

EN MANOS DE LAS MAESTRAS: OLGA OROZCO, AMELIA BIAGIONI Y ALEJANDRA PIZARNIK

Cristina Piña*

Resumen: Este artículo se propone señalar la incidencia que tuvieron, en mi propia poética, las voces de tres poetas argentinas a quienes considero mis maestras: Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik. A las tres les he dedicado diversos libros, ensayos, artículos, cursos y conferencias, pero, sobre todo, han sido mis inspiradoras y aquellas que me abrieron la posibilidad de crear mi propia voz a partir de hallazgos literarios que encontré en su poesía. A través de ejemplos y correlaciones, demuestro en qué sentido y de qué manera se ha producido esa acción constructiva para mi propia voz como poeta, destacando asimismo su situación peculiar en el panorama de la poesía argentina contemporánea en relación con los diferentes grupos poéticos.

Palabras Clave: Poetas Mujeres; Maestras; Voz Poética; Escritura.

Abstract: *This paper wants to underline the way in which three Argentine women poets—whom I consider my masters—determined my own poetical voice: Olga Orozco, Amelia Biagioni and Alejandra Pizarnik. On the three of them I have written books, essays, articles and taught courses and lectures, but they have mainly been an inspiration for me and those who opened for me the possibility of creating my own voice taking on account their own literary breakthroughs. By means of examples as well as establishing relationships, I show in which sense and way this sort of “constructive action” has acted on my own voice as a poet. I also underline their peculiar situation regarding the different groups of poets on contemporary Argentine poetry.*

Keywords: *Women Poets, Masters, Poetical Voice, Writing.*

Quizás quienes están familiarizados con la obra de John Maxwell Coetzee hayan captado la referencia del título de mi charla con la serie de libros de ensayos literarios que se

* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magister en Pensamiento Contemporáneo. Profesora titular de Teoría Crítica Literaria e Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 13-36.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

están publicando en Buenos Aires —serán tres— y que tuve y tengo el honor de estar traduciendo: *Las manos de los maestros*.

Si hice un ligero cambio, la preposición “en” frente a su artículo “las”, es porque, a pesar de que, al igual que Coetzee, me propongo aludir a mis “maestras”, no lo haré en forma de ensayo y de crítica como él, que se centra en alguna o varias obras de los numerosos autores que toma —desde Erasmo hasta Ítalo Svevo—.

No, lo que aquí me propongo es algo que va desde el homenaje a quienes fueron las principales maestras para mi producción literaria —porque hay muchos más maestros y amados, desde Rimbaud y Mallarmé hasta T. S. Eliot, San Juan de la Cruz, Wislawa Szymborska, Wallace Stevens o Idea Vilariño, entre los extranjeros, u Oliverio Girondo, Enrique Molina, Alejandro Nicotra, Rodolfo Godino u Horacio Castillo, entre los argentinos—, maestras cuya cercanía, en el caso de Olga y de Amelia, fue directamente amistad y, en el de Alejandra, pasión lectora, y que configuraron mi voz poética y mi concepción de lo que es la poesía.

Porque ellas, a quienes he estudiado y leído a lo largo de toda mi vida, más que ser “objeto de estudio” —que sin duda lo fueron— significaron, en primera instancia, voces con las que formé la mía y, en segunda, maestras en la ética de la escritura, en el sentido de darle la espalda a la fama que puede tener un poeta —humildísima en nuestros tiempos y en nuestras tierras—. Darle la espalda a la fama, para Olga, Alejandra y Amelia consistía en no armarse un grupito de “autobombo” o establecer relaciones que garantizaran premios, promociones, buenas críticas, etc. —actitud muy común en la actualidad—, y persistir en una actitud radicalmente “nómada” en el sentido de no quedarse atadas a un grupo estético fijo.

