sólo la muerte.¹⁹³ Cuando la poeta, cayendo al fondo, se encuentra con la inexistencia del fondo, su súplica de no querer ir más allá del fondo

187

Véase pág. 96 del presente libro.

188 Nada Kavčič, *Itinerario poético del cuerpo in vertigo: el personaje de Alejandra Pizarnik y el valor ontologizador de la despersonalización del yo poético*, manuscrito inédito.

189 Véase pág. 96 del presente libro. En uno de los fragmentos reunidos en el poema “La mesa verde” leemos: “*Invitada a ir nada más que hasta el fondo*”. (Véase pág. 270 del presente libro.)

190 Véase la formulación en la pág. 226 del presente libro.

191 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 398.

192 Ivonne Bordelois, »Prólogo« en: *ibid.*, pág. 11.

193 Es interesante cómo, en cierto momento, cambia su actitud hacia “ellos” en la comprensión de la muerte. En la anotación de su diario del 16 de febrero de 1958 escribe cómo se asustó de sus fantasías de no morir nunca, pues sólo la muerte daba sentido a la vida (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 224); pero el mismo año, también en su diario, se reconoce a sí misma que aún no cree en la muerte como en algo que puede pasarle (*ibid.*, pág. 239); y el año siguiente: “*No creo aún en mi muerte. Por eso soy una niña.*” (*Ibid.*, pág. 264.) Mientras que el 2 de septiembre de 1968 dice: “*El error de mi miedo consiste en creer que soy la única que sabe que va a morir. Ellos (el resto de los humanos) serían los alegres convidados que no saben lo que después les espera.*” (*Ibid.*, pág. 813.) Queda la sensación de separación de los demás, pero entre tanto se produce una vuelta en la que lo que ella ahora considera como separación de “ellos” llega a ser, precisamente, la aceptación de lo que antes consideraba, dentro de su separación de “ellos”, la lógica de “ellos”.

se refiere a algo tan imposible como las palabras de la Muerte (que la poeta, cuando se sentía a unos pasos de ella, experimentaba como “viva, vívida y vibrante”¹⁹⁴) dirigidas a la niña de que se beba el vino aunque no hay vino. Pero, en esta súplica, lo imposible se retira ante la impotencia.

Pero, entonces, en esta ambigüedad entre lo imposible y la impotencia ante el conocimiento último de la poeta de que “*el inagotable murmullo nunca cesa de emanar*”¹⁹⁵, ¿en qué lado podemos discernir su ruego de silencio?

194 Cp. su carta a Juan Liscano del 20 de febrero de 1972; Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, pág. 173.

195 Véase pág. 316 del presente libro.

»Nič drugega,
samo udarci«:
poezija kot izkušnja
post mortem

V eni svojih zadnjih pesmi Alejandra Pizarnik zapiše: »udarjajo sence / črne sence / mrtvih // nič drugega, samo udarci // in jokalo se je // nič drugega, samo udarci.«¹ V poeziji, ki je na tako dokončen način zaznamovana s tematiko smrti, pomeni takšna gesta udarjanja prignanje govorice do skrajnih nemožnosti. Če je temeljni konflikt Alejandrinega pesništva notranji, torej konflikt med jezikom in tistim, ki piše, so ti udarci nekaj, kar intervenira v ta konflikt kot zunanja sila, korak naprej v želji po izstopu iz tistih mej, ki določajo parametre pesničine stvarnosti, ki jo pesnica doživlja kot ujetost.

Govorim torej o gesti, ki pesniško ustvarjanje povezuje z izrazito izkušnjo destrukcije. V pesmi z naslovom »Destrukcije« beremo: »Pred bojem z besedami me skrij / in končaj besnenje mojega elementarnega telesa.«² V odnosu do te izkušnje se v enem od pesničnih zadnjih dnevniških zapisov v njeni tesnobi, ki je preveč živa za ta svet, v katerem ne zna obstajati, celo njena misel na samomor spreminja v nekaj, kar v primerjavi s to izkušnjo ni destruktivno: »Ves dan se sprašujem o samomoru. Vem, da se moram ubiti. To bi bilo edino nedestruktivno dejanje. Narediti samomor zato, da se obvarujem.«³ Misel na samomor ni, kot so to želele poudariti nekatere interpretacije, radikalizacija njenega prepričanja o pesništvu kot usodi, ampak se, ravno nasprotno, pojavlja kot misel na olajšanje te usode, ki jo je pesnica prevzela nase in ki je v želji, da bi iz svojega življenja naredila obredje poezije. (Vse, kar naj bi obstajalo zunaj tega, je za pesnico brez pomena. Zato tudi samemu dejanju pisanja nadene ceremonialna oblačila; pesem ji narekuje kot dolžnost »zaklinjati in eksorcirati«.)⁴

V luči besnenja nepomirjenega telesa pesničini zgodnejši verzi, v katerih »dekle najde masko neskončnosti / in prebije zid poezije,«⁵ naredijo tovrstno izkušnjo še radikalnejšo, kajti samo prebitje zidu hkrati evocira preboj v »[...] osvoboditev vizionarske moči in obenem ohranitev izredne samozavesti v vódenju te moči.«⁶ Poleg tega pa takšen proces spremlja izguba identitete pišočega, ki si preko maske neskončnosti prizadeva za tisto, kar pesnica imenuje »intenzivna nujnost pesniške resnice.«⁷

1 Glej str. 272–273 v tej knjigi.

2 Glej str. 76–77 v tej knjigi.

3 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2013, str. 1037.

4 Glej str. 314–315 v tej knjigi.

5 Glej str. 24–25 v tej knjigi.

6 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

7 *Ibid.*

Udarci, ki simbolizirajo preboj iz ujetosti v mehanizme pisave, se tako povezujejo z rabo jezika, ki dopušča eksces samonanašalnosti, preko katere je pesnica obsojena na samopotrjevanje te ujetosti. Dvoumnost pesničinega odnosa do pisave sega od delirantnih vzklikov, kako je zanjo edina mogoča rešitev jezik (»Besede bi me lahko rešile, toda preveč sem živa.«)⁸, do tega, da je »jezik[...] organ spoznanja / spodletelosti vsake pesmi / ki jo je kastriral njen lastni jezik / ki je organ re-kreacije / re-kognicije / a ne resurekcije / nečesa z negacijo / mojega horizonta maldororja z njegovim psom«⁹. Prav Maldororjevi spevi grofa de Lautréamonta, ki jih omenja v ravnokar citirani pesmi »V tej noči, na tem svetu«, so tekst, ki prižene fascinacijo nad jezikom do takega ekscesa, da jo s tem že preseže, potuji in problematizira. Logika teh spevov temelji na ozaveščenju groze v izkušnji tistega, kar je sprejeto kot vsakdanje. Lautréamont takšno grozo reflektira preko potujitve in tudi preko humorja. Čeprav gre v nasprotju z Lautréamontom pri Alejandri Pizarnik za fascinacijo nad pisavo, ki perpetuira takšno grozo, bi bilo neprimerno, če bi v Alejandrinih zadnjih zapisih videli, kot povzema Sylvia Molloy, »znake poslabšanja talenta na poti izumrtja«¹⁰. Ravno ti zapisi poleg ujetosti pokažejo tudi potujitev in humor. Vsaka interpretacija, ki Alejandrino pisanje na determinističen način povezuje samo z oznako »enfant terrible« in z njenimi poskusi samomora ter njenim mentalnim stanjem, reducira njene pesmi le na eno izmed začasnih stanj biti. Prav humor v zadnjih pesničinih zapisih pokaže lucidnost pisanja iz tiste nevzdržnosti, ki se spreminja v poskus refleksije o nemogočem kot transformativni moči poezije.¹¹ Logika njenega humorja ni v smešnosti, ampak v takem intenziviranju fascinacije z besedami, da se te besede začnejo obračati proti samim sebi, se korodirati,

8 Glej str. 158–159 v tej knjigi.

9 Glej str. 218–219 v tej knjigi.

10 Navedeno v: Cristina Piña, *La construcción de la figura de autor en Alejandra Pizarnik: el caso especial de los diarios*, Coloquio internacional Pizarnik en Jerusalem: Lecturas y relecturas – 22-23 de marzo, 2017 – Universidad Hebrea de Jerusalem – Jerusalem.

11 Takšna lucidnost, ki jo za pesnico poseduje akt pisanja in ki jo kasneje pripiše tudi samomoru, je v recepciji Alejandre Pizarnik največkrat omejena na njeno poezijo, čeprav bi jo bilo treba ravno iz pesničine želje po združitvi življenja in literature vedno brati v strogi navezanosti na dnevnike in prozo, predvsem pa na Alejandrino korespondenco, v kateri se refleksije o literaturi nenehno prepletajo s poskusi pisanja poezije. Alejandra Pizarnik piše, kot da šele med procesom pisanja prek ponovitev besed, s postavitvijo besed v različne kontekste, prihaja do neke čiste podobe. Njene pozne pesmi je treba brati tudi v navezavi z njenimi humornimi teksti, nad katerimi se je sama izredno navduševala (med izpostavljenimi je zagotovo krajši dramski zapis *Piratka iz Pernambuco ali Hilda, poligrafa* (v originalu *La bucanera de Pernambuco o Hilda la poligrafa*). Sama je humor dojemala kot instanco, ki je »korozivna-kislina-za-tako-imenovano-realnost«, »čudovita pot iniciacije do drugega«. Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2014, str. 253.

prehajati druga v drugo ... V tem lahko vidimo stopnjevanje in preseženje temeljne procedure njene poetike, ki je na prvi pogled ravno nasprotna: gre za tiste postopke pisanja, v katerih besede postanejo pesniški emblemi (med najpogostejšimi v njeni poetiki so vrt, veter, gozd, tišina, deklica, španski bezeg, norost, zrcalo itd.). Njihovo izrekanje v prostoru pesmi se omeji na ta prostor, ne iščejo novih kontekstov, postanejo hermetično zaprti, samonanašalni do točke, kjer pisanje tako kot petje ali prošnja, namesto da bi šli v svet, ostanejo ujeti v tistem, ki poje, ki prosi: »Jaz pôjem. / Ni invokacija. / Samo imena, ki se vračajo.«¹² Emblemi so njena obsodba same sebe. Govoriti preko njih pomeni obdržati se v boju z jezikom v jeziku na vsak način. V intervjuju z Martho Isabel Moia Alejandra prizna: »Mislim, da so v mojih pesmih besede, ki jih neprestano ponavljam, brez prizanesljivosti, brez milosti: besede otroštva, strahov, smrti, noči teles. Ali, natančneje: termini, na katere se sklicuješ v svojem vprašanju in ki naj bi bili znamenja in emblemi.«¹³ Ponavljanje narekuje neko cikličnost, vendar pa je v poetiki Alejandre Pizarnik prignano do takšnih konsekvenc, da se cikličnost spremeni v udarjanje zaradi nemoči iz nemoči. V pesmi »Glasbeni pekel« beremo: »Obupano projiciranje besedne materije / Osvobojena same sebe / Brodolomka v sami sebi.«¹⁴

Takšno projiciranje privede do tega, da pesnica, ki nenehno evocira željo po drugi strani noči,¹⁵ drugi noči, drugem svetu¹⁶, drugi obali¹⁷ v tem nenehnem iskanju najde samo sebe, a le kot odmev, odsev, zrcalno sliko. Emblem zrcala je v Alejandrini poeziji ena najpomembnejših referenčnih točk, največkrat pa je o zrcalu govor v povezavi s postopkom depersonalizacije. V pesmi »Vrt«¹⁸ se srečamo z naslednjimi verzi: »Sem prikazen same sebe. / –Ni se

12 Glej str. 72–73 v tej knjigi.

13 Glej str. 314–315 v tej knjigi.

14 *Ibid.* Podoba brodolomke v sami sebi spomni na enega od aforizmov Antonia Porchie: »In plul bom po tujih morjih, dokler ne bom brodolomec v svojem.« Antonio Porchia, *Glasovi*, prevedel Aleš Berger, Študentska založba Litera, Maribor, 2013, str. 21. Antonio Porchia je bil za Alejandro eden ključnih argentinskih pesnikov. Njegova edina knjiga pesmi *Glasovi* (*Voces*, 1949) je zbirka aforizmov, v kateri še posebej izstopata obsedeno ukvarjanjem z jezikom ter preciznost, s katero Porchia pristopa do pesniške forme. Njegov vpliv je mogoče pri Alejandri Pizarnik zaslediti predvsem v njeni kasnejši zbirki *Dianino drevo* (*Árbol de Diana*, 1963).

15 Glej str. 28–29 v tej knjigi.

16 Glej str. 24–25 v tej knjigi.

17 Glej str. 32–33 v tej knjigi.

18 Vrt je sicer eden najpogostejših pesniških emblemov v poetiki Alejandre Pizarnik, ki se subjektu kaže kot nekakšna utopija, kraj, ki je zelen, a nedostopen. V intervjuju z Martho Isabel Moia, Alejandra o videnju vrta govori kot o želji, ki sodeč po Proustu, »[...] nočejo, da se jih analizira, ampak da se jih zadovolji, torej: nočem govoriti o vrtni, hočem ga videti. Jasnno je, da je to, o čemer govorim, še vedno naivno, kajti v tem življenju nikoli ne delamo tega, kar hočemo. To je sicer še dodaten povod, da bi želeli videti vrt, tudi če je nemogoče, predvsem, če je nemogoče.« (Glej str. 314–315 v tej knjigi.)

treba igrati prikazni, ker to postaneš./ –Si resnična?«¹⁹ Pesem se konča s citati različnih pesnic in pesnikov (Michaux, Meireles, Dickinson, Novalis), ki kot nekakšen odmev že videnega utrdijo subjekt v lastni ujetosti v registre jezika: »–Ils jouent la pièce en étranger. / –Sinto o mundo chorar como a lingua estrangeira. / –Das ganze verkehrte Wesen fort. / –Another calling: my own words coming back...«²⁰ Tako so, na primer, v pesmi »Noč, deljena v spominu na beg« udarci nujno postavljeni v fantazmagorično atmosfero (»Udarci v grobu. Na robu besed udarci v grobu.«, »Poslušam svoje glasove, zборе mrtvih.«)²¹, kjer je subjekt »zagozden v skalno razpoko«.²² Subjekt torej ni tisti, »ki govori«, temveč »veter povzročja, da bi verjela, da so te hvalnice naključja, ki jih formulira gibanje, besede, ki prihajajo od mene«.²³ Pesem zavrne tudi logiko posvetnih dni, vmešavanja vsakdanjega v prostor pesmi: »In do kdaj to vmešavanje zunanosti notranjega ali manj notranjosti notranjega, ki se tke kot raševinasto ogrinjalo čez mojo neizrekljivo revščino.«²⁴

Alejandra Pizarnik pojasni dvoumnost svojega boja v intervjuju Marthe Isabel Moia, objavljenem v *Želji besede* (1972), kjer zatrdi, da se skriva »[...] pred jezikom v jezik. Ko ima nekaj – četudi nič – ime, se zdi manj sovražno. Kljub temu obstaja v meni sum, da je bistveno neizrekljivo«.²⁵ Travma jezika je v svoji esenci travma subjekta, ki vedno izreče več kot govori, gre torej za vnaprejšnje priznanje, da »[...] vsaka beseda izreče, kar izreče, in še več in nekaj drugega.«²⁶ Na podlagi takšnega priznanja je torej šele vzpostavljena problematika izrekanja kot nečesa, kar subjektovega boja z jezikom ne omejuje na tekst kot tak, ampak ga dela univerzalnega. V pismu Antoniu Porchii se pesnica v zvezi z njegovo knjigo *Glasovi [Voces]* vpraša: »Kako govoriti o neizrekljivem? Samo preko Glasov. Samo oni so uspeli narediti ta jezik cel, samo oni so znali besede napolniti s krvjo, jih spremeniti v Besedo kot edino veljavno.«²⁷ Pravzaprav se v tem Alejandrinem opisu Porchieve knjige zgodi tudi uvid v njeno lastno ustvarjanje – poetika Alejandre Pizarnik je polna glasov,²⁸ ki skušajo preko absolutne

19 Glej str. 224–225 v tej knjigi.

20 *Ibid.*

21 Glej str. 128–129 v tej knjigi.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 Glej str. 128–129 v tej knjigi.

25 Glej str. 317–318 v tej knjigi.

26 Glej str. 146–147 v tej knjigi.

27 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2014, str. 162.

28 Glasove v poetiki Alejandre Pizarnik lahko razumemo kot dodatno posledico depersonalizacije. Tako se v pesmih kot produkti razcepljenosti persone Alejandre Pizarnik pojavijo osebni zaimki (ona, jaz, ti).

potopitve v jezik kreirati persono Alejandre Pizarnik, ta pa je v pesmih ustvarjena ravno iz destruktivno naravnanege odnosa med telesom in besedo. Pisanje se sprevrže v nenehno zasledovanje lastne sence²⁹, da bi prišlo do neke skoraj eruditske vednosti o tem, kaj pesem vzdrži in do katere točke pesnica lahko še nasprotuje: »Pisava, gosta do nevzdržnosti, do dušenja, a narejena samo iz 'subtilnih vezi', ki bi dovolile nedolžno sobivanje na isti ravni, subjekta in objekta, kot tudi ukinitvev običajnih mej, ki ločujejo jaz, ti, on, mi, vi, oni. Zveze, metamorfoza.«³⁰ Takšno pisavo spremljata še zahteva po tišini in fragmentarnost pesmi, ki subjekt umeščata v prostor pesmi kot prostor, kjer je posvetni red stvari ukinjen, kjer gre za absolutno zavrnitev kakršnekoli vsakdanjosti. Temu sledi iskanje zatočišča, tistih mest, ki bi pesnici omogočili pisanje brez podrejanja vnaprej postavljenim determinantom simbolnega: »Nekoč bomo mogoče našli zatočišče v pravi resničnosti. Lahko medtem povem, do katere točke nasprotujem?«³¹ Problematika izrekanja ter priklic tišine, ki je hkrati »edina skušnjava in najvišja obljuba«,³² pokaže na jezik kot na instanco, ki nima več samo vloge graditelja pesmi, temveč prevzame tudi vlogo realnega sveta: znotraj izkušnje pisanja se pesnici jezik pokaže kot nekaj, kar je resničnejše od tega, kar bi navadno razumeli kot realnost. 23. oktobra 1957 je zapisala v svoj dnevnik: »Poezija ne kot nadomestitev, ampak kot stvaritev neke realnosti, neodvisne – kolikor je mogoče – od realnosti, na katero sem navajena.«³³ Toda to, kar je tu izraženo kot samozadostnost, je v že omenjenem intervjuju Marthe Isabel Moia prepoznano kot nemoč; v tem intervjuju pesnica zagotovi, da jo »[...] kompleksen način čutenja jezika [...] vodi k prepričanju, da jezik ni zmožen izraziti resničnosti; da lahko govorimo samo o očitnem.«³⁴

Prav spoznanje o tej nezadostnosti pripelje pesnico do govorjenja o očitnem, do obsesivnega dela z jezikom, do eksaktnosti, ki prostor pesmi naslovi kot edini mogoči prostor, v katerem se zaščiti pred grozo izrekanja prav s tem, da se z njo docela sooči. Zato se

29 Kot produkt depersonalizacije se pojavi tudi Senca, ki ni zgolj dvojnica sence nje, ki piše, temveč tudi pesniški emblem, podoba, ki predstavlja neskončno potvarjanje pesničnega prebijanja skozi prosojnost tega, kar se naslavlja kot jaz. Subjektovo nasprotovanje neprosojnosti in dvoumnosti jezika se tako izteče v prosojnost, grozo tega, kar ta jaz je in do katere točke lahko še nasprotuje: »Senca je jokala in govorila več kot v vsem času svojega obstojanja skupaj. To je bilo malo preden je padla v neprosojni krog.« (Glej str. 232–233 v tej knjigi.)

30 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

31 Glej str. 158–159 v tej knjigi.

32 Glej str. 316–317 v tej knjigi.

33 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 194.

34 Glej str. 318–319 v tej knjigi.

sooča s stvarnostjo tako, da poskuša že *a priori* presekat z vsemi koordinatami, ki to stvarnost določajo. V fragmentu, naslovljenem *Prihodnost*, lahko beremo: »pravijo mi / življenje imaš pred sabo / in jaz gledam / in ne vidim ničesar«. ³⁵ Ta »ničesar« je za njen *modus vivendi* ključnega pomena, saj stopnjuje horizont pričakovanja, ki doživi vrhunec v prostoru poezije; zanj je namreč bistveno, da je popolnoma osvobojen vseh muk vsakdanjosti in da kot tak stremlje onkraj logike vsakdana v prostor pesmi kot prostor, »v katerem nemogoče postane mogoče. V pesmi je meja mogočega še prav posebej zanesljivo prestopljena s tveganjem«. ³⁶ V tej zvezi je pomenljiv Porchiev aforizem, ki ga je pesnica večkrat citirala: »Na ta svet, ki brez besed ničesar ne razume, si prišel skorajda brez besed.« ³⁷ Poskus pisanja poezije je pisanje pesmi iz nekakšne groze pred tem, da pesem ne bi bila napisana; pisanje ni razumljeno kot poslednji poskus bega, temveč kot večno iskanje, v katerem Alejandra kot »mala popotnica« piše iz lastne »poklicanosti tavanja«, ki je v odločitvi, da bo kljub vsemu pisala do onemoglosti. ³⁸ Želja po tem, »da bi lahko živel samo v ekstazi, delala telo pesmi s svojim telesom, odkupila vsak stavek s svojimi dnevi in tedni, vlivajoč v pesem svoj dah, ko bi bila vsaka črka vsake besede žrtvovana v obredjih življenja«, ³⁹ gre tako daleč, da je pesnica, kot zapiše v dnevniku, izgubila življenje za literaturo in zaradi nje: »Hočem reči, ker sem iz sebe hotela narediti literarno junakinjo v realnem življenju, mi ni uspelo ustvariti literature z mojim realnim življenjem, ker to ne obstaja: je literatura.« ⁴⁰

V tem gre onkraj zastavljenih mej, ne poskuša definirati na novo le odnosa med življenjem in poezijo, temveč tudi odnos med življenjem in smrtjo. Alejandra Pizarnik govori o smrti v imenu želje, da smrt ne bi bila razumljena kot nasprotje življenja. Njen odnos do smrti je izredno dvoumen: hkrati piše o njej kot o oddaljeni fantaziji, ki jo z veseljem sprejema nadse, po drugi strani pa jo razume kot neke vrste popolnoma nemogočo usodo. V pesmi »Balada kamna, ki joka« (»smrt umira od smeha toda življenje / umira od joka toda smrt toda življenje / toda nič nič nič« ⁴¹) da vedeti, da se ravno s sopostavljanjem obeh instanc zgodi priznanje nemogoče razrešitve obeh: »toda nič nič

35 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, str. 191.

36 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

37 Antonio Porchia, op. cit., str. 24.

38 Glej str. 316–317 v tej knjigi. V že omenjenem intervjuju Marte Isabel Moia Alejandra na izjavo o tem, da je njena poklicanost tavanja njena resnična poklicanost, odgovori s Traklovimi besedami, da je »človek tujec na zemlji«. Doda še: »Mislim, da je pesnik od vseh največji tujec. Mislim, da je za pesnika edino mogoče bivališče beseda.« (ibid.)

39 Glej str. 318–319 v tej knjigi.

40 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 405.