Las tres, sin duda, son muy muy diferentes, desde su estética hasta su forma de estar en el mundo, más allá de la amistad que las unió. Porque de Olga sabemos que Alejandra la consideró su “madre literaria” —lo que no impidió que le hiciera uno de esos “feos” sentimentales graves, que, sin embargo, no logró arruinar la amistad—, y que fue muy amiga de Amelia —a quien precisamente tuve la felicidad de conocer en casa de Olga—. Por su lado, Alejandra admiraba la parte de la obra de Amelia que pudo conocer; en concreto, ese libro donde iniciaba la ruptura extraordinaria que la llevó a convertirse en una de las voces más osadas de la poesía argentina. Me refiero a *La llave*, sobre el cual Alejandra le escribe una carta que es muestra no solo de su profunda comprensión de la mutación a la que me refería antes, sino de su penetración crítica, cuya lucidez solo pudo captarse tras la reunión de buena parte de sus críticas dispersas —no todas— en su hipotética *Prosa completa*—.

Si digo que son muy diferentes —en algunos aspectos, enormemente distintas; en otros, apenas un poco—, me refiero a una serie de elementos que paso a enumerar. En primer término, a la opción por una retórica determinada o por la experimentación;

en segundo, a la relación entre vida y poesía; en tercero, a las formas de vincularse con su propia subjetividad e ir construyéndola; en cuarto, a la relación con lo que Bourdieu llama el “campo intelectual” (1983, p. 13) del momento —lo digo como término puramente descriptivo, ya que disiento con su concepto de un espacio con posiciones grupales fijas, sobre todo para enfocar a estas poetas, ya que Biagioni y Pizarnik fueron auténticas nómadas en sentido deleuziano, y Olga se mantuvo en una personalísima zona estética e incluso política que no compartía con sus amigos escritores más próximos—. Tal es el caso de Alberto Girri, quizás el amigo escritor con quien mayor intimidad tenía, o el de Juan Gelman, con quien mantenían una fluidísima relación epistolar y que la visitaba siempre que venía a Buenos Aires—; en quinto, a lo relativo a la presencia o ausencia del erotismo en su escritura; por fin, a su actitud respecto de la “originalidad” o el saqueo de la tradición. Paso a detenerme en estos aspectos y a señalar cómo incidieron en mi propia voz poética y concepción de la poesía.

Quien conozca la voz de Olga Orozco sabe que, en su poesía de textos extensos formados por largos versículos de musicalidad estremecedora, esa retórica personal se mantiene y se perfecciona desde el primero hasta el último de sus libros. En ese sentido, somos testigos de la consolidación de un lenguaje opulento, que va haciéndose cada vez más fiel a sí mismo tanto por las metáforas como por el *tempo* y la extensión. Porque hace falta una enorme sabiduría poética para sostener esos larguísima poemas —que no son solo tres, como es el caso de Alejandra en la parte final de *Extracción de la piedra de locura*— de un libro al otro y mantener ese ritmo casi infaliblemente oracular, pero con momentos de extrema vulnerabilidad como el de los versos iniciales y finales del último poema de su último libro publicado, *Les jeux sont fait*, que casi infaliblemente me hacen llenar los ojos de lágrimas. Porque comienza:

¡Tanto esplendor en este día!
 ¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!
 ¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en los años
 venideros?
 para terminar:

Madre, madre,
 Vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
 Vuelve a contar mi vida (1994, p. 89)).

A pesar de que, como me lo han dicho muchos amigos poetas, lectores y algún crítico, mi propia voz se habría ido caracterizando, por un lado, por la concisión y, por el otro, por la variedad, sin la lectura de Olga y mi devoción por ese lenguaje lleno de fuerza, creo que nunca hubiera podido escribir algunos poemas. Pienso, ante todo, en

dos grupos: uno de *Taller de la memoria*, de 1998, en prosa y con ecos indudables de *Museo salvaje* de Olga, y la serie “Meditaciones orgánicas” del libro *Meditaciones orgánicas*, de 2011, del que cito el tercero, “Hermandad”:

Hermanos cancerosos,
 leprosos, cardíacos y accidentados,
 amputados y aplastados por el dolor,
 yo me he unido a ustedes
 desde el grito sin descanso,
 yo comulgué con ustedes
 desde la miseria de un cuerpo
 que se niega a obedecer,
 un cuerpo autónomo en su forma de sufrir
 de pedir un remedio
 para el daño inaguantable.

Hermanos infartados,
 tuberculosos y con *delirium tremens*,
 con el pie baldado por la parálisis cerebral,
 con el páncreas hecho trizas por la infección,
 yo como de su mesa y mendigo su pan,
 yo busco en la bella analgesia
 el olvido de la sierra que pulveriza mis huesos,
 yo comparto en la desgracia de un cuerpo
 herido por la enfermedad,
 la condición humana abyecta
 que nos hace más hermanos
 que el amor.

Hermanos sin alivio ni cordura,
 hermanos en la escrófula y el herpes,
 picados de viruelas, trozados por la peste,
 ahogándose en un enfisema atroz,
 yo sé lo que se siente cuando todo el universo
 se reduce a un punto que entra en erupción
 y la lava del dolor nos arrastra
nos crucifica

nos cunde
 plegados en el grito y la experiencia del filo
 en las entrañas o en el hueso.

Hermanos en el dolor del cuerpo,

hermanos en la bilis que se vuelca,
 las células que, enloquecidas, se devoran a sí mismas,
 en el aullido silencioso de la noche de hospital,
 en la plegaria entrecortada rumbo al quirófano,
 yo he comido la carne del delirio por el dolor
 que no cesa,
 he bebido el acíbar de la caricia que no calma,
 he conocido la magia sin par de la morfina que de pronto sí,
 de pronto envuelve los nervios calcinados
 con su lienzo y su consuelo.

Hermanos cancerosos, hemipléjicos
 o atravesados por una bayoneta,
 somos la idéntica carne irredenta,
 el mismo grito estentóreo o silencioso
 donde claudica nuestra especie (2011, pp. 66-67).

Por el contrario, tanto Amelia como Alejandra se caracterizaron por ir modificando su lenguaje y experimentando con formas totalmente diferentes, aunque la más transgresora y libre fue Amelia, quien, a partir de *La llave*, —como bien lo vio Alejandra— comienza un proceso de transformación incesante que, a partir de *Las cacerías* (1976), va a implicar un salto cualitativo que ubica a este y sus libros posteriores —*Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995)— entre los más renovadores de la poesía del momento. Dicho esto, no me resigno a no citar uno breve y maravilloso de *Las cacerías*:

Grabado en fémur

Llevo sus armas
 guardo en mi noche a la de altivo andar
 y he comido
 según el rito

la voz que conduce y otorga
 la mirada solar
 el compás de león
 el rumbo de rubí
 la infinita posteridad
 y la final sonrisa
 del enemigo,
 para poder usar
 su sombra coronada (2009, p. 388).

Por su parte, Alejandra, de un proceso de condensación progresiva de sus poemas —esos “pequeños fuegos” a los que alude en su famosa definición de la poesía—, pasa a un proceso de expansión —poema en prosa extenso, poema en verso extenso— que culmina en el estallido absoluto de la estructura poética para entrar en un “desmadre” del lenguaje entre los textos publicados en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y en numerosos inéditos depositados en Princeton, de fuertísimos tintes sadianos. Como ejemplo, cito uno de esos textos en estado de gracia de *Arbol de Diana* y un breve fragmento, obsceno y lúdico, de *La bucanera...*:

35

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida,
 déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de
 piedras verdes en la casa de la noche, déjate
 caer y doler, mi vida (2001, 137).

Praefación

Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentición llamado haschich:

LA PÁJARA EN EL OJO AJENO

—¡Hideputas! —dijo en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambiaban de puta.

Oculto tu voluntad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillito de papel acompañada por un perro de niebla.

—Lo perro es una cosa o una esencia que cada atardecido siente a solas —re-pondecó.

(—It's O.K.)

Malmirada por la bruja que Brujas la muerta.

(Regio, ché.)

.....

—¿Entre qué tréboles treman los tigres? ¿De súcubo tu culo o tu cubo?

Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobameirda te hará leerme a todo vapor (2002, p. 94).

Confieso que, si yo no hubiera leído la obra de ambas, nunca habría podido saltar de un tono al otro, escribir poemas que poco se parecen entre sí o atreverme con ciertas malas palabras que permití que se colaran en mi poesía. Como ejemplo, tomo tres poemas en los que me parece que esa variación y algo de osadía se perciben. El primero, de *Puesta en escena* (1993):

Ars moriendi

I

Matadora

Matada, matadero, mordedura,
amante en el amado,
¿madre estás?
Estás muerta y amante
y matadora,
moridero de amor,
de amante amada.
Amada en el amado,
mordedura,
matadero de amor,
de madre amante,
de amada muerta
de amor,
que es moridura.