41 Glej str. 28–29 v tej knjigi.

nič«. ⁴² Ta dialektika, ki se stopnjuje vse do konca, poveže pesničin dvoumni odnos do smrti s temeljnim problemom izrekanja: »Vsaka beseda, ki jo napišem, me vrne v odsotnost, zaradi katere pišem to, česar ne bi pisala, če bi ti pustila priti sem.« ⁴³ Prelomna točka njene poezije je v tem, da je vez med življenjem in poezijo prav tako kot vez med življenjem in smrtjo popolnoma zabrisana – kar ostaja, je odsotnost tistega, ki izreka. ⁴⁴ V dnevnik je zapisala:

»Besede so moja posebna odsotnost. Kot slavna 'lastna smrt' (slavna za druge), je v meni avtonomna odsotnost, narejena z jezikom. Ne razumem jezika in jezik je edino, kar imam. Da, imam ga, ampak nisem to. Je, kot bi imela neko bolezen ali pa da bi bolezen imela mene, ne da bi prišlo do kakšnega srečanja, kajti bolnica se na svoji strani bori – sama – z boleznijo, ki počne isto. Jaz pišem, ker ni roke v moji roki, ker ni oči pred mojimi očmi, ker ni telesa zunaj mene, na katero bi se oprla – četudi za minuto – in jokala.« ⁴⁵

Pesničina odsotnost je v jeziku, ki ga razume celo kot bolezen. Zato bi bilo povsem neustrezno govoriti o nekem terapevtskem učinku literature; pesnica namreč, tudi kadar govori o bolezenskih stanjih, povezanih z jezikom ali s sabo, ne primerja literature in terapije, ampak želi pokazati na soodvisnost telesa (bodisi fizičnega bodisi pesniškega) in nečesa, kar ga ima v lasti. V tem je odsotnost nekakšno bolezensko stanje, neprezenca brodolomke v sami sebi iz same sebe. Ali: njena odsotnost je »začenjanje petja prav počasi v tej soteski, ki spet pelje k moji neznanki, ki sem, moji emigrantki iz sebe«. ⁴⁶ Pozicija subjekta je pozicija nekoga statičnega, nekoga, ki se v procesu pisanja spreminja v negiben trenutek oprijemanja: »Držim se za pesem. Pesem me dvigne do mej, daleč od hiš živih. In kam bom šla, ko grem in se ne vrnem?« ⁴⁷ Toda tudi dvig do mej je dvig do mej, ki so zaman. Vprašanje odhoda je retorično, kraj, ki ga pesnica evocira, je »neki kraj odsotnosti / nit nesrečne združitve«. ⁴⁸

Kot posledica takšne odsotnosti in izgnanosti iz vseh mest, kamor se je zatekala, nastopi izguba identitete pišočega. V pisavi ni nikakršnega središča: niti v tistem, ki piše, v pesmi, v glasovih, ki

42

Ibid.

43

Glej str. 198–199 v tej knjigi.

44

V dnevniku piše o odsotnosti kot o stanju, ki prežema vse: »Napolni s svojo smrtjo praznino svojega življenja. [...] Napolni s svojim soncem praznino svojih noči. [...] Napolni s svojo tišino praznino tvojih besed.« Alejandra Pizarnik, *Diaros*, str. 449.

45

Alejandra Pizarnik, *Diaros*, str. 569.

46

Glej str. 134–135 v tej knjigi.

47

Glej str. 198–199 v tej knjigi.

48

Glej str. 82–83 v tej knjigi.

vznikajo v poskusu pisanja: »središče / pesmi / je druga pesem / središče središča / je odsotnost / v središču odsotnosti / je moja senca središče / središča pesmi.«⁴⁹ V tem gre za skrajno potujitev, kjer se v postopku samonanašalnosti ne ustvari samo razlika med pesmijo ter piščočim, temveč tudi med glasovi piščočega. Od tod vprašanje »Kako je ime imenu?«⁵⁰, ki kaže na strah; »da ne zna imenovati / tistega kar ne obstaja«, ⁵¹ zaobjame veliko več, kot samo problematiko izrekanja – ne gre samo za odsotnost, o kateri pesnica toži, temveč za nemožnost njenega imenovanja. To privede do travme, ki jo Alejandra najde v jeziku in iz katere izhajajo njene zadnje pesmi, ki niso več pesmi, ampak zgolj približevanja temu, kar naj bi bila pesem. V pismu Antoniu Beneytu zapiše:

»Razmišljala sem o literarnem žanru, ki bi bil primeren za moje pesmi, in mislim, da bi bila to lahko približevanja (v smislu, da so pesmi približevanja Poeziji). Ker me zanima tudi pesniški prostor, bi lahko služilo tudi ime objekti. Toda jaz mislim, da so približevanja bolj skrivnostna.«⁵²

Pesem, razumljena kot objekt, je, kot zapiše Alejandra v pismu Ivonne Bordelois, pesničina »žej po realnosti, [...] sanje o materializmu v sanjah.«⁵³ In tudi: »Zame so besede stvari in stvari besede. Ker nimam stvari, ali bolje rečeno, ker jim ne morem nikdar podeliti realnosti, jih imenujem in ustvarjam v njihovem imenu (ime postane realno in imenovana stvar izhlapi; je prikazen imena).«⁵⁴

V tem zapisu se pokaže nepremostljiva razlika med pesnično eksistenco in imenom, med telesom in besedo. Biti »samo ime«⁵⁵

49 Glej str. 208–209 v tej knjigi.

50 Glej str. 106–107 v tej knjigi.

51 Glej str. 54–55 v tej knjigi.

52 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2014, str. 288.

53 Ibid., 2014, str. 88

54 Ibid., str. 88.

55 »Samo ime« je tudi naslov Alejandrine pesmi: »alejandra alejandra / spodaj sem jaz / alejandra«. (Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, prevedel in uredil Ciril Bergles, Center za slovensko književnost, Ljubljana, 2006, str. 11.)

Pesem ne pokaže zgolj na razliko med imenom in imenovanim, temveč potrjuje izgubo identitete piščočega v nenehnem preimenovanju stvari, ki bi lahko bile »jaz« ali ki bi lahko navsezadnje bile tudi »pesem«. S trojno manifestacijo subjekta v tej pesmi se ime pojavi z malo začetnico, kar pokaže, da se identiteta ne more več enačiti z imenom – ime samo postane odsotnost vseh, ki so bile Alejandra. S tem mislim predvsem na različna imena, vzdevke Alejandre Pizarnik (Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha) in tudi na kreacije pesniške persone, ki vznikne v procesu pisanja in pri kateri se proces imenovanja pokaže kot nekakšno zaklinjanje istega (bodisi preko osebnih zaimkov ali preko fantazmagoričnih podob, ki namigujejo na subjekt v pesmi).Vsekakor je postopek depersonalizacije, ki je prisoten tudi v tej pesmi, drugačen od postopka, ki ga recimo prepoznamo v pisanju Fernanda Pessoa – ta

vrača subjekt v tisto odsotnost, iz katere je izšel, pomeni tudi »pesniško smrt; pretvarjanje, da bi našli izvor imena, je enako lastni obsodbi na uničenje, kajti izvor ni nič drugega kot praznina, odsotnost«. ⁵⁶ Tako v »Približevanjih« (naslov fragmentov poezije) Alejandra prizna: »Izrekla si toliko besed, / da si ne drzneš več slišati, kako kličeš.« ⁵⁷

IZ TAKŠNE TRAVME, KI SE ZRCALI TUDI V NEUSPELEM POSKUSU, DA BI ZDRUŽILA Telo in besedo, življenje in poezijo, nastopi pesem kot neponovljiv eksperiment. Tako se v pisanju obrača k hipnosti izrečenega (»*Veter in dež sta me izbrisala / kot ogenj, kot pesem, / napisano na zid.*«) ⁵⁸, k eksaktnosti napisanega, ki največjo koncentracijo doseže ravno v zbirki *Dianino drevo*. Slednja je v svoji minimalističnosti pravo nasprotje kasnejšemu divjanju označevalca. S tem ne želim zmanjšati pomembnosti, ki jo imajo kasnejše pesniške zbirke Alejandre Pizarnik (*Dela in noči* – 1965, *Ruvanje kamna blaznosti* – 1968, *Glasbeni pekel* – 1971) in tudi pesmi, ki so bile objavljene posthumno, ampak poudariti, kako je pesnica od *Dianinega drevesa* naprej skoncentriranost pesniškega izraza odkrivala na drugi ravni. Če je v *Dianinem drevesu* takšna skoncentriranost v pesniški formi sami, je v kasnejših pesmih zaradi prepričanosti o nemožnosti, da bi jezik korespondiral z zunajjezikovno realnostjo, našla skoncentriranost prav v nečem, kar je sama prepoznavala kot odsotnost ritma; svojo poetiko emblemov je v dnevniku povezala prav s to odsotnostjo: »(K)astracija sluha: nisem zmožna zaznati melodije stavka. Od tod tudi moja smešna intonacija, moje oralne težave. To, kar izrečem, postane moj emblem. Moje oralne težave prihajajo iz oddaljenosti moje realnosti.« ⁵⁹ Priznanje, da tisto, kar izreče, postane njen emblem, ne fiksira v aktu pisanja samo besed, ampak tudi pesnico samo. Biti emblem evocira negibnost, vendar pa so ravno ponovitve emblemov v aktu izrekanja tiste, ki negibnost presežejo. Prava statičnost pa se pokaže v ekscesu gibanja, iskanja. Tako je pesničina definicija glagola iskati tista, v kateri se sproti izničujeta gib in mirovanje: »Ni glagol, ampak vrtoglavica. Ne izraža dejanja. Ne pomeni, / iti na srečanje z nekom, ampak obstati, ker

je pri kreaciji heteronimov vseeno stremel onkraj izgube identitete pišočega – sama identiteta se je vzpostavila šele v razpršenosti in fragmentiranosti na več jazov. Alejandra, ki je Pessoa tudi brala, sama govori o heteronimih kot o procesu razgračevanja, kjer »jaz postane razjeden«. Ravno takšna razjedenost je po pesničinem mnenju pri Pessoi vzrok »skrivnostne rodovitnosti« nastanjanja heteronimov. (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2002, str. 241.)

56 Patricia Venti. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Editorial Anthropos, Rubí (Barcelona), 2008, str. 211.

57 Glej str. 178–179 v tej knjigi.

58 Glej str. 80–81 v tej knjigi.

59 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 674.

nekdo ne pride.«⁶⁰ Takšna vrtoglavica nastopi v pisavi, ki je »gosta do nevzdržnosti, do dušenja, a narejena samo iz 'subtilnih vezi', ki bi omogočale na isti ravno nedolžno sobivanje subjekta in objekta, kot tudi ukinitvev običajnih mej, ki ločujejo jaz, ti, on, mi, vi, oni«⁶¹ in v kateri se želja po eksaktnosti pojavi kot želja po tišini.

V kasnejših pesmih torej pesničina želja ni zgolj želja po konsistentnosti jezika, ampak neposredna kritika tiste »mračne / dvoumnosti jezika«, ki jo prepozna v tem, kar se zdi v vsakdanji rabi jezika najbolj samoumevno. »(N)e prestrašijo se mračne / dvoumnosti jezika / (Ni isto reči Lahko noč kot reči Lahko noč)«.⁶² Pravkar citirani verzi so del pesmi z naslovom »Soba psihopatologije«, v kateri pesnica spregovori iz mučne izkušnje časa, preživetega v bolnišnici Pirovano.⁶³ Skrajna točka upora je v tej pesmi zaznamovana s klinično natančnim izrisom njene ujetosti v lastne koordinate, da bi preko njihovega ozaveščenja dosegla transformacijo: » Da bi se združila z boj od seboj in bi bila ena edina in sama bit z njim, moram ubiti boj, da tako umre se, in da se tako, ko sta izničeni nasprotji, mučna dialektika uresniči v združitvi nasprotij.«⁶⁴ Pesnica v tej pesmi svoj modus eksistence zastavi kot neponovljivi eksperiment, brezprizivno izkušnjo, saj pokaže na

»prisotnost neke nepopolne realnosti, ki se ji nasproti postavi njena podoba preko intervencije glavnega elementa, ki zgosti realno in virtualno v višjo enoto. Naj gre pri tem za intervencijo zrcala in njegovega giba / premika, za impulz, ki ga povzroči met vrtavke ali ekspresivni odsev organizma, vedno opazimo isti zakon, ki se povzame v tej stari formulaciji: OPOZICIJA JE NUJNA / DA STVARI OBSTAJAJO / IN DA NASTANE NEKA / TRETJA REALNOST« (Hans Bellmer)⁶⁵

Takšno nasprotje je v poeziji Alejandre Pizarnik opozicija med poezijo in življenjem (pri čemer sama kot resnično življenje dojema poezijo, vsakdanje življenje pa je zanjo nekakšna fantazmagorična tvorba), ki mora kot taka obstajati, da lahko nastane tretja realnost, ki je v Alejandrinem pesništvu nenehno implicirana v želji po drugosti. Prav to pričakovanje drugega (druge obale, druge noči, drugega sveta) se razkrije kot odsotnost tega, kar je pričakovano

60 Glej str. 186–187 v tej knjigi.

61 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

62 Glej str. 241–242 v tej knjigi.

63 Alejandra Pizarnik je o svojem bivanju v Pirovanu rada uporabljala sintagmo *piro en vano* (v prevodu *zaman oditi*), izpeljanko iz imena bolnišnice, da bi pokazala, da je jezik, ne glede na to, kako ga uporablja, ni zmožen rešiti.

64 Glej str. 238–239 v tej knjigi.

65 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image*, Édition Alia, Pariz, 2010, str. 25–26.

– pesnici ni tuj samo vsakdanji svet, ampak ji predvsem v zadnjih pesmih postane tuj tudi svet poezije, iz katerega se zdaj počuti izgnano. Zato piše iz tiste pozicije, kjer subjekt naslavlja samega sebe kot truplo. V bistvu šele iz takšne pozicije lahko vzdrži odsotnost same sebe in odsotnost tistega, kar bi bilo v jeziku pričakovano kot edino zatočišče: »Dvignila sem se iz svojega trupla, šla sem iskat njo, ki sem. Romarka iz sebe sem šla do nje, ki spi v pokrajini v vetru.«⁶⁶

V tem pisanje poezije ni zgolj izkušnja destrukcije, temveč tudi izkušnja *post mortem* in obenem preizkušanje v jeziku, v katerem pesnica izkuša težo svojih mrtvih.⁶⁷ Ko Alejandra govori o samomoru, o njem ne govori na način preseganja lastnega trpljenja in ujetosti, temveč govori iz same sebe kot že mrtve v upanju, da bi jo misel na samomor olajšala. Pesnično vztrajanje v utrujenosti lahko primerjamo s Porchievo mislijo: »Zakaj se vračaš k življenju? Razumem. Človek se vsega utruđi. Tudi tega, da je mrtev.«⁶⁸

Miselni tok pesnice tu ne pripelje, niti ne želi pripeljati do misli o fizični smrti kot o nekakšni apoteozi. V njenem dnevniku najdemo zapis: »In pesniško ustvarjanje ne sme upravičiti mojega nezaupanja (ali moje bolezni).«⁶⁹ Kljub neznosnosti in brezizhodnosti, ki sta izraženi in poglobljeni v aktu pisanja, je onkraj vsake misli o norosti, o smrti, o mukah, ki jih določa vsakdanji red stvari, tudi globoko racionalen moment pesnice, ki verjame, da je transformativna moč poezije v spremembi koordinat simbolnega, ki utrjujejo univerzalnost bolezni ali bolezenskih stanj.

Njeno priznanje »Bila sem nemogoče in tudi raztrganje od nemogočega«⁷⁰ moramo brati skupaj z njeno potujitvijo telesnosti: telo ni realizacija, ampak iskanje. Šele ko telo razumemo kot iskanje, se lahko zgodi ukinitvev razlike med življenjem in poezijo, ontološka razlika med njima se ob takšnem pojmovanju zabriše. V pesmi »Ruvanje kamna blaznosti« pesnica zapiše:

»Pisati pomeni iskati v ječanju opečencev kost roke, ki sodi h kosti noge. Nesrečna zmes. Jaz prenavljam, jaz obnavljam, jaz sem tako obdana s smrtjo. V tem ni milosti, ni svetniškega sija, ni premirja. In ta glas, ta žalostinka za prvi vzrok: krik, vzdih, dihanje med bogovi. Jaz pripovedujem svojo večernico. In kaj lahko storiš ti? Prideš iz svojega skrivališča in ne

66

Glej str. 112–113 v tej knjigi.

67

Glej str. 270–271 v tej knjigi.

68

Antonio Porchia, *op. cit.*, str. 21.

69

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 319.

70

Glej str. 194–195 v tej knjigi.

razumeš. Vrneš se k njej in že ni več pomembno, če razumeš ali ne. Ni prostora za dihanje in ti govoriš o dihu bogov.«⁷¹

Telo pesmi ali telo pišočega je v nenehnem iskanju, pričakovanju: »Če ni prišlo, je zato, ker ni prišlo. Je, kot da ustvariš jesen. Ničesar ne pričakuješ od njenega prihoda. Vse pričakuješ. Življenje tvoje sence, kaj hočeš? Čas delirantne zabave, jezik brez mej, brodolom v tvojih lastnih vodah, o, lakomnica.«⁷²

Kljub obrednemu tonu, ki bi lahko poezijo Alejandre Pizarnik prikazal kot nenehno potvarjanje istega, se pokaže intenca po načinu zavedanja, ki ga pesnica sama ni pripeljala do zadnjih konsekvenc: da je pri poeziji, ki jo opiše s Hölderlinovimi besedami kot »nevarno igro«,⁷³ treba pretrgati z dosedanji mejami in jih preseči. Ko pesnica razmišlja o samomoru, pa se hoče rešiti prav tega čakanja, pričakovanja; v dnevnik je zapisala, da storiti samomor »*implicira največjo pozornost in lucidnost, reči si 'to sem jaz, zdaj, tukaj.' In tudi vedeti, da ni treba več čakati. Storiti samomor pomeni zapreti neka vrata, tista v čakalnici*«. ⁷⁴ In v tem je paradoks – Alejandro Pizarnik smrt fascinira kot ena izmed možnosti iskanja, prečenja mej, ki jih vzpostavlja posvetni red stvari, medtem ko je samomor zgolj neko olajšanje zaradi nevzdržnosti istih mej, ki so njeno vsakdanjost delale nevzdržno. V tem pogledu samomor ni nasprotnik življenja, ampak nasprotnik poezije, ki se zanjo, če ponovim, že tu in zdaj dogaja kot izkušnja *post mortem*. In ravno zato je bistven način, kako pesnica doume smrt, kajti šele ko je smrt prepoznana kot možnost iskanja, je pesnica ne postavi kot nasprotje življenju, ampak kot nekaj, kar bi jo življenja osvobodilo. Šele tu se povežeta smrt in pesem; navajam njene besede: »*Razen majhne skrivne družbe zaljubljenecv v pesmi se vsi bojijo razumeti, da bi jih srečanje s pesmijo osvobodilo. Osvobodilo česa? A tudi to vedo vsi.*«⁷⁵

Toda tudi takšno iskanje postane zgolj neko orodje, uvod v stanje vrtoglavice, kjer tisti, ki piše, konča v samemu sebi zaradi samega sebe: »*Poslavljanje je tvoje življenje. / A ti se razvnameš / kot nora kača v gibanju, / ki sreča samo sebe, / ker ni nikogar.*«⁷⁶ V takšnem procesu sta edini oporni točki humor in pesniški emblemi, s katerimi se subjekt obsodi sam nase in v katerih se navsezadnje tudi zapusti. Med najpogostejšimi se v pesničinem opusu pojavlja prav zrcalo, ki ga lahko hkrati razumemo kot zid in prehod v neko stanje negibnosti;

71 Glej str. 122–123 v tej knjigi.

72 *Ibid.*

73 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2002, str. 269.

74 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, str. 575.

75 Glej str. 310–311 v tej knjigi.

76 Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, str. 14.

tako se, če citiram Patricio Venti, zloglasna podoba grofice v eseju *Krvava grofica*⁷⁷ »razmnoži pred zrcalom, ki jo hkrati zadrži in posrka vase. Zrcalo se spremeni v privilegiran instrument metamorfoze nestalnega, izginjajočega subjekta, ki dvomi o lastni identiteti in je izgubljen v svojih podobah. Odsevajoča površina postane past globočine.«⁷⁸

V *Krvavi grofici* so teme samote, tišine, dvojnika ter izrekanja prignane do konca v brezizhodnem procesu, v katerem se je subjekt obsodil sam nase. Gre za zapise o grofici Báthory in njeni obsedenosti s tem, da je na sebi iskala kraj rane (v primeru grofice govorimo o znamenjih staranja), da bi ga ozdravila, pa se ji je ta vedno znova izmikal, zato ga je povzročala na drugih. Navajam odlomek opisa mučilne naprave, imenovane *Železna devica*:

»Nemudoma se odzove s strašnimi mehaničnimi zvoki in zelo počasi dvigne bele roke tako, da sklenejo v popoln objem tisto, kar je v njeni bližini – v tem primeru deklico. Avtomatika jo objame in nihče več ne bo mogel razkleniti živega telesa od železnega telesa, ki sta si enaki v lepoti. Nenadoma se poslikane prsi železne dame odprejo in prikaže se pet bodal, ki prebodejo njeno živo soigralko dolgih, padajočih las, kot so njeni. Ko je žrtvovanje končano, se pritisne na drug kamen ogrlice: roke omahnejo, nasmeh in oči se zaprejo in morilka spet postane »Devica«, negibna v svoji krsti.«⁷⁹

Sklenitev obeh teles, ki se zgodi na vrhuncu žrtvovanja, se povezuje z načinom, kako pesnica v svoji poeziji evocira pomiritev ujetega, ki se »vrne v iskanju svojega nekdanjega iskanja«⁸⁰ in ki ga »prekrije noč kot voda kamen / kot zrak ptico / kot se med ljubljenjem prekrijeta telesi«.⁸¹ V takšni negibnosti pesnica piše iz pozicije že mrtve, ob kateri je tudi atmosfera, ki jo spremlja v pesmih, polna ostankov (kosti, pepela, ruševin, spomina itd.) V pesmih velikokrat omenja otroštvo v povezavi s pravljimi podobami, ki so grozljive, vendar jih ne prepozna kot škodljive, ampak kot pomirljive,

77 Ta esej je pesnica napisala kot komentar k istoimenski knjigi, biografiji, ki jo je o grofici napisala Valentine Penrose. Prav ta komentar knjige ji je omogočil, da je tesnobnim pasažam o postopkih mučenja in strašnem značaju grofice dodala poetične nianse, ki so ji, kot zapiše ob koncu knjige, nanašajoč se na grofičino kazen, omogočile uvid v sadistične prakse preko soočenja z »idejo absolutne raztrganosti.« (Glej str. 302–303 v tej knjigi.) Prav ta ideja se je pesnici pomagala soočiti z lastnimi težnjami po fetišizaciji besed v poeziji, po obsesivnem ukvarjanju z jezikom in slednje tudi prevprašati. Zato moramo na razvoj njene poezije gledati kot na nekakšno vračanje istih tem, ki šele v procesu vračanja dobijo prave, jasne podobe. Sama bi njen postopek pisanja označila kot priklicevanje odsotnega. Podobno je tudi z Alejandrinimi risbami. Na njih so podobe, po linijah in prisotnosti infantilnega izrazito podobne Lorcovim zgodnjim risbam, vedno v procesu gibanja, nenehnega iskanja. Ne gre torej toliko za jasnost linij, temveč za relacije, ki jih te črte v prostoru vzpostavijo.