II

Moridura

A matar se ha dicho,
de matar estás.

Los recuerdos se parecen
a la noche:
huelen mal,
la muerte se parece
a la madre:
te ciñe en su mirada
te toma entre sus brazos,
¿madre estás?

A matar se ha dicho,
de matar estás.

Un amante en el alba
recorre tu silueta,
una muerte te muerde,
te arranca de la trampa
del amor,
¿amado estás?

A matar se ha dicho,
de matar estás.

A matar, amante,
de madre estás,
de muerte en vela,
de matar.

La memoria es una madre
que se arranca los ojos,
el amante, los ojos
que eligen matar.

Madre, en vos muerte,
amante en el
amado,
en vos matar (1995, pp. 43-45).

El segundo, de *Magia blanca* (2008):

y el pájaro voló de la rama,
el gato escapó de abajo
de las mantas,
el pez dorado se escondió
entre las piedras
del acuario

todo lo pequeño
nos ha abandonado
vida mía
y apenas nos tenemos
vos y yo
en la quietud de la
madrugada (2008, p. 81)

Este, por fin, inédito todavía:

Consejos a Rilke

*Señor, concede a cada cual su propia muerte,
que verdaderamente salga de esta vida
donde encontró el amor, un sentido y su angustia.*

RAINER MARÍA RILKE

Hacé el favor, hermano,
¿qué es eso
de pedir la muerte
que a cada uno
le tendría que tocar?

Como si la muerte
fuera un chupetín
que se reparte a la
salida del colegio,
una rifa al final
del cumple de la nena,
globos de colores
en la entrada de la
kermesse.

Hacé el favor, hermano,
que llega como el rayo
y te trompea,
te saca a patadas de la cama,
te ahorca, te enceguece.
Hacé el favor,
que con sus modos mafiosos
la lírica no tiene
nada que ver.

Haceme caso, hermano,
cantá sobre el Ángel,
el sueño y la pantera,
sobre Orfeo y la soledad.
Pero a la Parca Puta,
a la yegua nocturna,
mejor ni la nombres (2006).

En lo relativo a la relación vida/poesía, cada una de mis queridas maestras adopta

una idéntica postura de entrega total a lo poético, pero como variaciones importantes. En el caso de Olga, trabajó con diferentes seudónimos —siempre recordaba horrorizada que uno había sido “Jorge Videla”— tanto en revistas de mujeres y diarios, escribiendo desde notas culturales deliciosas —recuerdo “La Belle Époque”, bajo el seudónimo de Valentine Charpentier, que usaba para la revista *Claudia*—, hasta los horóscopos de *Clarín*. Pero siempre fueron lo secundario de su vida y en lo que invertía solo el tiempo imprescindible para poder comer hasta que, durante el último de sus matrimonios con el arquitecto Valerio Peluffo, dejó totalmente de trabajar para dedicarse a la poesía.

Amelia también fue una entregada total al género: ejerció como profesora de secundario de Castellano y Literatura, también trabajando solo para ganarse la vida y tratando de no quitarle tiempo a su consagración a la poesía, hasta que, apenas pudo, se jubiló —pocas veces se unieron tan bien esas dos palabras separadas por un acento diacrítico: jubiló y júbilo— y se consagró totalmente a leer y escribir.

Acerca de Alejandra, es casi innecesario decir que, en la estela de los poetas malditos, hizo de su vida poesía y de su poesía vida, como se percibe en el citadísimo final del poema “El deseo de la palabra”, de *El infierno musical*, y en la entrada de su diario del 11 de abril de 1961: “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” (2001, pp. 269-270), dice en el poema y, en el *Diario*: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. 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 esta no existe: es literatura” (2013, p. 405). Por cierto, no seguí el ejemplo de ninguna de ellas: he trabajado como una mula, he tenido una hija, he corrido de un lado al otro, pero respecto de la poesía, siempre la consideré aquello que justificaba todo lo que hacía. Porque enseñar en la universidad siempre ha sido, además de comunicarles mi pasión por la literatura a los alumnos, ahondar en los recovecos de la creación y ampliar lo más posible mis lecturas; traducir, introducirme en los recovecos de las palabras y aprender a amarlas más todavía que a partir de la lectura, a causa de esa especie de batalla amorosa que implica toda traducción; hacer crítica, sobre todo de estas tres maestras, poner en palabras aquello que en ellas me fascinaba y me hacía leerlas una y otra y otra vez. Y en esa búsqueda de poner en palabras lo que era sacudida y fascinación, fui encontrando a quienes me permitieron hacerlo: Albert Béguin y los surrealistas para Olga; Julia Kristeva para Alejandra; Gilles Deleuze para Amelia.