78 Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, Editorial Dedalus, El Escorial, España, 2008, str. 63.

79 Glej str. 278–279 v tej knjigi.

80 Glej str. 106–107 v tej knjigi.

81

Ibid.

medtem ko so šele podobe ostankov tiste, ki ji zares zbuja grozo. Pravzaprav so ti ostanki mesta, kjer se je subjekt po aktu pisanja vsakič znova zapusti. Vendar pa vidi pesnica osvoboditev ravno v tem, da vzdrži svoj lastni ostanek kot nekaj, kar bo podedovala. V enem od pisem Leónu Ostrovu Alejandra zapiše:

»Zamaj pojasniti moje tišine. Globoko v meni je vedno neko prvinsko čakanje na magično spremembo. (Neko noč se bodo razbila zrcala, gorele bodo one, ki sem bila, in ko se bom zbudila, bom dedinja svojega trupla.)

Tako sem utrujena od svojih starih strahov in grozot, da si jih ne drznem sporočiti in izreči. Se spomnite mojega stavka ali refrena, ki se pojavi v vseh mojih dnevnikih: »Vstopiti v tišino?«⁸²

Koncept tišine hkrati izraža nenehno prisotnost nemogočega in želenega, prisotnega in odsotnega, je kontradiktoren pojem, ki razpira tisto, kar se pesnici pokaže v njenih starih strahovih in grozotah, v razliki med govorjenjem in izrekanjem: *»Govori se. / Opremlja se prazno prizorišče tišine. / Ali, če tišina obstaja, ta postane sporočilo. / Zakaj ste tiho? O čem razmišljate?«⁸³* Obredno razbijanje zrcal, sežig ali pa prebujenje kažejo na željo po imaginaciji, ki bi bila zmožna transformirati realnost tudi, ko v procesu potujitve ostane edino trdno mesto prošnja za tišino. Kaj v poetiki Alejandre Pizarnik pomeni takšna prošnja? Tišina se pojavi kot nekakšna zvočna kulisa, ki vase povzema mejne izkušnje pisanja. Je nadpomenka za vse embleme, ki jih je pesnica ustvarila ne v strahu pred odsotnostjo glasu, temveč pred odsotnostjo besed in v upanju na upor proti *»neizčrpnemu toku mrmranja«⁸⁴*. Kajti pravi strah, ki se perpetuira v pisanju Alejandre Pizarnik, ni strah pred tišino, ki pomeni odsotnost glasu tistega, ki govori, temveč strah pred tišino pesmi.

Tišino pesnica v *»Žalostinkah«* celo primerja z ognjem, soncem:

»Tihotni jezik spočenja ogenj. Tišina se širi, tišina je ogenj. / Treba je bilo izreči glede vode ali jo preprosto samo imenovati, da bi se / pritegnilo besedo voda, da pogasi plamen tišine. // Ker ni pela, pôje njena senca. Kjer so njene oči nekoč uročile moje otroštvo, / se razžarjena tišina kotali kakor neko sonce.«⁸⁵

Ogenj in sonce, vira toplote in svetlobe, sta v Alejandrini poetiki vedno nasprotje noči, emblema, ki ne ponuja zgolj zavetja pred svetlobo, temveč je tudi privilegiran čas ustvarjalnega akta: *»Vso noč delam noč. / Vso noč me zapuščaš počasi kot voda, ki pada počasi. Vso noč pišem, zato da / iščem tega, ki me išče. / Besedo za besedo pišem*

82 Alejandra Pizarnik / León Ostrov, *Cartas*, Eduvim, Villa María, 2012, str. 71.

83 Glej str. 236–237 v tej knjigi.

84 *Ibid.*

85 Glej str. 150–151 v tej knjigi.

noč.«⁸⁶In tudi: »In vendar iščem noč pesmi. Mislim samo na tvoje telo, a predelam telo svoje pesmi kot kdor si poskuša ozdraviti rano.«⁸⁷ Ko subjekt postane besedna materija, ker so besede tiho in ne zmorejo, je v tej situaciji subjekt pripravljen iti do konca: tišina je dokončna potujitev subjekta, ki skozi razpuščanja, razosebljanja skuša opremiti prizorišče tišine, da bi ta obstajala, da bi postala sporočilo: »jaz se združim s tišino / jaz sem se združila s tišino / in se pustim narediti / se pustim piti / se pustim izreči.«⁸⁸ Martha Isabel Moia govori o dveh jazih v poeziji Alejandre Pizarnik, ki sta v kontrapunktu – jaz, »ki se združi z nočjo«,⁸⁹ in jaz, »ki se združi s tišino«. ⁹⁰ Njuna združitev se zgodi v odsotnosti tiste, ki piše iz notranje samote: »Toda tišina je gotova. Zato pišem. Sama sem in pišem. Ne, nisem sama. Tukaj je nekdo, ki trepet.«⁹¹ Na koga torej nasloviti prošnjo po tišini?

Dejanje pisanja se v delu Alejandre Pizarnik vzpostavi kot samotno opravilo (»zgradila si svojo hišo / dala si perje svojim pticam / udarila si veter / s svojimi lastnimi kostmi // sama si dokončala / česar ni nihče začel«⁹²), pri katerem gre za ustvarjanje pesmi kot »samotarskih in prepovedanih območij«. ⁹³ Pesničine pesmi so prehodi podob »v bliskajoče se prisotnosti«, ⁹⁴ so zahteva po preciznosti gibov, reza, ki bi spremenil telo v instrument, da bi se zgodil »vdor bobnov v tišino noči.«⁹⁵ Pravo vprašanje pesništva Alejandre Pizarnik je torej, kako artikulirati bolečino, da ti udarci ne bi izzveneli, da bi se iskanje nadaljevalo.

86

Glej str. 98–99 v tej knjigi.

87

Glej str. 198–199 v tej knjigi.

88

Glej str. 72–73 v tej knjigi.

89

Glej str. 316–317 v tej knjigi.

90

Ibid.

91

Glej str. 110–111 v tej knjigi.

92

Glej str. 58–59 v tej knjigi.

93

Glej str. 314–315 v tej knjigi.

94

Glej str. 312–313 v tej knjigi.

95

Glej str. 164–165 v tej knjigi.

**“Nada sino golpes”:
la poesía como experiencia
post mortem**

En uno de sus últimos poemas, Alejandra Pizarnik dice: “golpean las sombras / las sombras negras / de los muertos // nada sino golpes // y se ha llorado / nada sino golpes”.¹ En la poesía, tan definitivamente marcada por la temática de la muerte, este gesto de golpear significa extremar el lenguaje hasta los límites de las imposibilidades. Si el conflicto fundamental del quehacer poético de Alejandra es el interno, es decir, conflicto entre el lenguaje y el quien escribe, los golpes son algo que interviene en este conflicto como fuerza externa, como un paso adelante del deseo de salir de esos límites que determinan los parámetros de la realidad de la poeta, que ella experimenta como cautiverio.

Me refiero, pues, al gesto que une la creación poética a una experiencia explícita de destrucción. En el poema titulado “Destrucciones” leemos: “Del combate con las palabras ocúltame // y apaga el furor de mi cuerpo elemental.”² Con relación a esta experiencia, incluso su idea del suicidio que, desde su angustia que resulta demasiado viva para este mundo en el que no sabe existir, expresa en una de sus últimas anotaciones de su diario, se convierte en algo que, comparado con esta experiencia, no es destructivo: “Todo el día me interrogo acerca del suicidio. Sé que debo suicidarme. Sería mi único acto no destructivo. Suicidarme para preservarme.”³ Pensar en el suicidio no es, como querían subrayar algunas interpretaciones, una radicalización de su convicción sobre la poesía como destino, sino que, al contrario, aparece como una idea de aliviar este destino que la poeta asumió y que está comprendido en su deseo de convertir su vida en rituales poéticos. (Para la poeta, todo lo que pueda existir fuera de este ámbito, carece de sentido. También por ello envuelve el acto poético en las telas rituales; el poema le impone el deber de “conjurar y exorcizar”).⁴

A la luz de la furia de un cuerpo sin calmar, en la que “la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía”⁵, los versos tempranos de la poeta vuelven la experiencia de esta clase aún más radical porque ya sólo romper el muro evoca, al mismo tiempo, la incursión en “[...] libertar la fuerza visionaria y mantener, simultáneamente, un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza”.⁶ Además, este proceso va acompañado por la pérdida de identidad del que escribe, quien, a través de la máscara del infinito,

1 Véase pág. 273 del presente libro.

2 Véase pág. 76 del presente libro.

3 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen: Barcelona, pág. 1037.

4 Véase pág. 314 del presente libro.

5 Véase pág. 24 del presente libro.

6 Véase pág. 310 del presente libro.

intenta conseguir lo que la poeta denomina “*intensa necesidad de verdad poética*”.⁷

De esta manera, los golpes, que simbolizan la salida de la cautividad en los mecanismos de la escritura, se enlazan con el uso del lenguaje que permite un exceso de autorreferencialidad con la que la poeta queda condenada a su propia reafirmación de esta cautividad. La ambigüedad de la actitud de la poeta hacia la escritura abarca desde las exclamaciones delirantes, cuando dice que, para ella, la única solución posible es el lenguaje (“*Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente*”)⁸ hasta las declaraciones como “*la lengua [...] un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua / que es el órgano de la re-creación / de re-conocimiento / pero no el de la resurrección / de algo a modo de negación / de mi horizonte de maldoror con su perro*”.⁹ Precisamente *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, que ella menciona en el poema arriba citado “*En esta noche, en este mundo*”, forman un texto que exagera la fascinación con el lenguaje hasta el punto de rebasarla, enajenarla y problematizarla. La lógica de esos cantos se fundamenta en la concienciación del horror dentro de la experiencia de lo aceptado como cotidiano. Lautréamot expresa este horror a través de la enajenación y también a través del humor. Aunque en la obra de Alejandra Pizarnik, contraria a la de Lautréamont, se trate de una fascinación con la escritura que perpetúa este horror, sería inapropiado comprender las últimas anotaciones de Alejandra, tal como resume Sylvia Molloy, como “*signos de deterioro, de un talento en vías de extinción*”¹⁰. Las anotaciones mismas reflejan, además de la cautividad, también la enajenación y el humor. Cada interpretación que relaciona de manera determinista la escritura de Alejandra sólo con el calificativo “*enfant terrible*” y con sus intentos de suicidio y su estado mental, reduce sus poemas únicamente a uno de los estados temporales del ser. Precisamente el humor de las últimas anotaciones de la poeta muestra la lucidez de la escritura brotando de lo insufrible, que se convierte en un intento de reflexión sobre lo imposible como fuerza transformadora de la poesía.¹¹ La lógica

7

Ibíd.

8

Véase pág. 159 del presente libro.

9

Véase pág. 218 del presente libro.

10

Citado por Cristina Piña, *La construcción de la figura de autor en Alejandra Pizarnik: el caso especial de los diarios*, Coloquio internacional Pizarnik en Jerusalén: Lecturas y relecturas, 22-23 de marzo, 2017, Universidad Hebrea de Jerusalén, Jerusalén

11

En la recepción de Alejandra Pizarnik, tal lucidez que, para la poeta, posee el acto de escribir y que, más tarde, adscribe también al suicidio, está limitada en la mayoría de los casos a su poesía aunque siempre debería leerse, partiendo del deseo de la poeta de unir

de su humor no reside en lo gracioso, sino en una intensificación de la fascinación con las palabras que las hace volverse contra sí mismas, corroerse y convertirse una en otra... En ello podemos ver la graduación y la superación del procedimiento fundamental de su poética que, a primera vista, resulta contrario: se trata de aquellos procedimientos de escribir, en los que las palabras se convierten en emblemas poéticos (entre los más frecuentes de su poética figuran el jardín, el viento, el bosque, el silencio, la chica, el lilo, la locura, el espejo etc.). Articulados dentro del espacio del poema, están limitados con este espacio, no buscan contextos nuevos, llegan a estar cerrados herméticamente, autorreferenciales hasta el punto en el que la escritura, el canto o el ruego, en vez de salir al mundo, quedan cautivos en el que canta, que pide, que ruega: “*Yo canto. / No es invocación. / Sólo nombres que regresan.*”¹² Los emblemas son su condena de sí misma. Hablar a través de ellos significa seguir luchando sea como sea contra el lenguaje en el lenguaje. En la entrevista con Martha Isabel Moia, Alejandra reconoce: “*Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que designas en tu pregunta serían signos y emblemas.*”¹³ La repetición dicta cierta periodicidad cíclica, pero en la poética de Alejandra Pizarnik está llevada hasta las consecuencias en las que lo cíclico se convierte en el golpeo a causa de la impotencia desde la impotencia. En el poema “El infierno musical” leemos “*Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma*”.¹⁴

la vida y la literatura, en una relación rigurosa a sus diarios y a su prosa y, sobre todo, a la correspondencia de Alejandra, en la que las reflexiones sobre la literatura se entrelazan sin cesar con los intentos de escribir poesía. Alejandra Pizarnik escribe que sólo durante el proceso de escribir, mediante la repetición de las palabras, mediante la colocación de las palabras en diversos contextos se produce una imagen pura. Hay que leer sus poemas tardíos también teniendo en cuenta sus textos humorísticos con los que estaba muy entusiasmada (entre los más destacados figura seguramente el corto escrito dramático *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*). Ella misma consideraba el humor una instancia que es “*ácido-corrosivo-de-la-llamada-realidad*”, “*preciosa vía de iniciación hacia lo otro*”. Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2014, pág. 253.

12 Véase pág. 72 del presente libro.

13 Véase pág. 314 del presente libro.

14 *Ibíd.* La imagen de naufraga en sí misma recuerda uno de los aforismos de Antonio Porchia: “*Y seguiré navegando por mares ajenos hasta naufragar en mi mar.*” Antonio Porchia, *Voces reunidas*, Pre-textos, Valencia, 2006, pág. 48. Para Alejandra, Antonio Porchia era uno de los poetas claves de Argentina. Su único libro de poemas *Voces* de 1949 es una colección de aforismos, en la que destacan sobre todo su preocupación obsesiva por el lenguaje y la precisión con la que trata la forma poética. Su influencia sobre Alejandra Pizarnik puede observarse sobre todo en su colección posterior *Árbol de Diana* de 1963.

Tal proyección hace que, en su búsqueda continua, la poeta, que evoca sin cesar el deseo del otro lado de la noche¹⁵, en otra noche, en otro mundo¹⁶, de la otra orilla¹⁷, se encuentre a sí misma, pero sólo como un eco, un reflejo, una imagen del espejo. En la poesía de Alejandra, el emblema del espejo es uno de los puntos de referencia más importantes, pero, en la mayoría de los casos, se habla del espejo en relación con el procedimiento de la despersonalización. En el poema “Jardín”¹⁸ nos encontramos con estos versos: “–Soy mi propio espectro. / –No hay que jugar el espectro porque se llega a serlo. / –¿Sos real?”¹⁹ El poema termina con las citas de varios poetas (Michaux, Meireles, Dickinson, Novalis), que, como una especie de lo ya visto, consolidan al sujeto en su propia cautividad dentro de los registros del lenguaje: “*Ils jouent la pièce en étranger. / Sinto o mundo chorar como a lingua estrangeira. / Das ganze verkehrte Wesen fort. / Another calling: my own words coming back...*”²⁰ Así, por ejemplo, los golpes en el poema “Noche compartida en el recuerdo de una huida” se encuentran, necesariamente, en una atmósfera fantasmagórica (“*Golpes en la tumba. Al filo de las palabras golpes en la tumba*”, “*Escucho mis voces, los coros de los muertos*”)²¹, en la que el sujeto aparece “*empotrado en la hendidura de una roca*”.²² Luego el sujeto no es el “*hablante*”, sino que “*es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del hazar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí.*”²³ El poema rechaza también la lógica de los días profanos, la intervención de lo cotidiano en el espacio del poema: “*Y hasta cuándo esta intromisión de lo externo de lo interno, o de lo menos interno de lo interno, que se va tejiendo como un manto de arpillera sobre mi pobreza indecible.*”²⁴

Alejandra Pizarnik explica la ambigüedad de su lucha en la entrevista con Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra* (1972), en la que dice ocultarse “[...] del lenguaje dentro del

15 Véase pág. 28 del presente libro.

16 Véase pág. 204 del presente libro.

17 Véase pág. 32 del presente libro.

18 El jardín es uno de los emblemas poéticos más frecuentes en la poética de Alejandra Pizarnik, que se le manifiesta al sujeto como una especie de utopía, lugar deseado, pero inaccesible.

En la entrevista con Martha Isabel Moia, Alejandra habla de su visión del jardín como del deseo que, según Proust, “[...] no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible.” (Véase pág. 314 del presente libro.)

19 Véase pág. 224 del presente libro.

20 *Ibid.*

21 Véase pág. 128 del presente libro.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 Véase pág. 128 del presente libro.

lenguaje. Cuando algo –incluso la nada– tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible”.²⁵ El trauma del lenguaje es, en su esencia, el trauma del sujeto, quien siempre cuenta más de lo que dice, de manera que se trata de un reconocimiento previo de que “[...] cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”.²⁶ A partir de este reconocimiento se establece, entoces, la problemática del acto de articular como algo que no reduce la lucha subjetiva contra el lenguaje al texto como tal sino que la hace universal. En la carta a Antonio Porchia, la poeta se pregunta con respecto a su libro *Voces*: “¿Cómo hablar de lo indecible? Sólo por medio de las Voces. Sólo ellas han logrado hacer pleno este lenguaje, sólo ellas han sabido llenar de sangre las palabras y transormarlas en la Palabra, la única valedera.”²⁷ En el fondo, esta descripción de Alejandra del libro de Porchia da lugar también a una visión perspicaz de su propia creación – la poética de Alejandra Pizarnik está llena de voces²⁸ que, a través de la inmersión total en el lenguaje, intentan crear el personaje de Alejandra Pizarnik, pero ella surge en los poemas precisamente desde una relación entre el cuerpo y la palabra, propensa a la destrucción. La escritura degenera en una persecución de su propia sombra²⁹ para llegar a un conocimiento casi erudito de lo que aguanta un poema y de hasta qué punto la poeta puede seguir contrariando: “Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de ‘vínculos sutiles’ que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis.”³⁰ Esta escritura va acompañada también por la exigencia de silencio y por la fragmentariedad del poema que emplazan al sujeto en el espacio del poema como espacio donde el orden profano de las cosas está suspendido, donde hay un rechazo absoluto de cualquier

25 Véase pág. 317 del presente libro.

26 Véase pág. 146 del presente libro.

27 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, 2014, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Aguilar: Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, pág. 162

28 Las voces en la poética de Alejandra Pizarnik pueden considerarse una consecuencia más de la despersonalización. De esta manera aparecen, como productos del desdoblamiento del personaje Alejandra Pizarnik, pronombres personales (ella, yo, tú).

29 Como producto de despersonalización aparece también Sombra que no sólo es el doble de la sombra de la que escribe, sino también un emblema poético, imagen que representa un falseamiento infinito del avance de la poeta a través de la transparencia de lo que se hace denominar el yo. La oposición del sujeto a la opacidad y a la ambigüedad del lenguaje desemboca de esta manera en la transparencia, en el horror de lo que es este yo y de hasta qué punto puede seguir oponiéndose: “Sombra lloró y habló más que en toda su existencia junta. Fue poco antes de caer en el círculo opaco.” (Véase pág. 232 del presente libro.)

30 Véase pág. 310 del presente libro.

clase de cotidianidad. Lo que sigue es la búsqueda de un refugio, de lugares que a la poeta le permitan escribir sin subyugarse a los establecidos determinantes de lo simbólico: “*Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?*”³¹ Al mismo tiempo, la problemática de la articulación y la evocación del silencio que es “*única tentación y la más alta promesa*”³² indican que el lenguaje como instancia ya no desempeña sólo el papel del constructor de poemas, sino también el del constructor del mundo real: dentro de la experiencia de escribir, la poeta llega a descubrir el lenguaje como algo más real de lo que habitualmente consideraríamos la realidad. El 23 de octubre de 1957 escribió en su diario: “*La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a que estoy acostumbrada.*”³³ Pero lo que aquí se expresa como una autosuficiencia es reconocido como impotencia en la mencionada entrevista de Martha Isabel Moia; en esta entrevista, la poeta asegura que “[e]ste modo complejo de sentir el lenguaje [...] induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio.”³⁴

El conocimiento mismo de esta insuficiencia induce a la poeta a hablar de lo evidente, a trabajar obsesivamente con el lenguaje, a la exactitud que se dirige al espacio del poema como el único posible para protegerse ante el horror de articular afrontándolo en su totalidad. Por ello, la poeta afrenta la realidad tratando de cortar *a priori* con todas las coordenadas que determinan esta realidad. En el fragmento titulado *Futuro* podemos leer: “*me dicen / tienes la vida por delante / pero yo miro / y no veo nada.*”³⁵ Este “nada” es decisivo para su *modus vivendi* porque intensifica el horizonte de lo esperado que alcanza su auge en el espacio de la poesía; porque lo esencial es quedar libre de todas las penas cotidianas y, así, aspirar, más allá de la lógica de la cotidianidad, a un espacio poético como espacio “*donde lo imposible se vuelva posible. Es en el poema, particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose.*”³⁶ Relativo a este tema, es elocuente el aforismo de Porchia, que la poeta citaba a menudo: “*Has venido a este mundo que no entiende*

31 Véase pág. 158 del presente libro.

32 Véase pág. 316 del presente libro.

33 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen: Barcelona, pág. 194.

34 Véase pág. 318 del presente libro.

35 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen: Barcelona, pág. 191.

36 Véase pág. 310 del presente libro.

*nada sin palabras, casi sin palabras.*³⁷ El intento de escribir poesía es escribir poemas partiendo del horror ante la posibilidad de que el poema no quede escrito; la escritura no es considerada un último intento de huida sino una búsqueda eterna en la que Alejandra como “*pequeña viajera*” escribe desde su propia “*vocación de errancia*” arraigada en la decisión de escribir a pesar de todo hasta el agotamiento.³⁸ Lleva su deseo de poder “*vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir*”³⁹ hasta el extremo de perder la vida por la literatura y a causa de ella, tal como apunta en su diario: “*Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura.*”⁴⁰

Con ello traspasa los límites establecidos, no sólo intenta redefinir la relación entre la vida y la poesía sino también la relación entre la vida y la muerte. Alejandra Pizarnik habla de la muerte en el nombre del deseo de que la muerte no sea entendida como lo contrario a la vida. Su actitud hacia la muerte es extraordinariamente ambigua: escribe sobre ella como de una fantasía lejana que asume con alegría, pero, por otra parte, la considera una especie de destino en absoluto posible. En el poema “*Balada de la piedra que llora*” (“*la muerte se muere de risa pero la vida / se muere de llanto pero la muerte pero la vida / pero nada nada nada*”⁴¹) da a entender que es la yuxtaposición de ambas instancias la que hace reconocer que es imposible solucionarlas: “*pero nada nada nada.*”⁴² Esta dialéctica, que se intensifica hasta el final, enlaza la actitud ambigua de la poeta hacia la muerte con el problema fundamental del acto de articular: “*Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí.*”⁴³ El punto clave de su poesía es el nexo completamente borrado entre la vida y la poesía, asimismo el nexo entre la vida y

37 Antonio Porchia, óp. cit., pág. 50.

38 Véase pág. 316 del presente libro. En la mencionada entrevista de Martha Isabel Moia, Alejandra responde a la afirmación de que su vocación de errancia es su verdadera vocación con las palabras de Trakl de que “*es el hombre un extraño en la tierra*”. Y añade a continuación: “*Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra.*” (Íbid.)

39 Véase pág. 138 del presente libro.

40 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 405

41 Véase pág. 28 del presente libro.

42 *Ibid.*

43 Véase pág. 198 del presente libro.

la muerte – lo que queda es la ausencia de lo que articula.⁴⁴ En su diario escribió:

*“Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa 'muerte propia' (famosa para los demás), en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado –sola– con la enfermedad que hace lo mismo. Yo escribo a falta de una mano en mi mano, a falta de dos ojos frente a los míos, a falta de un cuerpo exterior a mí sobre el cual apoyarme –un minuto siquiera– y llorar.”*⁴⁵

La ausencia de la poeta reside en el lenguaje que ella incluso considera una enfermedad. De manera que sería completamente inapropiado hablar de efectos terapéuticos de la literatura; porque la poeta, incluso cuando habla de los estados de enfermedad relativos al lenguaje o respecto a ella, no compara la literatura y la terapia, sino quiere mostrar la interdependencia entre el cuerpo (sea físico sea poético) y algo que lo posee. En ello, la ausencia es una especie de estado de enfermedad, la no presencia de una náufraga dentro de ella misma desde sí misma. O bien: su ausencia es “ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí”.⁴⁶ La posición del sujeto es la posición de alguien estático, de alguien que, en el proceso de la escritura, se convierte en un momento inmóvil del asimiento: “Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos. ¿Y por dónde andaré cuando me vaya y no vuelva?”.⁴⁷ Pero también levantarse hasta los límites es levantarse hasta los límites vanos. La pregunta sobre la partida es retórica, el lugar que la poeta evoca es “un lugar de la ausencia / un hilo de miserable unión”.⁴⁸

La pérdida de identidad del que escribe aparece como consecuencia de tal ausencia y expulsión de todos los lugares en los que ella se refugiaba. En la escritura no hay ninguna clase de centro: ni en el que escribe ni en el poema ni en las voces que surgen en el intento de escribir: “el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema.”⁴⁹ Aquí se trata de un enajenamiento

44 En su diario escribe sobre la ausencia como estado que lo impregna todo: “Llena con tu muerte el vacío de tu vida. [...] Llena con tu sol el vacío de tus noches. [...] Llena con tu silencio el vacío de tus palabras.” Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 449

45 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 569

46 Véase pág. 134 del presente libro.

47 Véase pág. 198 del presente libro.

48 Véase pág. 82 del presente libro.

49 Véase pág. 208 del presente libro.

extremo en el que, al procesarse la autorreferencia, no sólo se crea una diferencia entre el poema y el que escribe, sino también entre las voces del que escribe. De aquí la pregunta: “¿Cómo se llama el nombre?”⁵⁰, que apunta al miedo; “no saber nombrar / lo que no existe”⁵¹ excede la problemática de la articulación – no se trata sólo de la ausencia de la que se queja la poeta, sino de la imposibilidad de ponerle nombre. Es lo que causa el trauma que Alejandra encuentra en el lenguaje y del que surgen sus últimos poemas, que ya no son poemas, sino meras aproximaciones a lo que sería un poema.

En una carta a Antonio Beneyto escribe: “He pensado un género literario apto para mis poemas y creo que puede ser el de aproximaciones (en el sentido de que los poemas son aproximaciones a la Poesía). También –dada mi preocupación por el espacio poético– serviría el nombre objetos. Pero yo creo que aproximaciones es más misterioso.”⁵² El poema considerado como objeto es, tal como escribe Alejandra en la carta a Ivonne Bordelois, el deseo de la poeta, “sed de realidad, sueño [...] de materialismo dentro del sueño”.⁵³ Y también: “En mi caso las palabras son cosas y las cosas son palabras. Como no tengo cosas, mejor dicho, me es imposible otorgarles realidad, las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma; es la fantasma del nombre).”⁵⁴

En esta anotación se manifiesta la diferencia insuperable entre la existencia y el nombre de la poeta, entre su cuerpo y su palabra. Ser “sólo un nombre”⁵⁵ devuelve al sujeto a la ausencia de la que

50 Véase pág. 106 del presente libro.

51 Véase pág. 54 del presente libro.

52 Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, 2014, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Aguilar: Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, pág. 288

53 *Ibid.*, 2014, pág. 88

54 *Ibid.*, pág. 88.

55 “Sólo un nombre” es también título de un poema de Alejandra: “*alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra*”. (Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, pág. 65.) El poema no sólo alude a la diferencia entre el nombre y el nombrado, sino que confirma la pérdida de identidad del que escribe en un re-nombrar continuo de las cosas que podrían ser “yo” o que, al fin y al cabo, podrían ser también “el poema”. Con la manifestación triple del sujeto en este poema, el nombre aparece escrito con minúscula, lo que manifiesta que la identidad ya no puede ser igual al nombre – el nombre llega a ser la ausencia de todas las que fueron Alejandra. Con ello me refiero sobre todo a nombres diferentes, sobrenombres de Alejandra Pizarnik (Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha) y también a las creaciones del personaje poético que surge en el proceso de escribir y con el que el proceso de nombrar se manifiesta como una especie de conjuro de lo mismo (sea con pronombres personales sea con imágenes fantasmagóricas que aluden al sujeto del poema). De todas formas, el procedimiento de la despersonalización, presente también en este poema, es diferente del procedimiento que reconocemos, por ejemplo, en la escritura de Fernando Pessoa –quien, a pesar de crear heterónimos, apuntaba más allá de la pérdida de identidad del que escribe– la identidad misma se establecía sólo después, en la dispersión y fragmentación de varios yoes. Alejandra, que también leía a

ha salido, significa también “una muerte poética, y pretender hallar el origen de este nombre equivale a condenarse a la destrucción porque el origen no es más que el vacío, la ausencia”.⁵⁶ De modo que en “Aproximaciones” (título de los fragmentos de poesía) Alejandra reconoce: “Has dicho tantas palabras / que ya no te atreves a oírte llamar.”⁵⁷

Originado en este trauma, reflejado también en el fracasado intento de unir el cuerpo y la palabra, la vida y la poesía, el poema aparece como un experimento irreplicable. En la escritura, gira hacia la momentaneidad de lo articulado (“El viento y la lluvia me borrarón / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro.”⁵⁸), hacia la exactitud de lo escrito que alcanza la mayor concentración precisamente en la colección *Árbol de Diana*. Esta es, con su minimalismo, justo lo contrario al furor posterior del significante. Eso no quiere restar importancia a los poemarios posteriores de Alejandra Pizarnik (*Los trabajos y las noches* – 1965, *Extracción de la piedra de locura* – 1968, *El infierno musical* – 1971) y tampoco a los poemas de las ediciones póstumas, sino subrayar que la poeta, a partir de *Árbol de Diana*, descubría la densidad de la expresión poética en otro nivel. Si en *Árbol de Diana* esta densidad reside ya en la forma poética, entonces, en los poemas posteriores, convencida de que era imposible que el lenguaje correspondiera a la realidad extralingüística, encontró la densidad en algo que ella misma reconocía como ausencia del ritmo; en su diario, enlazó su poética de los emblemas con esta misma ausencia: “castración del oído: no puedo percibir la melodía de una frase. De allí, también, mi curiosa entonación, mis dificultades orales. Esto que digo viene a ser mi emblema. Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad.”⁵⁹ Reconocer que lo que articula se convierte en su emblema no fija, en el acto de escribir, sólo las palabras, sino también a la poeta misma. Ser emblema evoca inmovilidad, pero precisamente las repeticiones de los emblemas en el acto de articular son las que exceden la inmovilidad. Y el verdadero estatismo se manifiesta en el exceso del movimiento, de la búsqueda. De manera que la definición de la poeta del verbo “buscar es la definición en la que se anulan sobre la marcha el

Pessoa, habla de los heterónimos como del proceso de disgregación en el que “el yo termina por ser corroído”. Esta corrosión en la obra de Pessoa es, según la opinión de la poeta, la causa de “una fertilidad secreta” del brote de heterónimos. (Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, 2002, Lumen: Barcelona, pág. 241.)

56 Patricia Venti. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, 2008, Editorial Anthropos: Rubí (Barcelona), pág. 211

57 Véase pág. 178 del presente libro.

58 Véase pág. 80 del presente libro.

59 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, pág. 674.

movimiento y la quietud: “No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene.”⁶⁰ Este vértigo aparece en una escritura “densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de ‘vínculos sutiles’ que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos”⁶¹, en la que el deseo de exactitud surge como deseo de silencio.

En los poemas posteriores, el deseo de la poeta entonces no es sólo un deseo por la consistencia del lenguaje, sino una crítica directa de esa “tenebrosa / ambigüedad del lenguaje”, la que ve en lo que parece lo más patente en el uso del lenguaje cotidiano. “[N]o se asustan por la tenebrosa / ambigüedad del lenguaje / (No es lo mismo decir Buenas noches que decir Buenas noches)”.⁶² Los versos citados forman parte de un poema titulado “Sala de psicopatología”, en el que la poeta habla desde la experiencia penosa de su estancia en el hospital Pirovano.⁶³ En este poema, ella marcó el punto extremo de la rebelión con una minuciosa delineación de su cautividad en sus propias coordenadas, para adquirir conciencia de ellos y, así, alcanzar la transformación: “Para reunirme con el migo de conmigo y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al migo para que así se muera el con y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios”.⁶⁴ En este poema, la poeta se propone su modo de existir como un experimento irrepetible, una experiencia inapelable, pues señala

“la presencia de una realidad incompleta a la que se opone su imagen mediante la intervención de un elemento motor que condensa lo real y lo virtual en una unidad superior. Tanto si se trata de la intervención del espejo y su movimiento, del impulso que se da al tirar la peonza o del reflejo expresivo del organismo, siempre advertimos una misma ley, que se resume en esta antigua formulación: LA OPOSICIÓN ES NECESARIA PARA QUE LAS COSAS EXISTAN / Y SE FORME UNA / TERCERA REALIDAD.” (Hans Bellmer)⁶⁵

En la poesía de Alejandra Pizarnik, esta oposición aparece entre la poesía y la vida (con ella misma comprendiendo la poesía como vida real, mientras que la vida cotidiana es, para ella, un especie

60 Véase pág. 186 del presente libro.

61 Véase pág. 310 del presente libro.

62 Véase pág. 241 del presente libro.

63 Refiriéndose a su estancia en Pirovano, Alejandra Pizarnik solía usar el sintagma *piro en vano*, derivado del nombre del hospital para mostrar que el lenguaje no puede salvarla, independientemente de la forma de usarlo.

64 Véase pág. 238 del presente libro.

65 Hans Bellmer, *Anatomía de la imagen*, 2010, Ediciones de La Central: Barcelona, pág. 25

de formación fantasmagórica) y tiene que existir como tal para que pueda surgir una tercera realidad que en la poesía de Alejandra está siempre implícita en el deseo de otredad. La expectativa de lo otro (de otras orillas, de otras noches, de otro mundo) se revela como ausencia de lo que se espera – a la poeta no le resultaba ajeno sólo el mundo cotidiano, sino que, sobre todo en los últimos poemas, llega a serle ajeno también el mundo de la poesía, del que ahora se siente expulsada. De allí su posición en la que el sujeto se dirige a sí mismo como a un muerto. De hecho, sólo desde esta posición puede soportar la ausencia de sí misma y la ausencia de lo que en el lenguaje se esperaba como el único refugio: “*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.*”⁶⁶

Así, escribir poesía no sólo es una experiencia de la destrucción, sino también una experiencia *post mortem* y, al mismo tiempo, un experimentar con el lenguaje en el que la poeta experimenta el peso de sus muertos.⁶⁷ Cuando Alejandra habla del suicidio, no habla como si excediese su propio sufrimiento y su propia cautividad, sino habla desde sí misma como ya muerta, esperando que la idea del suicidio la aliviara. Podemos comparar la insistencia de la poeta en ese cansancio con la reflexión de Porchia: “*Por qué vuelves a la vida? Comprendo. Uno se cansa de todo. También de estar muerto.*”⁶⁸

La corriente del pensamiento de la poeta aquí no acarrea ni quiere acarrear tanto la idea de la muerte como una especie de apoteosis. En su diario encontramos la anotación: “*Y el quehacer poético no tiene que justificar mi mala fe (o mi enfermedad).*”⁶⁹ A pesar de lo insoportable y de lo irresoluble expresados y profundizados en el acto de la escritura, más allá de cualquier pensamiento sobre la locura, la muerte, las penas, impuestas por el orden cotidiano de las cosas, también existe un momento profundamente racional de la poeta, quien cree que la fuerza transformadora de la poesía reside en el cambio de las coordenadas de lo simbólico que refuerzan la universalidad de las enfermedades o de los estados de enfermedad.

Debemos leer su reconocimiento “*Yo era lo imposible y también el desgarramiento por lo imposible.*”⁷⁰ junto con su enajenamiento de lo corporal: el cuerpo no es una realización, sino una búsqueda. Sólo cuando concebimos el cuerpo como búsqueda, puede anularse la diferencia entre la vida y la poesía, la diferencia ontológica entre

66
67
68
69
70

Véase pág. 112 del presente libro.

Véase pág. 270 del presente libro.

Antonio Porchia, *óp. cit.*, pág. 89.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen: Barcelona, pág. 319

Véase pág. 194 del presente libro.

ellas se borra bajo estos conceptos. En el poema “Extracción de la piedra de locura” la poeta escribe:

“Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.”⁷¹

El cuerpo del poema o el cuerpo del quien escribe está buscando y esperando constantemente: *“Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.”⁷²*

A pesar del tono ceremonial que podría presentar la poesía de Alejandra Pizarnik como un falseamiento de lo mismo, hay una intención de asumir cierto tipo de consciencia que la poeta no llevó hasta las últimas consecuencias: de que la poesía, que describe con las palabras de Hölderlin como *“juego peligroso”⁷³*, debería cortar con los límites actuales para sobrepasarlos. Al reflexionar sobre el suicidio, la poeta quiere liberarse de esta espera, de esta expectativa; en su diario escribió que suicidarse *“implica la máxima atención y lucidez, decirse 'esta soy yo, ahora, aquí'. Y saber, también que no se debe esperar más. Suicidarse es cerrar una puerta, la de la sala de espera.”⁷⁴* Y aquí se encuentra la paradoja – la muerte fascina a Alejandra Pizarnik como una de las posibilidades de la búsqueda, de traspasar los límites establecidos por el orden profano de las cosas, mientras que el suicidio supone un mero alivio a causa de lo insoportable de los mismos límites que hacían insoportable su cotidianidad. En este sentido, el suicidio no es una oposición a la vida, sino una oposición a la poesía, que para ella, repito, ocurre aquí y ahora como una experiencia *post mortem*. Y, por ello, es esencial la manera en que la poeta concibe la muerte, porque sólo cuando la muerte es reconocida como una posibilidad de búsqueda, la poeta no la sitúa como contraria a la vida, sino como algo que la liberaría de la vida. Sólo aquí se unen la muerte y el poema; cito sus palabras: *“Fuera de la minúscula sociedad secreta de enamorados de poemas, todos temen*

71

Véase pág. 122 del presente libro.

72

Ibíd.

73

Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, 2002, Lumen: Barcelona, pág. 269.

74

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2013, Lumen: Barcelona, pág. 575.

*comprender que un encuentro con el poema los hubiese liberado. ¿Liberado de qué? Pero también esto lo saben todos.*⁷⁵

Pero también esta búsqueda llega a ser sólo una herramienta, una introducción al estado de vértigo en el que el que escribe se termina en sí mismo a causa de sí mismo: “*Un adiós es tu vida. / Pero tú te abrazas / como la serpiente loca de movimiento / que sólo se halla a sí misma / porque no hay nadie.*”⁷⁶ En este proceso, los únicos puntos de apoyo son el humor y los emblemas poéticos con los que el sujeto se condena consigo mismo y en los que, finalmente, también se abandona. En la obra de la poeta, uno de los más frecuentes es el espejo que, al mismo tiempo, podemos entender como muro y paso a cierto estado de inmovilidad; así, citando a Patricia Venti, la imagen infame de la condesa en el ensayo *La condesa sangrienta*⁷⁷ “*se reproduce frente al espejo pero al mismo tiempo la contiene y absorbe. El espejo se convierte en el instrumento privilegiado de las metamorfosis de un sujeto inestable, evanescente, incierto de su identidad, perdido en sus imágenes. La superficie reflejante se convierte en la trampa de la profundidad.*”⁷⁸

En *La condesa sangrienta* los temas de la soledad, el silencio, el doble y la articulación están llevados al cabo en un proceso sin salida, en el que el sujeto se ha condenado consigo mismo. Se trata de los escritos sobre la condesa Báthory y su obsesión con buscar en sí misma el lugar de la herida (en caso de la condesa hablamos de las marcas de vejez) para sanarlo, pero como ese lugar le rehuía una y otra vez, lo creaba en otras personas. Cito un fragmento de la descripción de la máquina de tortura, llamada la virgen de hierro:

75 Véase pág. 310 del presente libro.

76 Alejandra Pizarnik, *Hči vetra*, pág. 14

77 Este ensayo fue escrito por la poeta como comentario sobre el libro del mismo nombre, sobre la biografía de la condesa, escrita por Valentine Penrose. Este comentario del libro, precisamente, le hizo posible añadir a los pasajes agobiantes acerca de los procedimientos de la tortura y acerca del carácter terrorífico de la condesa los matices poéticos que le hicieron posible, tal como anota al final del libro refiriéndose a la condesa de la condesa, una visión de las prácticas sádicas a través del enfrentamiento con “la idea del desgarramiento absoluto”. (Véase pág. 302 de este libro.) Esta idea fue la que le ayudó a la poeta afrontar sus propias inclinaciones hacia la fetichización de palabras en la poesía, hacia la ocupación obsesiva con el lenguaje, y cuestionar lo último. De manera que hay que ver el desarrollo de su poesía como una especie de retorno reiterado de siempre los mismos temas que sólo en el proceso de volver adquieren imágenes verdaderas, claras. Por mi parte, calificaría su procedimiento escribir como invocación de lo ausente. Algo parecido ocurre también con los dibujos de Alejandra. En ellos hay imágenes que, respecto a sus líneas y a la presencia de lo infantil, se parecen a los dibujos tempranos de Lorca, siempre en el proceso de movimiento, de incesante búsqueda. No se trata, pues, tanto de la nitidez de las líneas como de relaciones que éstas establecen en el espacio.

78 Patricia Venti, *La dama de estas ruinas*, 2008, Editorial Dedalus: El Escorial, España, pág. 63

“Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella –en este caso una muchacha–. La autómeta la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la 'Virgen' inmóvil en su féretro.”⁷⁹

La unión de ambos cuerpos que se produce en el punto culminante del sacrificio está relacionada con la forma en la que la poeta evoca en su poesía el apaciguamiento de lo cautivo que se “retorna en busca de su antiguo buscar”⁸⁰ y que queda cubierto por “la noche se le cierra como agua sobre una piedra / como aire sobre un pájaro / como se cierran dos cuerpos al amarse”.⁸¹ En esta inmovilidad, la poeta escribe desde la posición de ya muerta, y también el ambiente que la acompaña en los poemas está lleno de restos (huesos, cenizas, ruinas, recuerdos, etc.). En los poemas menciona a menudo la infancia ligada a las imágenes de cuentos de hadas, que resultan terroríficas, pero que no las reconoce como dañinas, sino como tranquilizadoras, y sólo las imágenes de los restos le infunden verdadero terror. Pero la poeta ve la liberación precisamente en soportar su propio resto como algo que heredará. En una de las cartas a León Ostrov escribe:

“Inútil explicar mis silencios. En el fondo de mí hay siempre una espera primitiva de un cambio mágico. (Una noche se romperán los espejos, arderán las que fui y cuando despierte seré la heredera de mi cadáver).

Estoy tan cansada de mis antiguos temores y terrores que no me atrevo a comunicarlos ni a decirlos. ¿Recuerda mi frase o estribillo de todos mis diarios: 'Entrar en el silencio'?”⁸²

El concepto del silencio expresa, al mismo tiempo, una presencia constante de lo imposible y lo deseado, de lo presente y lo ausente, es un concepto contradictorio que abre lo que se manifiesta en los viejos miedos y en los viejos horrores de la poeta, en la diferencia entre el hablar y el articular: “Se habla. / Se amuebla el escenario vacío del silencio. / O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje. / –¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?”⁸³ Romper los espejos de manera

79

Véase pág. 279 del presente libro.

80

Véase pág. 106 del presente libro.

81

Ibíd.

82

Alejandra Pizarnik / León Ostrov, *Cartas*, 2012, Eduvim: Villa María, pág. 71

83

Véase pág. 236 del presente libro.

ritual, quemar o despertar señalan un deseo de imaginación capaz de transformar la realidad también cuando, en el proceso del enajenamiento, el único lugar firme que queda es el ruego de silencio. En la poética de Alejandra Pizarnik, ¿qué significa un ruego de esta clase? El silencio surge como una especie de sonido incidental que resume dentro de sí las experiencias límites de la escritura. Es un hiperónimo de todos los emblemas que la poeta creó experimentando miedo no sólo ante la ausencia de la voz, sino también ante la ausencia de las palabras, y con la esperanza de una rebelión contra el *“inagotable fluir del murmullo”*⁸⁴ Porque el verdadero miedo que se perpetúa en la escritura de Alejandra Pizarnik no es el miedo ante el silencio, que significa la ausencia de la voz del que habla, sino el miedo ante el silencio del poema.

En “Endechas”, la poeta incluso compara la ausencia con el fuego, con el sol:

*“El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego. / Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio. / Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol.”*⁸⁵

El fuego y el sol, fuentes de calor y luz, son, en la poética de Alejandra, siempre lo opuesto a la noche, emblema que no sólo ofrece un refugio ante la luz, sino que es también la hora privilegiada del acto creativo: *“Toda la noche hago la noche. / Toda la noche me abandonas lentamente como el agua cae lentamente. Toda la noche escribo para buscar a quien me busca. / Palabra por palabra yo escribo la noche.”*⁸⁶ Y también: *“Y sin embargo busco la noche del poema. Solamente pienso en tu cuerpo pero rehago el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida.”*⁸⁷ Cuando el sujeto se convierte en una materia verbal, cuando las palabras callan sin fuerza, el sujeto está dispuesto a llegar hasta el final: el silencio es un enajenamiento definitivo del sujeto que, a través de los reblandecimientos, de las despersonalizaciones, intenta diseñar el escenario del silencio para que este no exista, para que se convierta en un mensaje: *“yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir.”*⁸⁸ Martha Isabel Moia habla de dos “yos” que aparecen en la poesía de Alejandra Pizarnik y que están en contrapunto – el

84

Ibíd.

85

Véase pág. 150 del presente libro.

86

Véase pág. 98 del presente libro.

87

Véase pág. 198 del presente libro.

88

Véase pág. 72 del presente libro.

yo “que se une a la noche”⁸⁹ y el yo “que se une al silencio”⁹⁰ Su unión se produce en la ausencia de la que escribe desde la soledad interior: “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.”⁹¹ ¿A quién dirigirle, entonces, el ruego de silencio?