Hablé antes de la construcción de la subjetividad que se percibe en las tres y, en efecto, cada una de ellas elige caminos diferentes: Olga dando cuenta, a través de su poesía, de una subjetividad doliente y múltiple, íntimamente vinculada con su escri-

tura poética y que se expresa plenamente en ella. Alejandra, construyendo con sumo esmero en la realidad ese “personaje alejandrino” extravagante, mientras que, en la poesía, mucho más que dar cuenta de su división ontológica —porque en Pizarnik esa alguien que “en mí dormido/me come y me bebe” (2001, p. 116) no puede reducirse a un *doppelgänger* psicoanalíticamente entendido como el otro esquizofrénico, ya que va más allá, al campo de lo ontológico—, construye/destruye su subjetividad a partir del lenguaje. La mejor prueba de ello es que, cuando se queda sin la estructura sólida y perfecta de sus poemas —largos o breves, siempre son ejemplo de un trabajo de corrección incesante—; cuando, desengañada, pide —en sus diarios y en sus textos en prosa— que la dejen con su “lenguaje nuevo, desconocido”, que, como bien dice Carolina Depetris, consiste en “escribir para la mierda” (2008, p. 68), según lo afirma en la *Bucanera*, termina suicidándose. Porque si para ella el lenguaje era la choza en la que se refugian los niños perdidos en el bosque, el “palacio de las citas”, el “*palais du vocabulaire*” o la verdadera “patria”, que “se le vuela el techo”, que se le mueva el piso bajo una catarata de obscenidades, lenguajes excluidos de su poesía, juegos de palabras que solo remiten al sexo, solamente puede llevar a la muerte.

Por fin, Amelia logra ese “estado de gracia” que representan sus tres libros finales, donde nada la detiene ante la experimentación y se lanza como una auténtica amazona pequeñita —era linda, bajita, menuda y encantadora— a demoler las convenciones poéticas, cuando consigue romper definitivamente con la concepción ontoteológica —como bien decía Heidegger— del sujeto cartesiano unitario, racional e inmóvil y se convierte en “muchedumbre” en la que convergen hormiga, van Gogh, Tennessee Williams, Ernest Hemingway, mariposa, lluvia, león, “alcón azor amor neblí radar” (2009, p. 299), para citar ese verso prodigioso de su poema “Gestalt” de *Las cacerías*. Multiplicidad no trágica sino afirmativa, en la estela de Nietzsche y de Deleuze —el último de los cuales no había leído; no sé si lo había hecho con el primero—.

Por mi parte, he oscilado entre poemas que, sin duda, tienen un trasfondo autobiográfico y otros que escapan del innecesario “yolleo”—para utilizar el término de ese padre edípicamente amado que es Oliverio Girondo—, y construyen sujetos líricos totalmente ajenos. Acerca del primer caso, sin duda en ese poema de mi libro *Pie de guerra*, de 1990, es innegable e innegado el trasfondo biográfico:

Post-scriptum

a la memoria de mi hermana

Sin embargo,

no era eso lo que quise decirte

en tantos años

de escribir tu nombre.

Quise nombrar la alegría compartida,

las noches en que las manos juntas
 nos ayudaron a cruzar el miedo,
 la envidia y el amor,
 sobre todo el amor,
 tan poco dicho,
 tan sabido.

Quise decir la adolescencia,
 el viaje que fue el tesoro del pirata
 porque estaban las cartas,
 los secretos,
 tanto de sabernos
 en tantos días separadas.