En la obra de Alejandra Pizarnik, el acto de escribir se establece como un quehacer solitario (“has construido tu casa / has emplumado tus pájaros / has golpeado al viento / con tus propios huesos // has terminado sola / lo que nadie comenzó”⁹²) en el que se trata de crear poemas como “dominios solitarios e ilícitos”.⁹³ Los poemas de la poeta son traslados de las imágenes “en presencias fulgurantes”⁹⁴, son exigencias de la precisión de los movimientos, del corte que cambiaría el cuerpo en un instrumento para que pueda producirse “una invasión de tambores en el silencio de la noche.”⁹⁵ La verdadera pregunta de la poesía de Alejandra Pizarnik es, entonces, cómo articular el dolor para que los golpes no se desvanezcan, para que la búsqueda continúe.

89

Véase pág. 316 del presente libro.

90

Ibíd.

91

Véase pág. 110 del presente libro.

92

Véase pág. 58 del presente libro.

93

Véase pág. 314 del presente libro.

94

Véase pág. 312 del presente libro.

95

Véase pág. 164 del presente libro.

Yucef Merhi

**Kolektivni spomin:
približevanja življenju,
delu in substanci
Flore »Alejandre« Pizarnik**

I

Prva pesem Alejandre Pizarnik, ki sem jo prebral, nosi naslov *Prebujenje*. Pesnica jo je napisala pri svojih dvajsetih letih in jo objavila v knjigi *Izgubljene avanture* (1958). Začne se z verzi: »Gospod / kletka se je spremenila v ptico / in je odletela.«, v meni pa je vzbudila nekaj podobnega občutju ob poslušanju koana; dialektično, mrzlično in mistično rezoniranje hkrati.

Alejandrini teksti so zame predstavljali zatočišče; omogočili so mi raziskovanje svetega in profanega; v njih sem se lahko predal svoji temi in spet luči, premagoval bolečine izgubljenega otroštva, se potopil v melanholijo, dokler nisem bil priča njenemu izginotju.

25 let so me njen glas, podoba, tesnoba, fascinacija in mojstrstvo jezika spremljali na poti samospoznavanja in transformacije. Njeno literarno telo je bilo prisotno v mojem bedenju in mojih sanjah, na mojih čezoceanskih poteh; v trenutkih obupa in radosti.

Alejandra se je razodevala preko svoje resnice, tiste resnice, ki jo je za mnoge bralce s preoblikovanjem v črko spremenila v sogovornika (prijatelja, ljubimca, učitelja, pitijo). Ko jo beremo, ko jo kličemo, se vzpostavi komunikacija ob prostorsko-časovni meji. Tu se zgodi poseben premik iz izrekljivega v neizrekljivo, kot bi se nas Alejandra – demiurginja pisave – nevidno dotikala z vsako besedo, ki kar naprej razvneva vse pesničino ustvarjanje.

II

V Alejandri je moč, ki jo obkroža, napolnjuje, preveva in se zlije z njo, z njenim dišečim imenom, z brodolomskim spominom ženske z modrimi očmi na črno-beli fotografiji. Obstaja v pričanju njene eksistence; v njeni podobi, napisani z roko, na stroj, z udarci vesti; moč, ki jo kliče in zaradi katere obstaja, zaradi katere se je rodila in pisala.

Do tega trenutka in od trenutka, ko se je začutila kot druga, bedeča v tej, ki so jo klicali z njenim rojstnim imenom Flora Pizarnik, ko se je izrekla za Alejandro, klic druge prezence, ki ni nič drugega kot njena predesenca. Pri 15 letih je v njeni korespondenci že moč zaslediti podpis Alejandra. V njej se ohranja spomin na naravno in precizno spoznanje iz drugih življenj, svetov, načinov absorbiranja zraka, načinov izražanja moči duše in njene projekcije v zavestne psihične procese.

Čemu služi Poezija? – se je vprašala pred več kot pol stoletja, decembra 1964. Poezija je zaradi transgresije; da osvobodi, da nas preobrazi v zavezništvo z našo resnico, da nas odvrne od banalnega in vzdrži bistveno; da se vrne v nespremenljivo, v eno, v to, kar obstaja zunaj subjekta, ki pozna realnost.

Alejandra je pisala Poezijo, da bi upravičila svojo prisotnost in odsotnost, da bi odpravila okoliščine, ki se jim ni mogla izogniti; da bi izginila iz same sebe in se spet pojavila, za vedno, v spominu na svoje izginotje.

III

Alejandrino delo sem spoznal po zaslugi Juana Liscana (Caracas, Venezuela, 1915–2001); preko njega sem kasneje stopil tudi v kontakt s pesničnimi prijatelji in sorodniki. Liscano ostaja za mnoge, tudi za same Venezuelce, neznan avtor. Bil je slaven pesnik, esejist, zgodovinar, humanist, urednik, literarni kritik, novinar; ustanovitelj založb, revij in revijalnih prilog; etnolog, folklorist, politični in institucionalni vodja. Širil je kulturo v Venezueli in po svetu. Cenili in priznavali so ga avtorji, kot so Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Roberto Juarroz, Alejo Carpentier, Rómulo Gallegos, René Char, Roger Caillois in mnogi drugi. Octavia Paza, ki je bil njegov prijatelj, je predlagal kot kandidata za Nobelovo nagrado. In kar je pomembno za ta zapis, bil je zaupnik, zaščitnik in literarni promotor Alejandro Pizarnik.

Dejal je, da je Alejandri čistost njene pisave omogočala iluzijo, da je lucidna, da se rešuje, povzdiguje, morda, da obstaja v sebi. Alejandra, vedno polna napetosti, osupla, darežljiva, vedno pripravljena sporočati, razumevati, sodelovati, hrepeneča po nežnosti, ranljiva, zaljubljena, pripravljena na beg, igro, pozabo in srečo. Krhko bitje, nekako nemočno, polno iskrenosti, ki je na področju literature nismo vajeni. Dejal je tudi, da Alejandra ni obupavala nad porazi, nad ničvrednim nasiljem naključja, nad notranjo samoto, ki jo je sama, ne da bi vedela, hranila v zrcalih, v temi, v zamaknenosti jezika, v srečanju in ločitvi teles. Alejandra je pisala iz notranjosti, izza besed, iz ostankov notranje tišine, z globoko preciznostjo in preprostostjo.

IV

Leta 1995 sem se zaradi nevšečnosti, ki so se pojavljale pri tem, ko sem želel Alejandrine knjige podariti in deliti s svojimi prijatelji, lotil misije ustvarjanja spletne strani. Leta 1996 sem prenesel arhive na povezavo <http://www.amarillas.com/personal/ale/>. Stran je trenutno dostopna na povezavi: <http://web.archive.org/web/19961028040719/http://www.amarillas.com/personal/ale/>

To je bila prva spletna stran o Alejandri Pizarnik. Bila je tudi prva referenca o pesnici na internetu. S to gesto sem postal mediator med njenim delom in drugimi generacijami bralcev, raziskovalcev, urednikov, prijateljev itd. Pesnica, kompilatorka in Alejandrina intimna prijateljica Olga Orozco je privolila v pogovor z mano. Na strani sem objavil tudi fragmente najinega kratkega pogovora. Olga Orozco je zatrjevala, da je način, da bi našli Alejandro, ta, da jo iščemo v njenih delih.

V nadaljevanju sem prepisal nekatera izmed sporočil, ki sem jih prejel med letoma 1996 in 1999.

Datum: sob, 28 sep 1996 17:00:14-0300

Od: Pablo Shmerkin

Zadeva: Piše ti še eden izmed pizarnikovcev.

Pozdravljen! Najprej ti pišem, da bi se ti zahvalil, ker si ustvaril spletno stran o Alejandri Pizarnik. Kolikor vem, je dandanes na spletu edina stran o njenem delu. Prav tako ti pišem, da bi ti sporočil, da tudi sam ustvarjam spletno stran o Literarnih igrah, na katero sem do zdaj vključil nekaj malega o Alejandri Pizarnik; veselilo bi me, če bi jo šel pogledat.

(Zaenkrat še ne, saj je komaj nastala.) Seveda sem na stran vključil tudi link do Home Pagea Alejandre Pizarnik, iz katere sem, mimogrede, povlekel fotografijo, ki se pojavi na začetku. Upam, da te ta malenkostna kraja ne bo motila. J

V Venezueli sem bil leta 1992, tekmoval sem na Iberoameriški matematični olimpijadi in nanjo imam najlepše spomine, še posebej pa na člane venezuelske ekipe.

Argentinski pozdrav,

Pablo. S. Shmerkin

<http://www.geocities.com/athens/9150/index.html>

Datum: Sob, 13 jun 1998 16:50:22-0300

Od: Ketty Alejandrina Lis< ketytis@citynet.net.ar>

Zadeva: Alejandra

Pozdravljen, Yucef. Vaša stran o Alejandri Pizarnik je preprosto čudovita. Zelo me je navdušilo, da je na njej objavljena tudi pesem Julia Cortázarja. Pred tremi ali štirimi leti sem bila povabljen s strani Fundacije El Libro, institucije, ki organizira mednarodni sejem v Buenos Airesu: Knjiga od avtorja k bralcu, da bi predavala v Fogonu (prostoru v generalni shemi sejma). Izbrati sem morala temo in seveda se nisem mogla izogniti Alejandri. Na koncu sem se odločila prebrati eno izmed pesmi, ki sta ju Alejandri po smrti posvetila Olga Orozco in Julio Cortázar. Olga Orozco je kot pesnica izjemna, toda če upoštevamo naslov pesmi Pavana za pokojno infanto, je Alejandro nagovarjala kot že mrtvo. Julio Cortázar pa s pesmijo "Tu, Alejandra" prične, kot je znano, z verzi "Bicho, tu," torej pesnici govori kot nekomu, ki je živ. Tu ni bilo dvoma, prebrala sem Cortázarjevo pesem. (...)

V nadaljevanju vam pošiljam (izginuli) intervju, ki ga je z Alejandro leta 1966 naredil moj prijatelj Alberto Lagunas:

A. L. – Ali resnično veste, kdaj pričnete s pisanjem pesmi; z drugimi besedami, verjamete v navdih?

A. P. – Ne morem verjeti v »navdih«. Ne gre za verjetje, temveč za prisostvovanje očitnosti.

A. L. – Kako pišete ali čutite svojo poezijo?

A. P. – Skoraj vedno se lotim pisanja pesmi z veliko distanco. Precej mi pomeni vloga, ki jo ima ideja o distanci v zapletenem odnosu med avtorjem in pesmijo. Toda distanco v argentinskem jeziku ponavadi enačimo z ravnodušnostjo. Ne poznam pomena tega izraza in dodajam, da potrebujem več navdiha (ali kakorkoli že to imenujemo), da lahko izdelam pesem, kot pa če bi jo razsvetlila (glagol, ki je najbolj ustrezen za poimenovanje druge etape dela; tudi slednje ne smemo razumeti kot delo, zaradi utilitarne konotacije te besede). Ne vem, kateri izraz bi še lahko uporabili, toda sama bi raje govorila o poskusu ozdravitve ali reparacije pesmi, kar nima nikakršnega odnosa z omenjenim dejanjem, in o popravilu četrtink, da bi bilo na zunaj brežhibno to, kar imenujejo forma.

- A. L. – Kaj vam pomenijo nagrade?
- A. P. – Določeno vsoto denarja. Kolikor govorimo o častnih nagradah, torej nagradah brez bankovcev, jim odvezem vso pravico, da bi jih poimenovali nagrade.
- A. L. – Kako gledate na argentinsko literarno sceno?
- A. P. – Ne vidim je. Namesto tega zaznavam latinskoameriško literarno sceno: vredno jo je obiskovati.
- A. L. – Katera imena bodo zaznamovala literaturo XX. stoletja?
- A. P. – Kafka, Breton, Joyce.
- A. L. – Bi si drznili podati definicijo poezije?
- A. P. – Ne, ne bi si drznila.
- A. L. – Obstaja razlika med pesniškim in literarnim?
- A. P. – Seveda, nešteto razlik. Sonce je pesniško, in ne literarno. Kakršenkoli objekt in subjekt sta lahko pesniška, ne da bi bila literarna. Po drugi strani pa je treba razlikovati med pesniškim in pesmijo, kot tudi med literarnim in literaturo. Torej, pesniško in literarno sta imanentna atributa različnih subjektov in objektov. Pesniška ali literarna alkimija jih lahko naredita vidne, kot bi rekel Paul Klee, in to je eden od razlogov, zaradi katerih sta literatura in poezija navdušujoči.
- A. L. – Kaj Vas ob izidu knjige najbolj skrbi?
- A. P. – Ko objavim kakšno knjigo poezije, nimam skrbi, saj se preveč veselim tega, da sem se znebila nekega bremena svojih pesmi, tako lahkotne so, ko nehajo biti moje ali neobjavljene; ko jih privilegirani bralec sprejme, mi tako pomaga deliti to težko breme samotne besede, ki to preneha biti zaradi čudovitega procesa, kakršen je srečanje med bralcem in pesmijo.
- A. L. – S čim se trenutno ukvarjate?
- A. P. – Čakam na oktober, takrat bo založba Sudamericana objavila mojo šesto zbirko pesmi: Fragmenti za obvladovanje tišine (1). Medtem delam na novih pesmih (novih v vseh pomenih te dvoumne besede), ki bodo del sedme knjige pesmi. Ta še vedno nima naslova, toda jaz jo imenujem J. B., kot Jerónimo Bosch [Hieronymus Bosch] (nekatero pesmi se povezujejo z dvema slikama tega slikarja). Skratka, ne vem, ali gre za knjigo ali za dokaz v tragičnem in prvotnem pomenu te besede, ko je usoda skušala človeško bitje s tem, da mu je prizadejala veselje in podobne nesreče. Toda raje ne govorim o tem, česar še ni.

Opombe:

Fragmenti za obvladovanje tišine je knjiga, ki je bila kasneje naslovljena Ruvanje kamna blaznosti (Sudamericana, 1968).

Kratici J. B. se lahko nanašata tudi na zbirko pesmi Glasbeni pekel (Fondo de Cultura Económica México, 1971–72). Oba naslova namigujeta na dela nizozemskega slikarja.

KettyAlejandrina Lis

<http://www.citynet.com.ar/ketty/>

Datum: Pon., 22 Jun. 1998 11:40:49-0700 (PDT)

Od: YolandaRetter<retter@calvin.usc.edu>

Zadeva: AlejandraPizarnik (fdw)

Pišem Vam, ker bi želela imeti več informacij o življenju pesnice, kot tudi o tem, da je bila lezbijka. Ne spomnim se, kjer sem zasledila ta podatek, kajti drugače ne bi bila na listi, tako da bi želela imeti več podatkov. Hvala.

Datum: Petek, 30 Apr 1999, 01:27:57 -0400

Od: Miguel Méndez<miguel@conexion.com.py>

Zadeva: bu!

Pozdravljen. Leto 1998 sem prebil v enem od teh brezen življenja, kjer se vse konča, od koder človek ne odide več; bil sem preluknjan, z ranami na duši. Moj edini klavrni kontakt s svetom je bil internet. Antidepresivi mi niso zadostovali, hipnotiki so bili neučinkoviti. In nenadoma, ne vem, kako sem padel sem, sem z Alejandro. In ne vem, kaj naj še dodam ... samo zahvalil bi se ti, ker si jo objavil na internetu. Njo, ki na žalost ni vzdržala enega od brezen in je odšla. Sem rekel na žalost? Najbrž včasih (ali pa kar mnogokrat) bolj boli življenje, to, da se zbudiš, umivanje zob, dnevni obroki, vaja v ljubezni, seks iz navade, najbrž ... in vem, da je to res, če ne bi bilo, bi še bila z nami ...

Miguel

Datum: Pet, 18 Jun 1999 15:15:05 +0200

Od: Garcia-Matos Marta<garciamata@Elo.Helsinki.FI>

Zadeva: Alejandrina stran

Pozdravljen, pišem ti iz Helsinkov. Pregledovala sem strani argentinske poezije, ko sem naletela na stran o Alejandri Pizarnik. Nenavadno je, da se, ko dostopaš do polnega arhiva vaše spletne strani, ob kliku na pesničino fotografijo prikaže stran FBI. Je to šala? Kar se preostalega tiče, se vam zahvaljujem za vse objavljene strani.

Želim vam lepo poletje,

Marta

V

V okviru VIII. mednarodnega tedna poezije, ki je bil avgusta 1999 v Caracasu, je eden izmed najpomembnejših pesniških glasov Švedske recitiral svoje pesmi in delil nekatere izmed svojih izkušenj s publiko, ki je prisostvovala temu pomembnemu dogodku. Govorim o Lassu Sodebergu, pesniku in prevajalcu, rojenem v Stockholmu na Švedskem leta 1931. Njegov opus obsega več kot 21 pesniških zbirk, v katerih se kaže vpliv daljših obdobij, ki jih je pesnik preživel v Franciji in Španiji. Prevedel je F. G. Lorco, J. L. Borgesa in O. Paza, med drugimi. Lasse Sodeberg je deloval tudi kot urednik revije Tarningskast (Trk kock) in kot direktor pesniškega festivala v Malmöju na Švedskem. Sodeloval je tudi pri različnih projektih, ki povezujejo poezijo, glasbo in gledališče.

O njegovem odnosu z Alejandro Pizarnik ni veliko znanega; toda kadar recitira kakšno pesem, posvečeno njenemu spominu, nemudoma izda svojo vez z argentinsko pesnico.

Y. M. – Kako ste spoznali Alejandro in kaj ste izvedeli o njej?

L. S. – Spoznal sem jo v Parizu na začetku 60. let, najbrž leta 61. Tam se je zbirala skupina Latinoameričanov, večinoma slikarjev in likovnih umetnikov. V stik z njo sem stopil preko Alejandrine argentinske prijateljice Alicie Penalba, kiparke in zelo zanimive umetnice. Takrat sem živel v Parizu, bil sem poročen s Francozinjo. Alejandra je pogosto prihajala v najino hišo, toda nisva se dolgo srečevala, kajti jaz sem se vrnil na Švedsko in ona v Argentino, zato sem novico o njeni smrti prejel zelo pozno. Ko sem izvedel za njeno smrt, me to

ni presenetilo, saj je bila vedno videti trpeča, tudi če sem z njo govoril o literaturi in ne o osebnih stvareh.

Najbrž je zanimivo omeniti, da me je ona navdušila nad tangom; sam nisem poznal argentinskega tanga, ona pa mi je nosila stare plošče, takšne, na katerih je na posamezni plošči samo ena pesem. Še vedno hranim nekatere izmed tistih plošč, ki mi jih je Alejandra posodila in ki ji jih nisem uspel vrniti. Zame so bile odkritje. Takrat v Evropi tango ni bil poznan; tudi v Španiji se ni dalo priti do plošč z argentinskim tangom.

V tistem obdobju smo imeli zelo malo denarja, to se je videlo tudi v izbiri oblačil. Spomnim se, da so bila vsa Alejandrina oblačila siva, toda v resnici ti ne morem ponuditi veliko podobnih informacij, za takšne reči imam namreč slab spomin. Za Alejandro ne morem reči, da je bila privlačna, z izjemo njenih oči. Toda to ni presenetljivo, to je pogosto pri inteligentnih ženskah: nekaj imajo v pogledu.

Y. M. – Kaj mi lahko poveste o okolju, kjer ste srečali Alejandro?

L. S. – Skoraj vsi latinskoameriški pesniki in umetniki so preživeli nekaj časa v Parizu. Sam sem imel veliko latinskoameriških in španskih prijateljev, in po resnici povedano, zelo malo francoskih. V sedmih letih, ki sem jih preživel v Parizu, sem stopil v stik z ogromno Latinoameričani. Spomnim se, da so prirejali zelo hrupne zabave; bile so bolj hrupne kot zabave ljudi drugih narodnosti. Recimo, argentinski slikar Antonio Seguí, ki še vedno živi v Parizu, je organiziral zabave v svoji delavnici, ne spomnim pa se, če se jih je udeleževala Alejandra, poleg tega je ne povezujem s takšnimi stvarmi. Človek, s katerim sem imel kasneje tudi stik in za katerega vem, da je bil povezan z Alejandro, je bil Octavio Paz. Mislim, da je bil med tistimi pisatelji, ki so Alejandri finančno pomagali. Spomnim se, da je Octavio o Alejandri govoril z občudovanjem, in to še v dobi, ko kot pesnica ni bila znana.

Y. M. – Pa še za konec; kaj vas je najbolj očaralo pri tej pesnici?

L. S. – Rekel bi, da v tem primeru njena poezija. Takrat je objavila samo eno knjigo, Dianino drevo, a sem sam prebral tudi njene še ne objavljene pesmi. Navdušila me je njena zmožnost pisanja kratkih, toda obenem intenzivnih pesmi, kar je še posebej zahtevno.

Por Yucef Merhi

**Memoria colectiva:
Aproximaciones a la vida,
obra y sustancia de Flora
“Alejandra” Pizarnik**

I

El primer poema que leí de Alejandra Pizarnik fue *El despertar*, escrito por ella a los 20 años y publicado en su libro “Las aventuras perdidas” (1958). El poema, que inicia diciendo “Señor / la jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado”, me produjo algo semejante a cuando se escucha un koan; un resonar dialéctico, febril y místico a la vez.

En los textos de Alejandra encontré refugio para explorar lo sagrado y lo profano; para darme a mi oscuridad y luego a mi luz; para reponerme de cierto dolor de infancia perdida; para sumergirme en la melancolía hasta presenciar su desvanecimiento.

Por 25 años, su voz, su imagen, su angustia, fascinación y maestría por el lenguaje, me han acompañado en el camino del autoconocimiento y la transformación. Su cuerpo literario ha estado presente en mi vigilia y en mis sueños; en mis viajes intercontinentales; en momentos de desconsuelo y en instantes de goce.

Alejandra se manifestó desde su verdad, desde una verdad que al hacerla letra transmutó para ciertos lectores en una interlocutora (amiga, amante, maestra, pitonisa). Al leerla, al invocarla, se establece una comunicación al margen de la frontera espacio-temporal. Ocurre así un extraño desplazamiento de lo verbal a lo inefable, como si Alejandra –demiurgo de la escritura– nos alcanzara invisiblemente en cada palabra que sigue alentando toda su creación.

II

Existe en Alejandra una fuerza que la rodea, que la colma, que la perfora, que se confunde con ella, con su nombre fragante, con su recuerdo náufrago de mujer de ojos azules en una fotografía en blanco y negro. Hay en el testimonio de su existencia; en su imagen escrita a mano, a máquina, a golpes de conciencia; una fuerza que la llama por lo que es, por lo que vino a ser y a hacer.

Hasta este instante y desde el instante en que se supo otra, pernocta en esa que llamaron Flora Pizarnik –su nombre de nacimiento–, un decirse Alejandra, un llamado de otra presencia que no es más que su pre-esencia. A los 15 años ya figuraba la firma de *Alejandra* en su corpus epistolar. En *ella* perdura un conocimiento espontáneo y preciso de otras vidas; de otros mundos; de otras

formas de absorber el aire; de otras maneras de representar la potencia del alma y su proyección en los procesos psíquicos conscientes.

¿Para qué sirve la Poesía? –se preguntó hace más de medio siglo, en diciembre de 1964. La poesía sirve para transgredir; para liberar, para transformarnos en alianza con nuestra verdad, para disuadirnos de lo banal y sostener lo sustancial; para retornar a lo inalterable, al uno, a lo que existe fuera del sujeto que conoce la realidad.

Alejandra se sirvió de la Poesía para justificar su presencia y su ausencia, para derogar las circunstancias que no pudo evitar; para desaparecer de sí misma y reaparecer, para siempre, en el recuerdo de su desaparición.

III

Gracias a Juan Liscano (Caracas, Venezuela, 1915–2001) entré en contacto con la obra de Alejandra y, posteriormente, con amigos y familiares de la poeta. Liscano sigue siendo para muchos, incluso para los propios venezolanos, un personaje desconocido. Fue un insigne poeta, ensayista, historiador, humanista, editor, crítico literario, periodista; fundador de editoriales, revistas y suplementos periódicos; etnólogo, folclorista, dirigente político e institucional. Promovió la cultura en Venezuela y continentalmente. Fue elogiado y correspondido por autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Roberto Juarroz, Alejo Carpentier, Rómulo Gallegos, René Char y Roger Caillois, entre tantos más. Propuso a su amigo, Octavio Paz, la candidatura al Premio Nobel. Y, para lo que aquí atañe, fue confidente, protector y promotor literario de Alejandra Pizarnik.

Decía él que para Alejandra la pureza de su escritura le brindaba la ilusión de ser lúcida, de salvarse, de ascender, quizá de ser en sí. Una Alejandra siempre tensa, asombrada, llena de voluntad de dar, de comunicar, de entender, de participar, ansiosa de ternura, vulnerable, enamorada, en disposición de fuga, juego, olvido y dicha. Criatura frágil, en cierto modo indefensa, de una sinceridad desacostumbrada en el campo de la literatura. Y decía, también, que Alejandra no se resignaba ante derrotas; ante violencias inútiles del azar; ante una soledad interior que ella misma –sin saberlo– alimentaba en los espejos, en la oscuridad, en el ensimismamiento del lenguaje, en el encuentro y desencuentro de los cuerpos. Alejandra escribía desde dentro, desde detrás de las palabras, desde

el despojamiento del silencio interior, con precisión y sencillez profunda.

IV

En 1995, ante la dificultad de poder obsequiar y compartir con mis amigos los libros de Alejandra, emprendí la misión de crear una página web. En 1996 transferí los archivos a <http://www.amarillas.com/personal/ale/>. La página, actualmente, puede ser consultada a través de: <http://web.archive.org/web/19961028040719/http://www.amarillas.com/personal/ale/>

Se trató de la primera página web de Alejandra Pizarnik. Y fue, además, la primera referencia sobre la autora en Internet. El gesto de compartir la obra de Alejandra me situó como mediador entre su obra y otras generaciones de lectores, investigadores, editores, amigos, etc. La poeta, compiladora e íntima amiga de Alejandra, Olga Orozco, me concedió una entrevista. En la página coloqué fragmentos de nuestra breve conversación. Orozco aseveraba que la manera de encontrar a Alejandra es buscándola en su obra.

A continuación, transcribo una selección de mensajes recibidos entre 1996 y 1999.

Date: Sat, 28 Sep 1996 17:00:14 -0300
From: "Pablo Shmerkin"
Subject: Otro pizarnikiano te escribe.

¡¡Hola!! Te escribo, en primer lugar, para agradecerte por haber montado una página sobre Alejandra Pizarnik. Que yo sepa es la única que hay, hoy por hoy, en la Web. En segundo lugar, para comentarte que estoy diseñando una página sobre "Juegos Literarios" en la que hasta ahora solo incluí algo sobre Alejandra Pizarnik, y que por lo tanto me gustaría que visites algún día.

(No aún porque recién salió del cascarón) Por supuesto, incluí en mi página un link hacia la Home Page de Alejandra Pizarnik, de la que, dicho sea de paso, bajé la fotografía que hay al principio. Espero que no te molestes por el pequeño hurto :-)

Estuve en Venezuela en 1992, compitiendo en la Olimpiada Iberoamericana de Matemática, y guardo hermosísimos recuerdos, en particular de los integrantes del equipo venezolano.

Un saludo argentino.

Pablo S. Shmerkin

<http://www.geocities.com/athens/9150/index.html>

* * * * *

Date: Sat, 13 Jun 1998 16:50:22 -0300

From: "Ketty Alejandrina Lis" <kettylis@citynet.net.ar>

Subject: Alejandra

Hola Yucef. Su página de Alejandra Pizarnik es sencillamente bellísima. Me encantó que incluyera el poema de Julio Cortázar, verá por qué: Hace tres o cuatro años atrás fui invitada por la Fundación El Libro, institución que organiza la "Feria Internacional de Buenos Aires: El libro del Autor al Lector", para disertar en "El Fogón" (es un espacio dentro del esquema general de la Feria). Yo tenía que elegir sobre quién hablar y, obviamente, mi elección no podía recaer sino sobre Alejandra. Como final, decidí leer uno de los dos poemas que, Olga Orozco y Julio Cortázar, le dedicaron luego de su muerte. Olga Orozco es inmensa como poeta, pero desde el mismo título "Pavana para una infanta difunta", le estaba hablando a una muerta. Julio Cortázar, con "Aquí Alejandra" comienza, como ya sabe, con "Bicho, aquí", es decir, le habla a quien está con vida. Y no dudé, leí el poema de Cortázar. (...)

A continuación, le remito un reportaje (desaparecido) que le hizo a Alejandra mi amigo Alberto Lagunas en 1966:

- A. L. – ¿Sabe realmente cuándo comienza a escribir un poema, en otras palabras, cree en la inspiración?
- A. P. – No puedo creer en la "inspiración". Pero no se trata de una creencia sino de asistir a una evidencia.
- A. L. – ¿Cómo "trabaja" o "siente" la poesía que hace?
- A. P. – Casi siempre trabajo mis poemas a larga distancia. Me importa mucho el rol de la noción de distancia en la compleja relación autor-poema. Pero distancia, en lengua argentina, suele equivaler a frialdad. Ignoro el sentido de este término y agregó que necesito más inspiración (o como quiera llamarse) para trabajar un poema que para

alumbrarlo (verbo más adecuado a la segunda etapa, la del trabajo, que no conviene llamar trabajo por su connotación utilitaria). No sé qué otro término podría emplearse pero yo hablaría de intento de curación o de reparación del poema, lo cual no tiene relación alguna con el acto aplicado y escolar de corregir cuartillas con fines de perfección externa de eso que llaman forma.

- A. L. – ¿Qué significan para Usted los premios?
- A. P. – Una cierta suma de dinero. En cuanto a los premios honoríficos, o sea sin billetes, les quito todo derecho de autodenominarse premios.
- A. L. – ¿Cómo ve el panorama literario argentino?
- A. P. – No logro verlo. En cambio, vislumbro el panorama literario latinoamericano: Vale la pena frecuentarlo.
- A. L. – ¿Qué nombres marcarían el siglo XX literario?
- A. P. – Kafka, Breton, Joyce.
- A. L. – ¿Se atrevería a definir la poesía?
- A. P. – No. No me atrevería.
- A. L. – ¿Habría diferencia entre ‘lo poético’ y ‘lo literario’?
- A. P. – Hay inmensas diferencias. El sol es poético y no es literario. Cualquier objeto y cualquier sujeto puede ser poético sin ser literario. Por otra parte, hay que distinguir entre lo poético y el poema, como así también entre lo literario y la literatura. O sea, lo poético y lo literario son atributos inmanentes de sujetos y objetos variados. La alquimia poética o la alquimia literaria puede hacerlos ‘visibles’ como diría Paul Klee, y es esta una de las razones por las que la poesía y la literatura son apasionantes.
- A. L. – ¿Qué le preocupa más cuando da a conocer un libro de poesías?
- A. P. – Cuando doy a conocer un libro de poesías nada me preocupa porque me alegra demasiado la perspectiva de quitarme de encima el peso de mis poemas, tan livianos cuando dejan de ser míos o inéditos y cuando algún lector privilegiado los asume y, así, me ayuda a compartir el terrible peso de la palabra solitaria, que deja de serlo gracias a esta operación maravillosa como es el encuentro entre un lector y un poema.
- A. L. – ¿En qué está trabajando actualmente?
- A. P. – Estoy esperando que sea octubre para ver publicado por Sudamericana mi sexto libro de poemas: “Fragmentos para dominar el silencio” (1). Entretanto, trabajo en

poemas nuevos (creo que nuevos en todos los sentidos de esta palabra ambigua) que constituirán un séptimo libro de poemas. Aún no tiene título pero yo lo llamo "J. B." por Jerónimo Bosch (algunos poemas se relacionan con dos cuadros de él). En fin, ignoro si se trata de un libro o de una prueba en el sentido trágico y antiguo, cuando el destino probaba a una criatura humana infligiéndole alegrías y desdichas peculiares. Pero prefiero no seguir hablando de lo que aún no es.

Notas:

- (1) "Fragmentos para dominar el silencio" volumen que luego llevó por título "Extracción de la piedra de locura" (Sudamericana, 1968).
- (2) "J. B." es posible que sea "El infierno musical" (Fondo de Cultura Económica, México, 1971-72). Ambos títulos aluden a obras del pintor holandés.

Ketty Alejandrina Lis

<http://www.citynet.com.ar/ketty/>

* * * * *

Date: Mon, 22 Jun 1998 11:40:49 -0700 (PDT)

From: Yolanda Retter <retter@calvin.usc.edu>

Subject: Alejandra Pizarnik (fwd)

Tengo una cuestión. Me gustaría tener mas información sobre su vida tanto como información de que era lesbiana. No recuerdo donde vi que era, pues de otra manera no estaría en la lista, pero me gustaría tener mas datos. Gracias.

* * * * *

Date: Fri, 30 Apr 1999 01:27:57 -0400
From: »Miguel Méndez« <miguel@conexion.com.py>
Subject: ¡bu!

Hola. Andaba yo en 1998 en uno de esos hoyuelos de la vida donde todo se acaba, donde uno no puede más salir, y andaba así agujereado, con las llagas en el alma. Mi único y lamentable contacto con el mundo era esto, Internet. Los antidepresivos no me alcanzaban, los hipnóticos eran un chiste. Y de pronto no se cómo caí acá, acá con Alejandra. Y no sé que más... solamente gracias por ponerla a ella en la red. A ella que lastimosamente no aguanto uno de esos hoyuelos y se fue. ¿Dije lastimosamente? Supongo que a veces (muchas) duele mucho más esto, el vivir, el despertarse, el kolino, las comidas diarias, el ejercicio del amor, la costumbre del sexo, supongo... y se que es cierto, de lo contrario ale estaría con nosotros...

Miguel

* * * * *

Date: Fri, 18 Jun 1999 15:15:05 +0200
From: »Garcia-Matos Marta« <garciamata@Elo.Helsinki.FI>
Subject: Página de Alejandra

Hola, escribo desde Helsinki. Estaba visitando las páginas de poesía argentina cuando llegué a la de Alejandra Pizarnik. Curiosamente, si pinchas en su foto para acceder al listado completo de su página web sale la pagina del FBI. ¿Es una broma?

Por lo demás, muchas gracias por las páginas.

Tened un feliz verano,

Marta

V

En el marco de la VIII Semana Internacional de la Poesía, celebrada en Caracas durante el mes de agosto de 1999, una de las voces poéticas más importantes de Suecia realizó acto de presencia para recitar sus poemas y compartir algunas de sus experiencias con los espectadores que asistieron a ese importante encuentro.

Se trata de Lasse Söderberg, poeta y traductor, nacido en Estocolmo, Suecia, en 1931. Su obra se remite a más de una veintena de poemarios. Las largas temporadas pasadas en Francia y España se reflejan en su poesía. Ha traducido a Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, y Octavio Paz, entre otros. Lasse Söderberg fue director de la revista *Tärningskast* (Golpe de dados) y del Festival de Poesía en Malmö, Suecia. Ha participado en proyectos que fusionan poesía, música y teatro.

Muy poco se sabe de su relación con Alejandra Pizarnik; no obstante, cuando recita algún poema dedicado a su memoria, delata inmediatamente su vínculo con la escritora argentina.

Y. M. – ¿Cómo conoció a Alejandra y qué llegó a conocer de ella?

L. S. – Yo conocí a Alejandra en París a principios de los años 60, probablemente en el 61. Había un grupo de latinoamericanos, principalmente pintores y artistas plásticos. Fue a través de una amiga argentina de Alejandra que se llamaba Alicia Penalba, escultora y por demás una artista muy interesante. Yo estaba viviendo en París; estaba casado con una francesa. Alejandra venía bastante menudo a nuestra casa, pero no fue durante mucho tiempo ya que yo regresé a Suecia y ella regresó a Argentina, por lo que tuve noticias de su muerte tardíamente. Cuando lo supe no me sorprendió ya que siempre tenía un aire angustioso, aunque cuando hablábamos era sobre literatura y no de cosas personales.

Una nota interesante, quizás, fue que ella me introdujo al tango; yo no sabía nada del tango argentino y ella traía unos discos viejos, estos en los que hay sólo una canción en cada uno. Todavía tengo unos discos prestados de Alejandra que nunca llegué a devolverle. Esto fue una revelación. En esa época, en Europa, se desconocía el tango; incluso en España no se encontraban discos de tangos argentinos.

En aquella época teníamos muy poco dinero y eso se notaba en la vestimenta. Recuerdo que sus trajes eran grises, pero en realidad no te puedo dar muchos detalles de este tipo porque tengo muy mala memoria para algunos detalles. De ella no se puede decir que era una mujer atractiva, con excepción quizás de sus ojos. Pero eso no es sorprendente porque es lo que suele ocurrir con mujeres inteligentes: tienen algo en la mirada.

Y. M. – ¿Qué recuerda del contexto donde conoció a Alejandra?

L. S. – Casi todos los poetas o artistas latinoamericanos pasaron una temporada en París. Yo tenía muchos amigos latinoamericanos y españoles, y en realidad tenía pocos amigos franceses. Los 7 años que pasé en París traté a muchos hispanos. Me acuerdo que hacían fiestas muy alegres, más alegres que las fiestas de sujetos de otras nacionalidades. Recuerdo a un pintor argentino que se llama Antonio Seguí y que sigue viviendo en París; él organizaba fiestas en su taller, pero en este caso no me acuerdo si Alejandra participaba, además yo no la asocio con ese tipo de cosas. Una persona que también traté un poco más tarde y sé que tenía cierta relación con Alejandra fue Octavio Paz, y creo que él también la ayudaba un poco económicamente junto con algunos otros escritores que también la ayudaban. Me acuerdo que Octavio hablaba en términos elogiosos de ella en aquella época en que ella no era nada conocida.

Y. M. – Finalmente, ¿qué fue lo que más le cautivó de esta poetisa?

L. S. – Bueno, yo diría en este caso que fue su poesía. Para aquel momento sólo había publicado un libro, “Árbol de Diana”, pero yo leí otros poemas todavía inéditos. Me impresionó su habilidad de hacer poemas tan cortos pero intensos al mismo tiempo, lo cual es bastante difícil.

Yucef Merhi

Barva pri Alejandri Pizarnik

Alejandro Pizarnik so veliko preučevali v razmerju do njenega spola, etničnega izvora in patologije. Prav tako obstaja mnogo esejev o njeni povezavi z nadrealizmom, psihoanalizo, humorjem in predvsem smrtjo. Kljub temu pa je zelo malo raziskav, ki bi se dotaknile njenega odnosa do barve.

Leta 2004 sem, potem ko so izšli njeni *Dnevniki* (Barcelona: Editorial Lumen, 2003), začel z iskanjem referenc, povezanih z barvami, in na svoje presenečenje sem v tej prvi izdaji našel več kot 80 omemb. Alejandra Pizarnik navaja obilico osebnih podrobnosti, ki zadevajo barvo; kromatične preference, vizualne izkušnje s prostorom, umetninami itd. Zgovorno je, da v svojem prvem dnevniškem zapisu (23. 9. 1954, str. 15) opisuje pogovor med slikarji in pesniki. Na naslednjih straneh avtorica prevaja večnost kot »modrosinji dim« (28. 9. 1954, str. 19) in razvije podobe, v katerih je »umazanomodro nebo« (27. 6. 1955, str. 28) ali »človek z gostimi rdečimi lasmi in prav tako rdečimi mehкими brki« (1. 7. 1955, str. 29).

Osemnajstletna je v zvezi s tesnobo in naporom ob branju in pisanju izrazila naslednjo slutnjo: »Vse se mi dogaja ob nepravem času! Prepričana sem, da bo čez deset ali petnajst let moja mati hotela, da se psihoanaliziram sedemkrat na teden. Ampak mislim, da bom že mrtva! Načrti: čemu? Nikoli ne nameravam ničesar pisati. In brati. Mogoče bom začenjala kupovati lepo vezane knjige, da se bom veselila barv platnic.« (24. 7. 1955, str. 39.) Iz tega silovitega poročila o lastnem stanju duha sta razvidna njeno veselje in olajšanje ob zaznavanju barve. Več let pozneje, ko je bivala v Parizu, je zatrdila, »zdaj me bolj kot kdajkoli upijanjajo samo čiste barve«. (1. 8. 1962, str. 253.)

Ko sem ponovno vzel v roke svoje zapiske o Alejandri in njenih aluzijah na barve, sem opazil, da se pogosto pojavljajo kombinacije zelene, rdeče, sinje, modre, magente, vijolične, rumene in oranžne; vse to so čiste barve. Te domneve so bile potrjene, ko sem med raziskovanjem njenega arhiva na univerzi v Princetonu odkril, da je Alejandra za pisanje v svoje zvezke uporabljala kemične svinčnike različnih barv, ki ustrezajo omenjenim barvam. Prav tako jih je uporabljala pri svojih risbah in grafičnih intervencijah. V enem od svojih zvezkov iz leta 1969 je Alejandra pojasnila svoje stališče do barve, ko je izjavila, da so »pisane in žive barve mavrice ter barve nekaterih živali poskus, da bi se pretrgalo tišino. Tišina postane jezik z oblikami, z barvami«.

Čeprav je iz teh opažanj razviden pomen barve v Alejandrinem delu in njeni življenjski izkušnji, so mi prišla prav tudi za druge namene. Leta 2012 mi je z uporabo programskega jezika Processing uspelo razviti software, ki vizualizira mnogostranska kromatična

razmerja, na katera se sklicuje Alejandra Pizarnik. Pravila vizualne kompozicije, ki sem jih definiral, so strogo matematična in se približujejo abstraktnemu geometričnemu slogu, ki zrcali umetniški *Zeitgeist* petdesetih let dvajsetega stoletja; slog, ki je, presenetljivo, živ še danes. Vsakič, ko zaženemo software, se aleatorično proizvede nova podoba; neponovljiva implozija/eksplozija, v kateri barve in oblike vzbujajo občutje kroženja v vrtincu. Ta metafora eksistencialne dislokacije, ki zaznamuje življenje in literarno produkcijo Alejandre Pizarnik, zdaj oblikuje naslovnico te knjige.

Yucef Merhi

El color en Alejandra Pizarnik

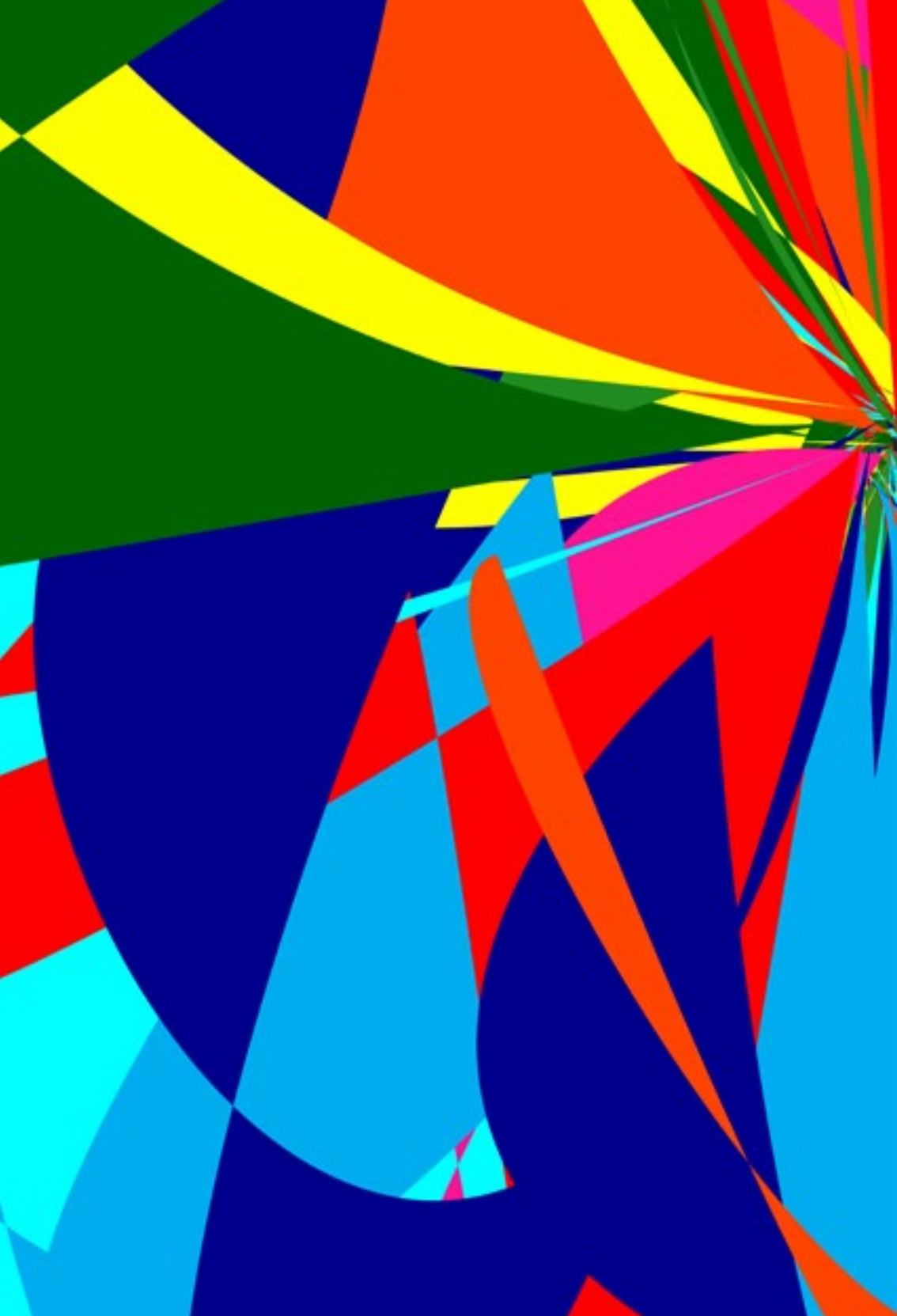
Pizarnik ha sido extensamente estudiada en cuanto a su género, origen étnico y patologías. Abundan, de igual modo, ensayos sobre su vínculo con el surrealismo, el psicoanálisis, el humor y, sobre todo, la muerte. Sin embargo, son exiguas las investigaciones que abordan la relación de Alejandra con el color.