Quise decirte,
 y no hay reemplazo ni palabras,
 que a veces todo se confunde
 y camino insomne por la casa;
 a pesar de los años,
 los amigos,
 queda un rincón en llamas,
 un hueco insoportable,
 algo que sangra (1990, pp. 20-21).

Pero si aquí está explícitamente hecha la vinculación biográfica por el epígrafe y el propio texto, en otros casos, todo lo contrario. En este punto, no me resisto a contar una anécdota menos desopilante que la de Borges con el periodista que le preguntó: “¿Y cómo era ese Aleph, don Borges?”, pero que revela, por un lado, la construcción de un “yo otro” en mis poemas y, por otro, la ingenuidad de muchos lectores de poesía, por más estudiantes de Letras que sean. Acababa de publicar *Pasajera en tránsito*, de 2005, que presentaron en Mar del Plata Clelia Moure y Rafael Oteríño, donde aparece el siguiente poema titulado “Erratas”:

*¿Vendrá la muerte
 pero ella tiene
 un plan?*

Ella. ¿De quién
 hablamos con el “ella” que
 —nos dice el diario—
 tiene un plan?

¿De la que enfrentada
a la parca
saca su compás
—compás de espera
geómetra y compás—
y traza laberintos
como cuevas de topo
para hacerla confundir
—*bubú*, gritan los chicos
bubú, la muerte se ha perdido
en el jardín,
la muerte se ha perdido
en el desván—
hacerla confundir y tropezar
a la muerte medieval,
al esqueleto y su guadaña
con la capa de noche y de dolor
que da vueltas
como un topo
como un chico
perdido en el jardín?

*¿Vendrá la muerte
pero ella tiene
un plan?*

Un plan. ¿De qué plan
hablamos más allá
de los dientes que tropiezan
con la taza de café
y el análisis mirado
una vez y otra vez
—un cáncer no, Diosito mío,
a mí que soy y vivo y me levanto
cada día y siempre más,
un cáncer, Diosito mío, no—
qué plan más allá de decirle
al mozo que no,
no pasa nada,
que traiga otro café?

¿Vendrá la muerte

*pero ella tiene
un plan?*

La muerte. ¿De qué muerte
estamos hablando cuando a ella
le atribuimos un plan?

¿De la que arranca
de sus camas hediondas
a los apestados de París,
de la vestida de médico
correcto, asesino, impersonal,
que nos quita la venda y
nos dice: “Señora, ya no hay
nada que hacer”,
de la que chilla
como rata desde el fondo
de un jardín de arterias
y cava, cava en la humedad
del cuerpo,
atiza el fuego de los huesos
nos agarra de los pelos y
zaz:
adiós muchacha,
adiós mamita,
adiós?

¿No será,
señores redactores
del diario incompetente y falaz,
que la *muerte*
tiene un plan
y ella ha venido
—con los ojos brillantes,
con el cabello suelto—
a decirle que sí?(2005, pp. 87-90).

Y, varias clases después, se me acerca una alumna para preguntarme si ando mejor. Ante mi asombro y enérgica afirmación de mi buena salud, me dice: “—Qué suerte, profesora, porque como el libro hablaba de un cáncer, me quedé muy preocupada”. Bromas aparte, creo que todos los poetas oscilamos entre un sujeto más o menos biográfico y la construcción de uno exclusivamente poético y, por lo tanto, ficcional.

Porque para ser verdaderamente poeta, pienso que —siguiendo a tantísimos escritores y teóricos— hay que entrar ante todo en esa impersonalidad de la que hablaba Mallarmé, dejando de lado los “avatares de la biografía”, ya que, si no, reduciríamos el arte a una confesión, cosa que le compete al analista, al cura o a los amigos, según sean las propias creencias y posibilidades económicas.

Al comenzar estas palabras, señalé sucintamente en qué sentido se enfrentaban con el campo intelectual las posiciones nómadas de Amelia y Alejandra, y el progresivo aislamiento de Olga, a quien, si bien en sus comienzos se asoció con la generación del 40 —etiqueta que muchos de sus supuestos integrantes, entre ellos Olga, consideraban un invento de los críticos—, en realidad estuvo cerca del grupo surrealista en torno de los 50 y los 60 y fue muy cercana a Oliverio Gironde y Norah Lange. Sin embargo, en lo estrictamente estético, fue configurando su obra a partir de un alejamiento de cualquier grupo consolidado.