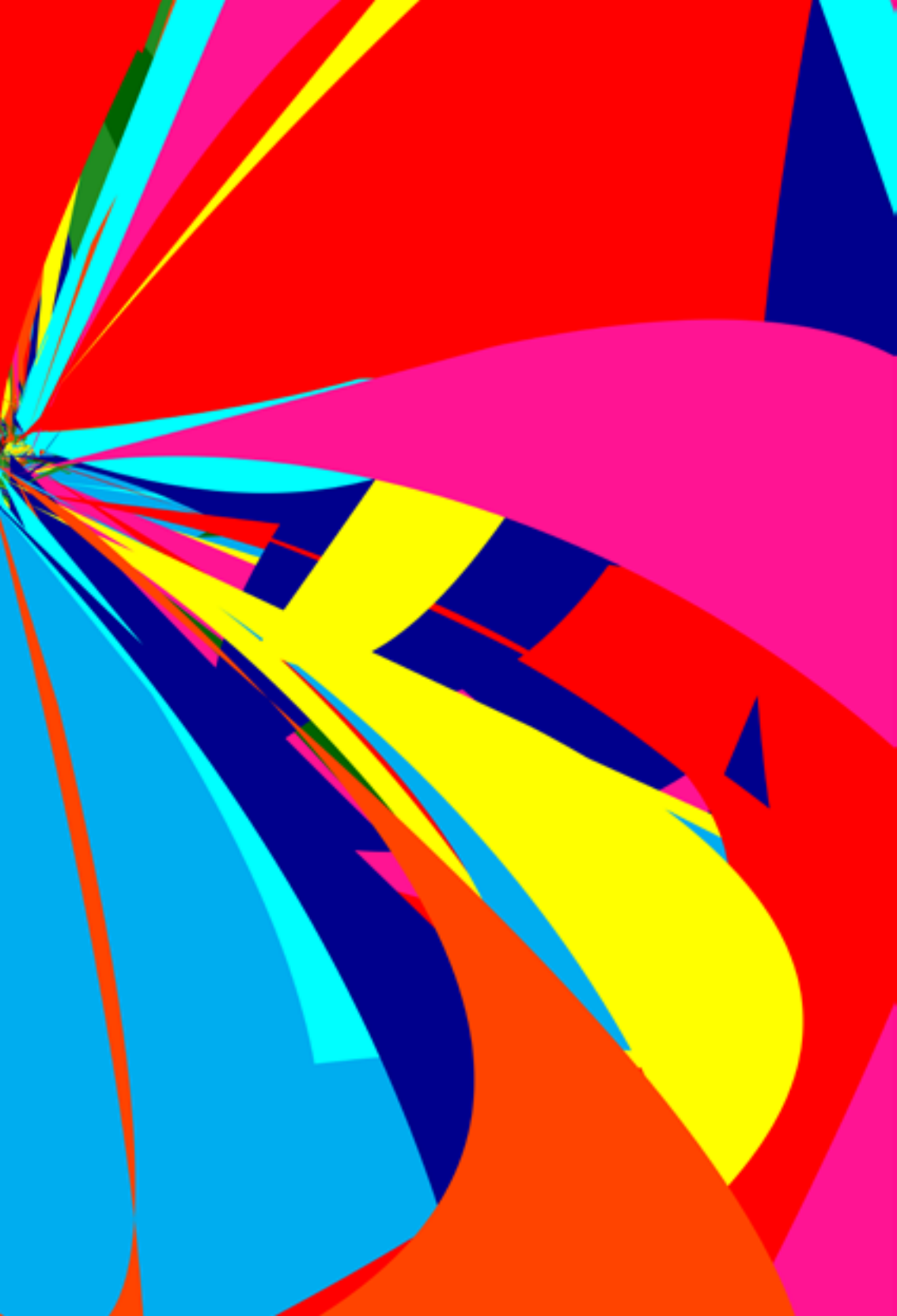
En 2004, a partir de la publicación de sus *Diarios* (2003, Editorial Lumen: Barcelona), inicié la búsqueda de referencias que estuvieran asociadas a los colores y, para mi sorpresa, encontré más de 80 menciones en esa primera edición. Pizarnik comparte una plétora de detalles personales sobre el color; preferencias cromáticas; experiencias visuales con el espacio, obras de arte, etc. Es revelador que en la primera entrada de sus diarios (23/9/1954, p. 15) describa una conversación entre pintores y poetas. En las páginas sucesivas, la autora traduce la eternidad como “un humo gris azulado” (28/9/1954, p. 19) y extiende imágenes donde hay “un cielo azul sucio” (27/6/1955, p. 28), o “un hombre de espeso pelo rojo y mullidos bigotes también rojos” (1/7/1955, p. 29).

A sus 18 años, movida por la ansiedad y el trabajo que le producía leer y escribir, sentenció premonitoriamente: “¡Todo me llega fuera de hora! Estoy segura que dentro de diez o quince años mi madre va a querer que me psicoanalice siete veces por semana. Pero ¡creo que voy a estar muerta! Planes. ¿Para qué? No pienso escribir jamás nada. Ni leer. Quizás comience a comprar libros bien encuadernados, para regocijarme por el color de las tapas” (24/7/1955, p. 39). En esa impetuosa reseña de su ánimo se evidencia el deleite, así como el alivio, que en ella ocasionaba la percepción del color. Varios años después, establecida en París, afirmó “ahora, más que nunca, sólo los colores puros me embriagan” (1/8/1962, p. 253).

Cuando retomé las anotaciones que había hecho sobre Alejandra y sus alusiones al color, encontré recurrentes las combinaciones de los colores verde, rojo, cian, azul, magenta, violeta, amarillo y naranja; todos, colores puros. Estas conjeturas quedaron corroboradas cuando, al investigar su archivo en la Universidad de Princeton, encontré que Alejandra utilizaba bolígrafos de diversas tonalidades para escribir en sus cuadernos. Las tintas empleadas coincidían con los colores ya mencionados. Asimismo, el uso de estos se extendía a sus dibujos e intervenciones gráficas. En uno de sus cuadernos, de 1969, Alejandra dejó clara su actitud respecto al color afirmando que “los colores variados y vivos del arco iris, los de ciertos animales, son un intento de romper el silencio. El silencio se hace lenguaje por las formas, por los colores”.

Si bien estas observaciones ponen en evidencia la importancia del color en la obra y experiencia vital de Alejandra, me sirvieron también para otros fines. En 2012, empleando el lenguaje de programación Processing, logré desarrollar un software que visualiza las vastas interrelaciones cromáticas referidas por Pizarnik. Las reglas de composición visual que definí son estrictamente matemáticas y se aproximan a un estilo abstracto geométrico que refleja el *Zeitgeist* artístico de los 1950s; estilo que, sorprendentemente, todavía sigue vigente. Cada vez que se ejecuta el software se produce, de forma aleatoria, una nueva imagen; una implosión/explosión irreplicable, en la que los colores y las formas dan la sensación de estar girando a modo de torbellino. Esta metáfora de un desplazamiento existencial, que caracteriza la vida y producción literaria de Alejandra Pizarnik, configura ahora la portada de este libro.

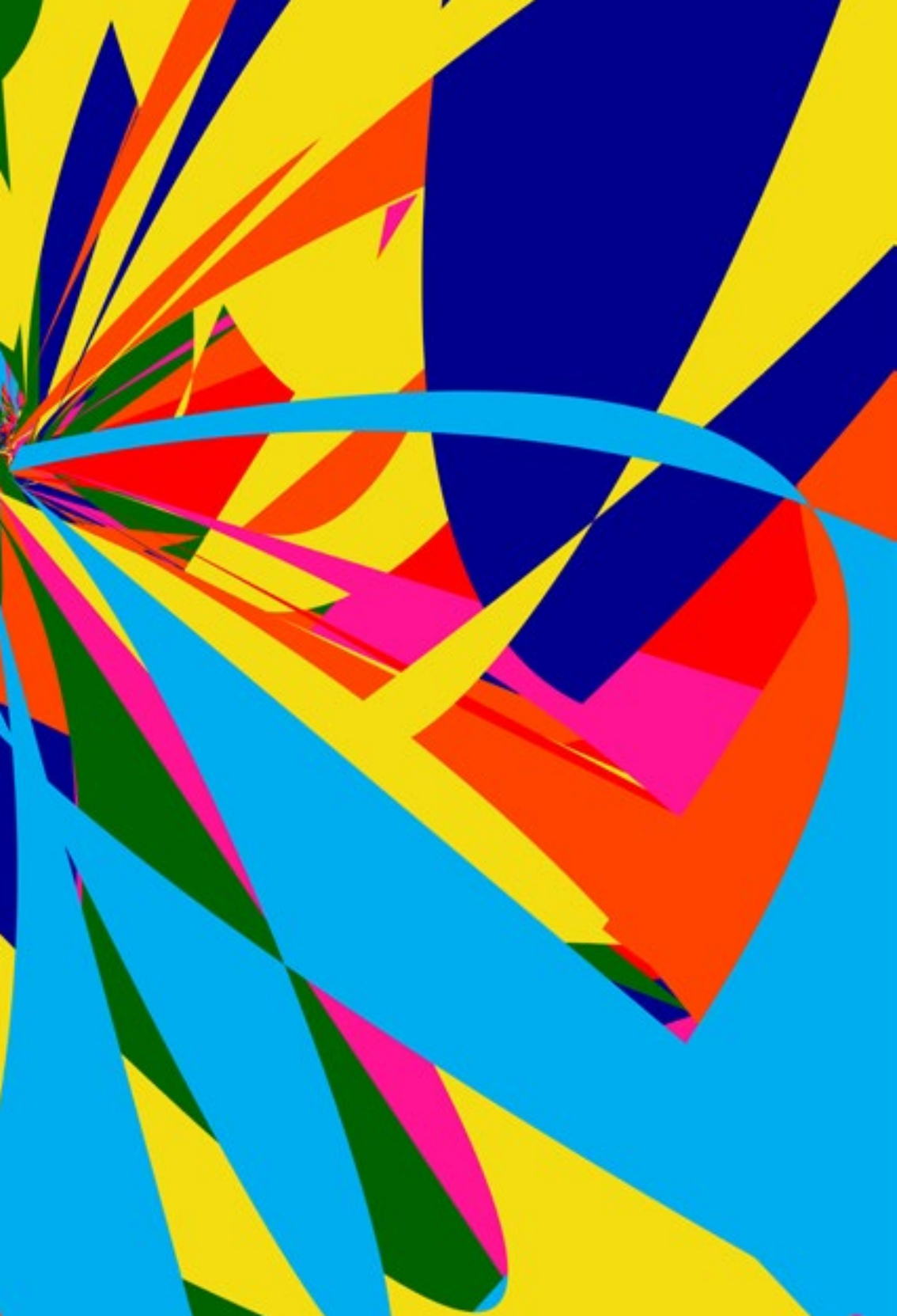


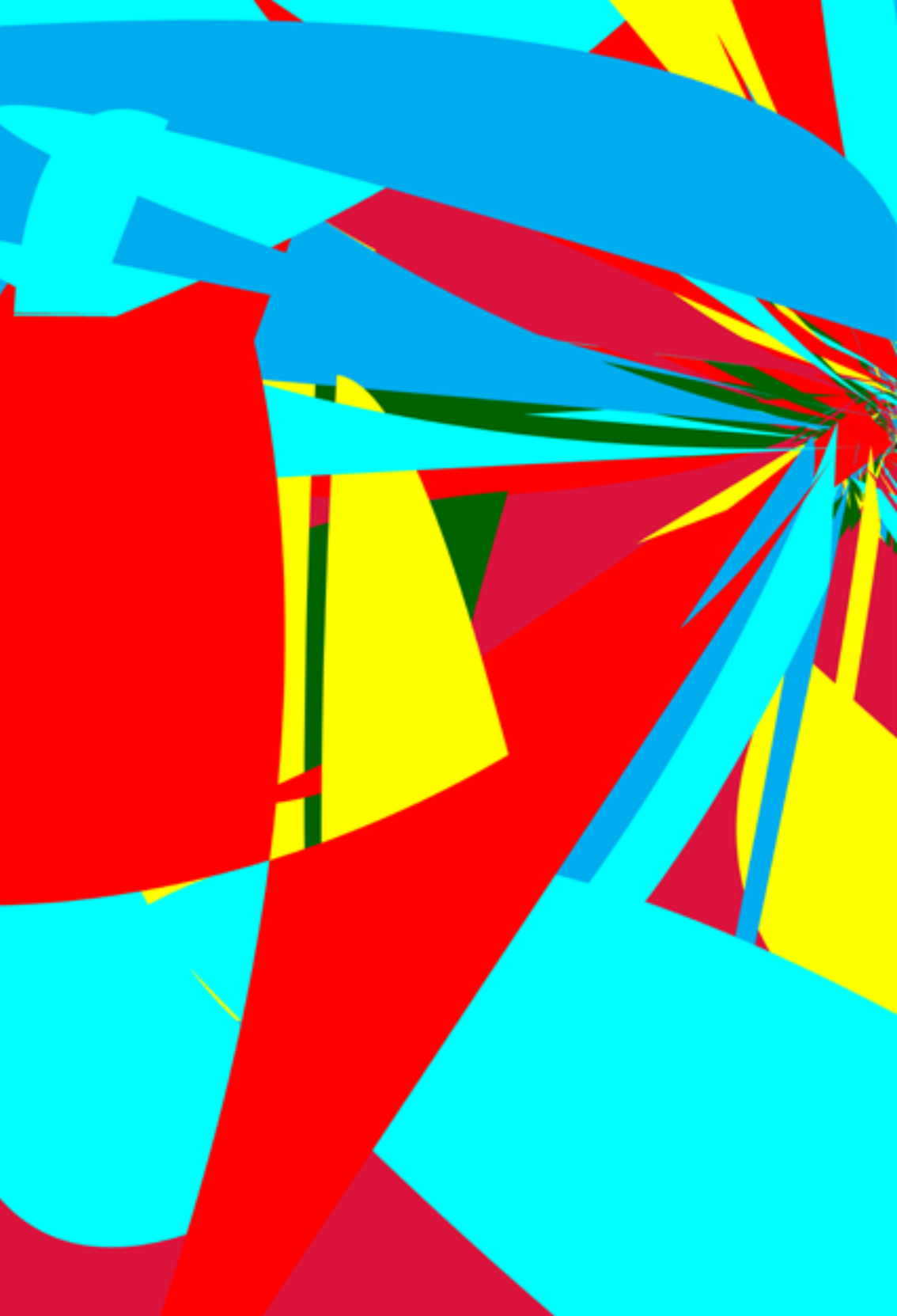


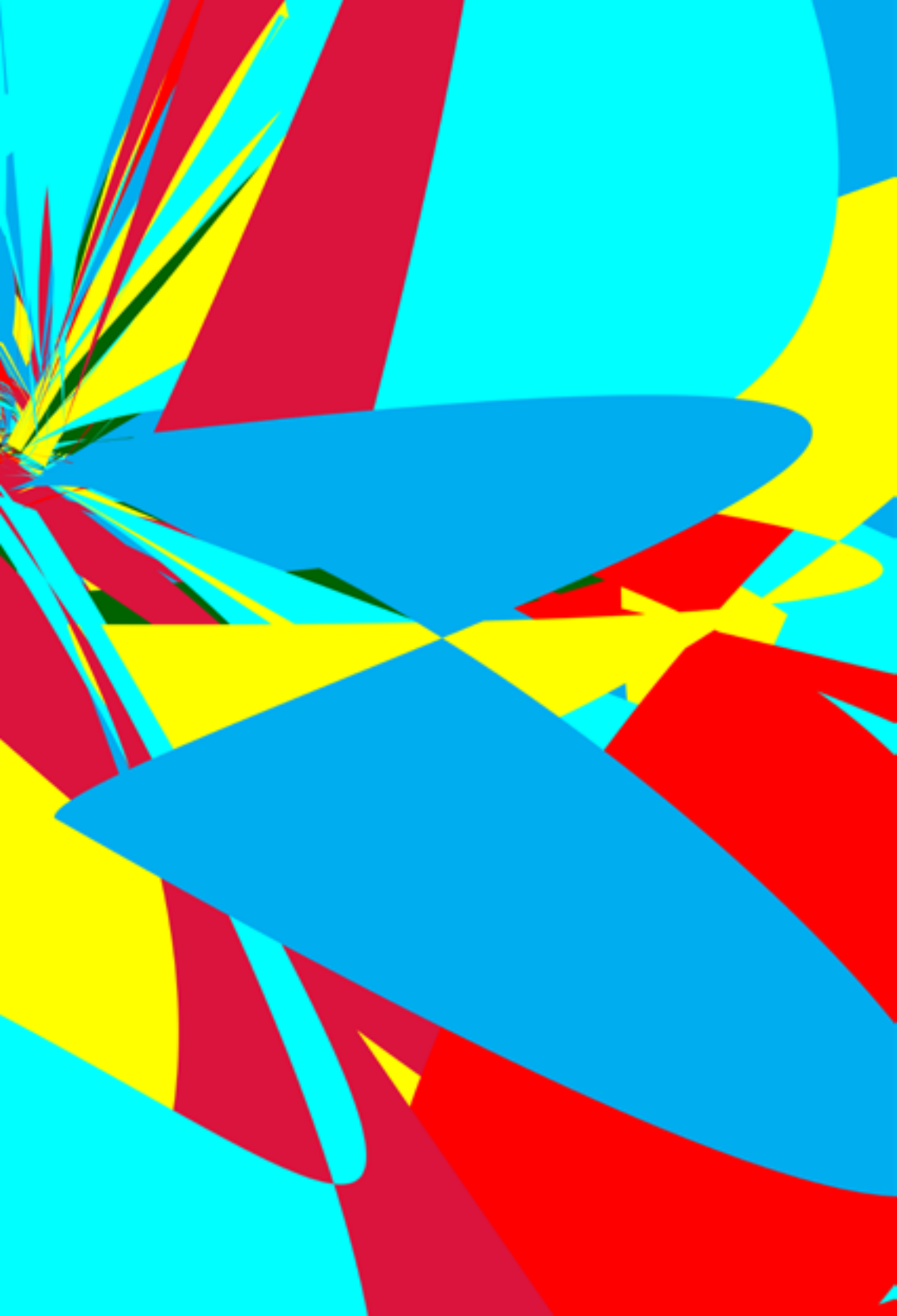






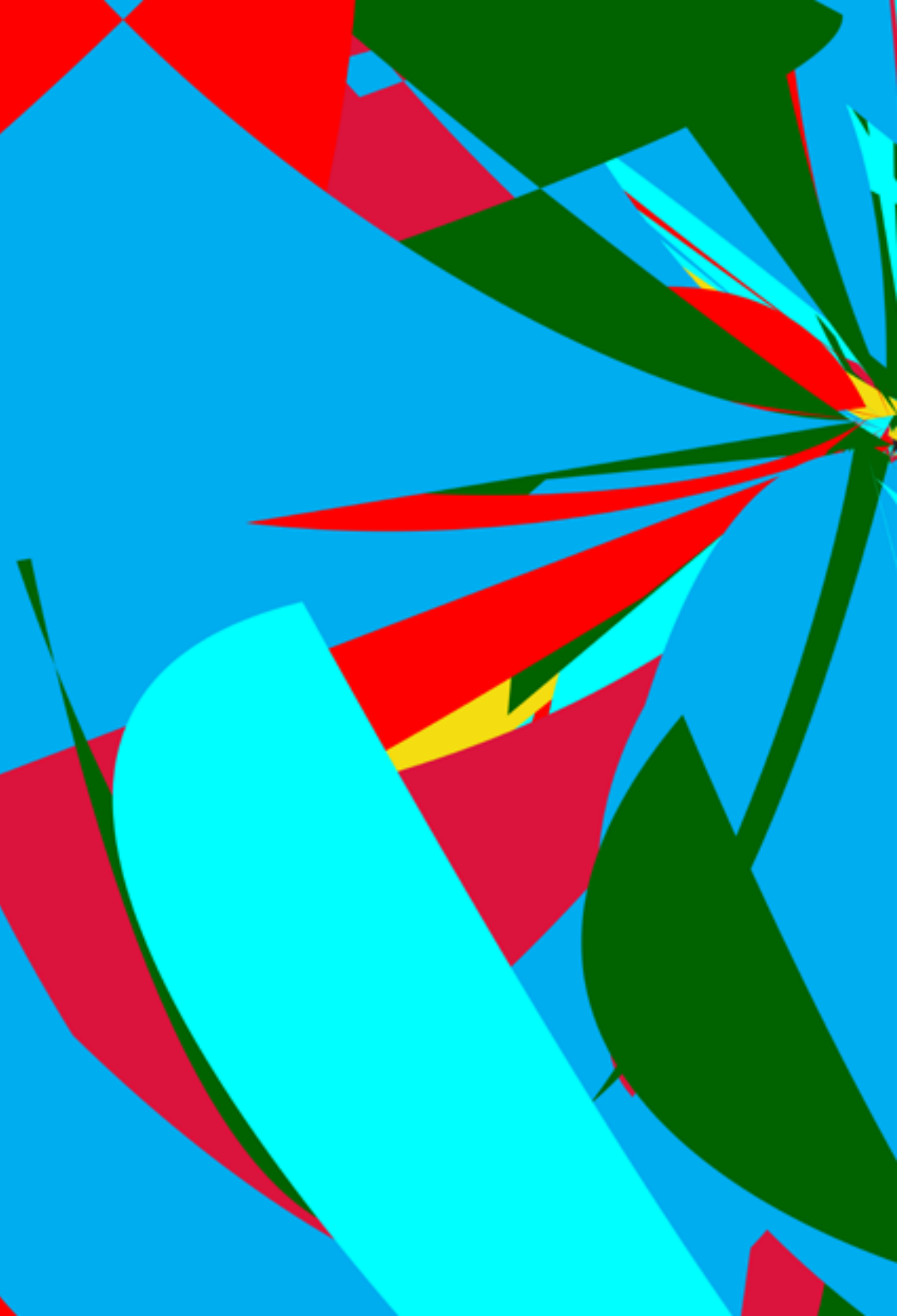


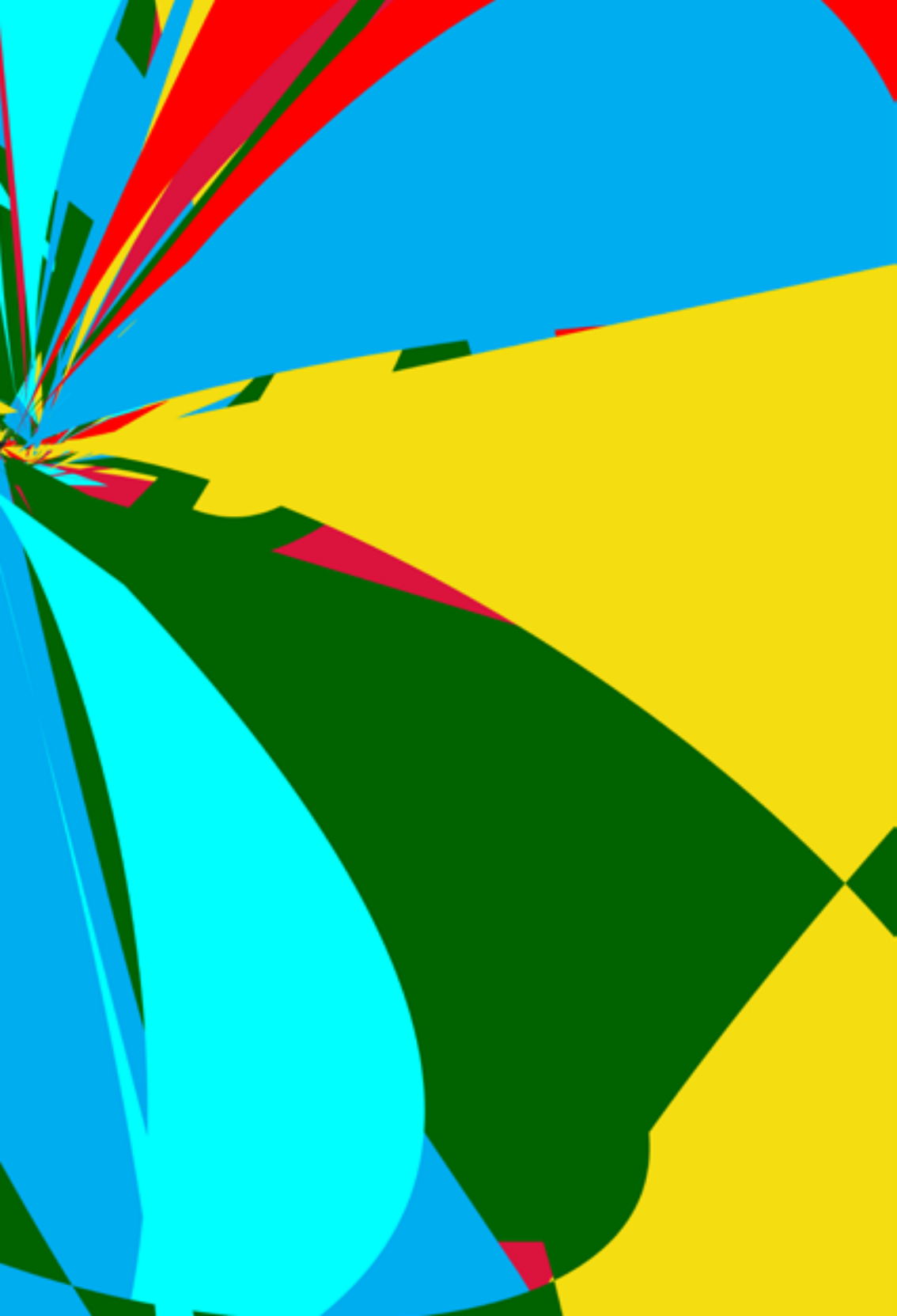


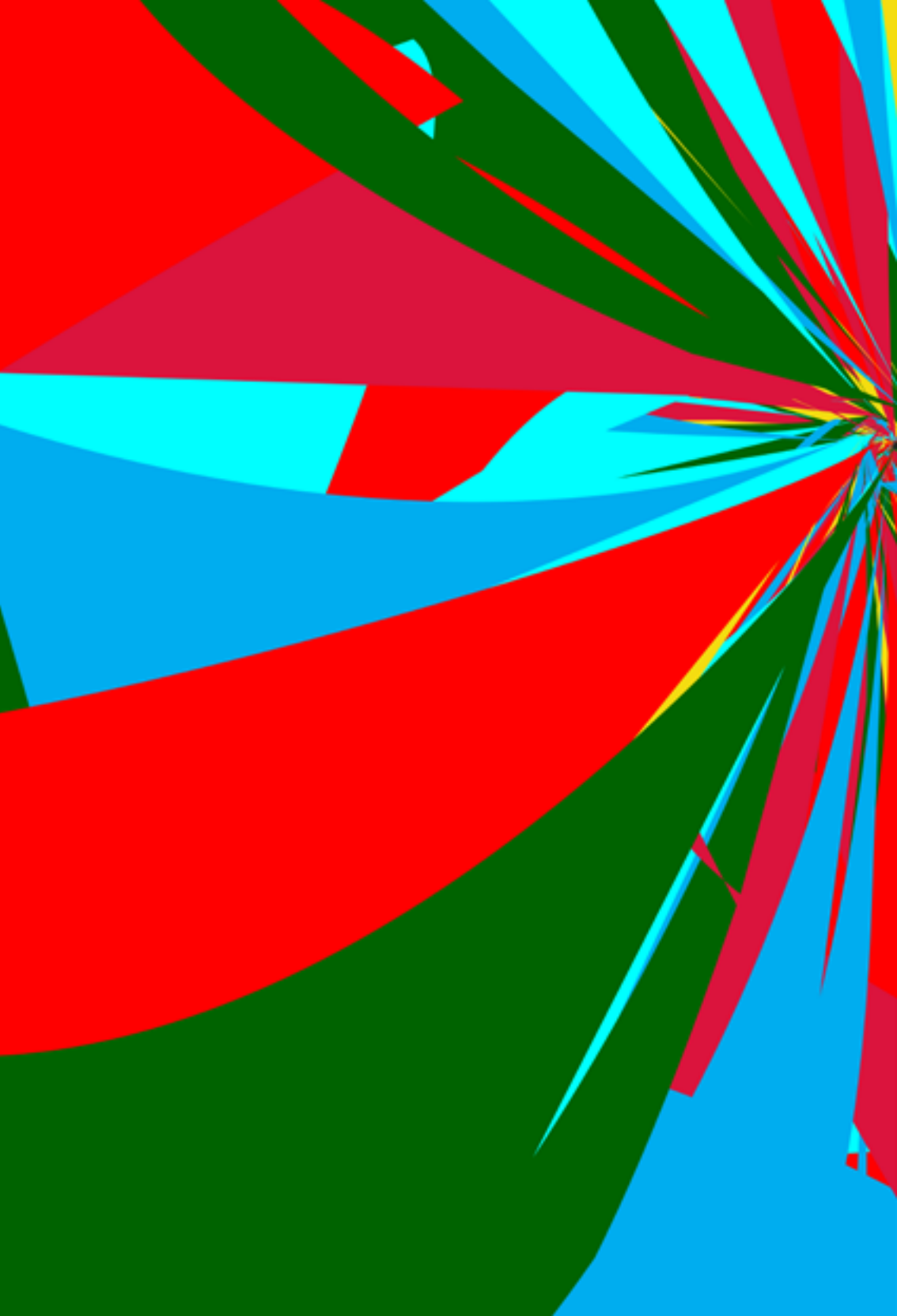














Índice

Las traducciones de Nada Kavčič están marcadas con siglas N. K.
Las traducciones de Miklavž Komelj están marcadas con siglas M. K.

Notas introductorias y agradecimientos (traducido al español por Marjeta Drobnič)	15
--	----

LA TIERRA MÁS AJENA (1955)

Reminiscencias quirománticas	18
Yo soy...	18

LA ÚLTIMA INOCENCIA (1956)

Salvación	19
Algo	19
Origen	26
Noche	26
Balada de la piedra que llora	24
Poema para Emily Dickinson	22

LAS AVENTURAS PERDIDAS (1958)

La danza inmóvil	15
Tiempo	15
La única herida	17
Exilio	17
Artes invisibles	18
La caída	18
Nada	17
El miedo	17
Origen	15
La luz caída de la noche	15
El despertar	12
Mucho más allá	12
Desde esta orilla	12

ÁRBOL DE DIANA (1962)

1	<i>He dado el salto de mí al alba</i>	12
2	<i>Éstas son las versiones que nos propone</i>	12
3	<i>sólo la sed</i>	12
4	AHORA BIEN	12
5	<i>por un minuto de vida breve</i>	12
6	<i>ella se desnuda en el paraíso</i>	12
7	<i>Salta con la camisa en llamas</i>	12
8	<i>Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero</i>	12

Kazalo

Prevodi Nade Kavčič so označeni N. K.

Prevodi Miklavža Komelja so označeni M. K.

Uvodna pojasnila in zahvale

NAJBOLJ TUJA DEŽELA (1955)

Hiromantske reminiscence (M. K.)

Jaz sem ... (M. K.)

ZADNJA NEDOLŽNOST (1956)

Rešitev (M. K.)

Nekaj (M. K.)

Izvor (N. K.)

Noč (M. K.)

Balada kamna, ki joka (M. K.)

Pesem za Emily Dickinson (M. K.)

IZGUBLJENE AVANTURE (1958)

Negibni ples (M. K.)

Čas (M. K.)

Edina rana (N. K.)

Izgnanstvo (M. K.)

Nevidne umetnosti (M. K.)

Padec (M. K.)

Nič (M. K.)

Strah (M. K.)

Izvor (N. K.)

Luč, padla iz noči (N. K.)

Prebujenje (N. K.)

Mnogo bolj onkraj (M. K.)

S te obale (M. K.)

DIANINO DREVO (1962)

1 *Skočila sem iz sebe v svit* (N. K.)

2 *To so verzije, ki nam jih predlaga* (N. K.)

3 *samo žeja* (N. K.)

4 *TOREJ* (N. K.)

5 *za minuto bežnega življenja* (N. K.)

6 *ona se sleče v raj* (N. K.)

7 *Skoči s srajco v plamenih* (N. K.)

8 *Razsvetljen spomin, galerija, kjer tava senca tega, kar pričakujem* (N. K.)

Te kosti, ki žarijo v noči (N. K.)

9	<i>Estos huesos brillando en la noche</i>	12
10	<i>un viento débil</i>	12
11	<i>Ahora</i>	12
12	<i>no más las dulces metamorfosis de una niña de seda</i>	
13	<i>explicar con palabras de este mundo</i>	
14	<i>El poema que no digo</i>	
15	<i>Extraño desacostumbrarme</i>	
16	<i>has construido tu casa</i>	
17	<i>Días en que una palabra lejana se apodera de mí</i>	
18	<i>como un poema enterado</i>	
19	<i>cuando vea los ojos</i>	
20	<i>dice que no sabe del miedo de la muerte de amor</i>	
	<i>he nacido tanto</i>	
	<i>en la noche</i>	
	<i>una mirada desde la alcantarilla</i>	
	<i>estos hilos aprisionan a las sombras</i>	
	<i>un agujero en la noche</i>	
	<i>cuando el palacio de la noche</i>	
	<i>un golpe del alba en las flores</i>	
	<i>te alejas de los nombres</i>	
	<i>Aquí vivimos con una mano en la garganta</i>	
	<i>en el invierno fabuloso</i>	
	<i>Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos</i>	
	<i>Zona de plagas donde la dormida come</i>	
	<i>alguna vez</i>	
	<i>la pequeña viajera</i>	
	<i>Vida, mi vida</i>	
	<i>en la jaula del tiempo</i>	
	<i>más allá de cualquier zona prohibida</i>	
38	<i>Este canto arrepentido, vigia detrás de mis poemas</i>	

OTROS POEMAS (1959)

silencio

Caroline de Gunderode

Yo canto

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES (1965)

I.

Poema

En tu aniversario

Destrucciones

Quien alumbrá

Reconocimiento

Tu voz

Los pasos perdidos

II.

Verde paraíso

III.

Madrugada

rahel veter (N. K.)
zdaj (N. K.)
nič več sladkih metamorfoz svilene deklice (N. K.)
pojasniti z besedami tega sveta (N. K.)
Pesem, ki je ne izrečem (N. K.)
Pogrešam odvajanje (N. K.)
zgradila si svojo hišo (N. K.)
Dnevi, ko se me polasti neka daljna beseda (N. K.)
kot pesem ki se zave (N. K.)
kdaj bom videla oči (N. K.)
pravi da ne ve za strah pred smrtjo ljubezni (N. K.)
tako zelo sem se rodila (N. K.)
v noči (Ciril Bergles)
pogled iz odtočnega jarka (N. K.)
te niti privežejo sence (N. K.)
luknja v noči (N. K.)
ko bo palača noči (N. K.)
sunek svita v rožah (N. K.)
oddaljši se od imen (N. K.)
Tu živimo z roko na grlu (N. K.)
v čudoviti zimi (N. K.)
Je to, da zapreš oči in prisežeš, da jih ne odpreš (N. K.)
Cona tegob, kjer speča počasi (N. K.)
nekoč (N. K.)
mala popotnica (N. K.)
Življenje, življenje moje (N. K.)
v kletki časa (N. K.)
onkraj vsake prepovedane cone (N. K.)
Ta skesani spev, stražni stolp za mojimi pesmimi (N. K.)

DRUGE PESMI (1959)

tišina (M. K.)
Caroline G nderode (M. K.)
Jaz p jem (M. K.)

DELA IN NOČI (1965)

I.

Pesem (M. K.)
Za tvoj rojstni dan (M. K.)
Destrukcije (M. K.)
Kdor razsvetljuje (M. K.)
Priznanje (M. K.)
Tvoj glas (M. K.)
Izgubljeni koraki (N. K.)

II.

Zeleni raj (M. K.)

III.

Svitanje (N. K.)
Ura (N. K.)

Reloj
En un lugar para huirse
Fronteras inútiles
El corazón de lo que existe
Las grandes palabras
Silencios
Pido el silencio
Caer
Fiesta
Los ojos abiertos
Historia antigua
Invocaciones
Desmemoria
Un abandono
Comunicaciones
Sombra de los días a venir
Del otro lado

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA (1968)

I (1966)

Cantora nocturna
Vértigos o la contemplación de algo que termina
Linterna sorda
Contemplación
Cuento de invierno
En la otra madrugada
Sortilegios

II (1963)

Un sueño donde el silencio es de oro
Tête de jeune fille (Odilon Redon)
Escrito en El Escorial
El sol, el poema (N. K.)
Inminencia
Continuidad
Adioses del verano
Como agua sobre una piedra
En un otoño antiguo

III (1962)

Caminos del espejo

IV (1962)

Extracción de la piedra de la locura
Noche compartida en el recuerdo de una huida

EL INFIERNO MUSICAL (1971)

I FIGURAS DE PRESENTIMIENTO

Ojos primitivos
El infierno musical
El deseo de la palabra

Na kraju za pobeg (N. K.)
Meje, ki so zaman (M. K.)
Srce tega, kar obstaja (M. K.)
Velike besede (M. K.)
Tišine (M. K.)
Prosim za tišino (N. K.)
Pásti (N. K.)
Praznik (N. K.)
Odprte oči (M. K.)
Starodavna zgodba (N. K.)
Invokacije (M. K.)
Pozabljenje (N. K.)
Zapuščenost (N. K.)
Sporočila (M. K.)
Senca prihajajočih dni (N. K.)
Z druge strani (N. K.)

RUVANJE KAMNA BLAZNOSTI (1968)

I (1966)

Nočna pevka (M. K.)
Vrtoglavice ali kontemplacija nečesa, kar se konča (M. K.)
Gluha lanterna (N. K.)
Kontemplacija (M. K.)
Zimska pravljica (N. K.)
V drugem svitanju (M. K.)
Vedeževanja (N. K.)

II (1963)

Sanje, kjer je tišina iz zlata (N. K.)
Tête de jeune fille (Odilon Redon) (M. K.)
Napisano v Escorialu (N. K.)
El sol, el poema (N. K.)
Neizogibnost (N. K.)
Nepretrganost (M. K.)
Slovesa poletja (N. K.)
Kot voda kamen (N. K.)
V neki davni jeseni (M. K.)

III (1962)

Poti zrcala (M. K.)

IV (1962)

Ruvanje kamna blaznosti (N. K.)
Noč, deljena v spominu na beg (M. K.)

GLASBENI PEKEL (1971)

I FIGURE SLUTENJA

Prvotne oči (M. K.)
Glasbeni pekel (M. K.)
Želja besede (N. K.)
Beseda želje (N. K.)

La palabra del deseo
Nombres y figuras

II LAS UNIONES POSIBLES

En un ejemplar de «Les chants de Maldoror»
Signos
Fuga en lila
Lazo mortal

III FIGURAS DE LA AUSENCIA

La palabra que sana
Los de lo oculto
Gesto para un objeto
La máscara y el poema
Endechas
A plena pérdida

IV LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS (N. K.)

POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBROS 1956 – 60

Sin tierra común
Aproximaciones
Como una idiota cruzando la calle
boca enlutada
Zona de la tensión perpetua
Una luz, una lámpara

1962 - 1972

Se prohíbe mirar el césped
Buscar
Pequeños poemas en prosa
La celeste silenciosa al borde del pantano
Densidad
En la oscuridad abierta
La oscura
Memorial fantasma
«Casa de la mente»
A un poema acerca del agua, de Silvina Ocampo
[...] del silencio
Quiere decir, pero siento lo que ella es
La noche, el poema
Affiche
Sólo señal

En esta noche en este mundo

En otra noche, en otro mundo
Alguien cae en su primera caída
lloro, miro el mar y lloro

Los pequeños cantos
I *nadie me conoce yo hablo la noche*
II *sólo las palabras*

Imena in figure (M. K.)

II ZVEZE, KI SO MOGOČE

V izvod »Les chants de Maldoror« (M. K.)

Znamenja (M. K.)

Beg v vijolično (N. K.)

Smrtna zanka (N. K.)

III FIGURE ODSOTNOSTI

Beseda, ki zdravi (M. K.)

Oni iz skrivnega (M. K.)

Gesta za objekt (M. K.)

Maska in pesem (M. K.)

Žalostinke (M. K.)

Ob popolni izgubi (M. K.)

IV OBSEDENCI MED ŠPANSKIM BEZGOM (N. K.)

PESMI, KI NISO BILE ZBRANE V KNJIGE 1956 – 60

Brez skupne dežele (M. K.)

Približevanja (N. K.)

Kot idiotka, ki prečka cesto (M. K.)

žalujoča usta (N. K.)

Cona nenehne napetosti (M. K.)

Neka luč, neka svetilka (N. K.)

1962 - 1972

Prepovedano je gledati travo (N. K.)

Iskati (N. K.)

Male pesmi v prozi (M. K.)

Nebeška molčalka na robu močvirja (M. K.)

Gostota (M. K.)

V odprti temi (M. K.)

Temna (M. K.)

Fantomska beležnica (M. K.)

»Hiša misli« (M. K.)

Neki pesmi Silvine Ocampo o vodi (M. K.)

[...] tišine (N. K.)

Hoče povedati, a čutim, kaj ona jè (M. K.)

Noč, pesem (N. K.)

Affiche (M. K.)

Samo signal (M. K.)

V tej noči, na tem svetu

V drugi noči, na drugem svetu (M. K.)

Nekdo pade v svoj prvi padec (M. K.)

jokam, morje zrem in jokam (N. K.)

Mali spevi

nihče me ne pozna jaz govorim noč (N. K.)

samo besede (N. K.)

središče (N. K.)

III *el centro*
IV *una muñeca de huesos de pájaro*
V *la agonía*
VI *grietas en los muros*
VII *Cubres con un canto la hendidura*
VIII *en el mediodía de los muertos*
IX *mi canto de dormida al alba*
X *el que me ama aleja a mis dobles*
XI *oh los ojos tuyos*
XII *cuervos en mi mente*
XIII *una idea fija*
XIV *qué es este espacio que somos*
XV *niña que en vientos grises*
XVI *hablará por espejos*
XVII *instruidnos acerca de la vida*
XVIII *palabras reflejas que solas se dicen*
XIX *triste músico*
En esta noche, en este mundo

TEXTOS DE SOMBRA

Algunos textos de sombra
Prefacio de sombra (I)
El entendimiento
Escrito cuando sombra
Presencia de sombra
SOMBRA: Je régarde ma main déserte
Texto de sombra
Texto de sombra
Sala de psicopatología
Alianza
es como si me pidiera la luna
Sous la nuit
entrar entrando adentro de una música al suicidio al nacimiento
Para Janis Joplin
El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Shubert)
Ojos primitivos (Prvotne oči) (M. K.)
La canción desesperada no se deja decirse
Solamente las noches
y cantos
no oigo los sonidos orgasmales de ciertas palabras preciosas
no, la verdad no es la música
sólo vine a ver el jardín
Ella no espera en sí misma
Recuerdos de la pequeña casa del canto
Que me dejen con mi voz nova, desconocida
Escrito en el crepúsculo
Alguien mató algo
A modo de tregua
Escrito en »Anahuac« (Talitas)
...Al alba venid...
No [poder]querer más vivir sin saber qué vive en lugar mío/ Da mi ni več
[mogoče]hoteti živeti, ne da bi vedela, kaj živi na mojem mestu (N. K.)
en la noche del corazón
Alguien cae en su primera caída

lutka iz ptičjih kosti (N. K.)
agonija (N. K.)
razpoke v zidovih (N. K.)
Prekriješ režo s spevom (N. K.)
v poldnevu mrtvih (N. K.)
moj spev spéče ob svitu (N. K.)
ta, ki me ljubi, prežene moje dvojnike (N. K.)
o tvoje oči (N. K.)
krokarji v mojih mislih (N. K.)
neka fiksna ideja (N. K.)
kaj je ta prostor ki smo (N. K.)
deklica, ki je v sivih vetrh (N. K.)
govorila bo za zrcala (N. K.)
poučite nas o življenju (N. K.)
besede odsevi ki se izrečejo same (N. K.)
žalostni glasbenik (N. K.)
V tej noči, na tem svetu (M. K.)

TEKSTI SENCE

Nekaj tekstov sence (N. K.)
Predgovor sence (I) (N. K.)
Razumevanje (M. K.)
Napisano, ko je senca (M. K.)
Pristotnost sence (M. K.)
SENCA: *Je régarde ma main déserte* (M. K.)
Tekst sence (M. K.)
Tekst sence (M. K.)
Soba psihopatologije (N. K.)
Zavezništvo (M. K.)
je, kot da me prosi za luno (M. K.)
Sous la nuit (M. K.)
vstopajoč v neko glasbo vstopiti v samomor v rojstvo (M. K.)
Za Janis Joplin (M. K.)
Oko veselja (Chagallova slika in Schubert) (N. K.)
Ojos primitivos (Prvotne oči) (M. K.)
Obupani spev se ne pusti izreči (M. K.)
Samo noči (N. K.)
in spevi (M. K.)
ne slišim orgazmičnih zvokov nekaterih dragocenih besed (M. K.)
ne, resnica ni glasba (M. K.)
prišla sem samo videt vrt (M. K.)
Ona ne čaka sama v sebi (M. K.)
Spomini na malo hišo petja (N. K.)
Naj me pustijo z mojim novim, neznanim glasom (N. K.)
Napisano v somraku (N. K.)
Nekdo je ubil nekaj (N. K.)
Kot premirje (M. K.)
Napisano v »Anahuacu« (Talitas) (M. K.)
... Pridite ob svitu ... (N. K.)
Da mi ni več [mogoče]hoteti živeti, ne da bi vedela, kaj živi na mojem mestu (N. K.)
v noči srca (N. K.)
Nekdo pade v svoj prvi padec (M. K.)
Jaz glasovi (M. K.)

*Yo voces
La noche soy y hemos perdido
La mesa verde
golpean las sombras
criatura en plegaria*

LA CONDESA SANGRIENTA (1966, 1971)

La condesa sangrienta (N. K.)

55

ALEJANDRA PIZARNIK SOBRE SU OBRA

Intento de prólogo al estilo de ellos, no del mío
Apuntes para un reportaje
Algunas claves de Alejandra Pizarnik

* * *

Miklavž Komelj:
«Contra la opacidad»
(traducido al español por Marjeta Drobnič)

Nada Kavčič:
«Nada sino golpes»: la poesía como experiencia post mortem
(traducido al español por Marjeta Drobnič)

Yucef Merhi:
Memoria colectiva: Aproximaciones a la vida, obra y substancia de Flora
«Alejandra» Pizarnik

Yucef Merhi:
El color en Alejandra Pizarnik

Noč sem in sva izgubili (N. K.)
Zelena miza (M. K.)
udarjajo sence (M. K.)
bitje v molitvi (M. K.)

KRVAVA GROFICA (1966, 1971)

Krvava grofica (N. K.)

55

ALEJANDRA PIZARNIK O SVOJEM DELU

Poskus predgovora v njihovem, ne mojem slogu (M. K.)
Beležke za intervju (M. K.)
Nekaj ključnih stvari pri Alejandri Pizarnik (N. K.)

* * *

Miklavž Komelj:
»Proti neprosojnosti«

Nada Kavčič:
»Nič drugega, samo udarci«: poezija kot izkušnja post mortem

Yucef Merhi:
Kolektivni spomin: Približevanja življenju, delu in substanci Flore
»Alejandre« Pizarnik
(prevod v slovenščino N. K.)

Yucef Merhi:
Barva pri Alejandri Pizarnik
(prevod v slovenščino M. K.)