Cuando caracterizo de “nómadas” a Amelia y Alejandra, ambas lo son, pero en sentidos diferentes: Amelia fue una nómada radical, en tanto jamás se acercó a ningún grupo y fue cambiando de maestros/amados a lo largo de su trayectoria, formando un denso rizoma móvil que articula a Mallarmé con Dante, Tennessee Williams; las *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh, San Juan de la Cruz, Gironde y muchos otros más. Por su parte, Alejandra, tras el proceso de construirse como “poeta maldita”, fundamentalmente durante su estadía en París, también le huye a los grupos —en los años 50, estuvo bastante cerca del grupo que publicaba *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, y de quienes hacían *Poesía = Poesía*, especialmente de Roberto Juarroz—, y en su departamento de Montevideo 980, recibe a amigos y admiradores, pero sin establecer una relación literaria con ellos.

En lo que a mí respecta, a pesar de que, por admiración a Roberto Juarroz, me acerqué muy brevemente al grupo de Mario Morales en los 70, y, siempre como poeta pero dentro de un ámbito cultural más amplio, formé parte del grupo de Abelardo Castillo, con el que luego publicamos *El ornitorrinco*, revista donde un breve tiempo fui directora de la sección de poesía —que después quedó en manos de Daniel Freidemberg—, fundamentalmente tuve, después de mi primer libro, un interlocutor poético, que además sería uno de mis amigos más entrañables: Jorge García Sabal, quien se conectó conmigo porque, en el mismo año, 1978, habíamos ganado dos concursos diferentes, el del Fondo Nacional de las Artes él, y yo, el Isidoro Steimberg. Con Jorge nos leíamos todo lo que escribíamos, intercambiábamos autores y amores literario, nos reuníamos cuando alguno de los dos quería publicar un libro o presentarse a un concurso para revisar juntos la distribución de los poemas. Ese ida y vuelta fue tan fundamental que, cuando Jorge murió, el libro que tenía prácticamente listo solo pude publicarlo dos años después, en 1998, tras lo cual tuve un hueco de ocho años sin publicar.

Porque yo no soy de los poetas que se sientan a escribir algo, sino que algo, un

ritmo, me sienta al escritorio —o me hace bajar de un colectivo o del subte para comprarme un cuaderno y sentarme a escribir en el bar más cercano—, y me pongo a escribir sin saber qué, siguiendo ese ritmo que, cuando se acaba, me deja frente a un conjunto de palabras cuyo sentido solo capto cuando las leo, momento en el que empiezo a corregir —casi infaliblemente a recortar— hasta que siento que tengo una primera versión. Tras esto, seguirá un larguísimo lapso de corrección, porque, después de las correcciones de los días posteriores, dejo pasar meses hasta releerlo y seguir corrigiendo a partir de la perspectiva que me da el tiempo.

Y, si esto me pasa con un poema o con las series de poemas que generalmente se me amontonan en alguno de esos momentos privilegiados que sobrevienen después de largos silencios —he llegado a escribir 16 poemas en un solo día, en un especie de qué se yo, ¿ataque de locura?, ¿estallido del inconsciente?, que me dejan agotada y feliz; si eso me pasa con los poemas o las series, nunca sé cuándo tengo un libro, porque jamás estoy escribiendo un libro de poemas.

En eso hago lo mismo que el tan querido Alfredo Veiravé, muerto cuando todavía tenía mucho por escribir: en un momento, me siento con los poemas tengo y empiezo a jugar con ellos como si fueran un mazo de cartas, buscando las afinidades, siguiendo caminos que ellos me indican para ir reuniéndolos en secciones. Porque nunca he escrito un libro que no esté separado en partes, vinculadas entre sí, pero con voces o temas diferentes, secciones para las que empiezan a surgirme epígrafes de los poetas queridos. En esto, la única excepción es *Magia blanca*, de 2008, que escribí en menos de un mes, sumida en una especie de vendaval poético y al que solo le puse un epígrafe general de Williams Carlos Williams.

Pero insensiblemente me he ido de las manos de mis maestras, sobre quienes me quedan cosas que decir. Señalé al comienzo la presencia o ausencia del erotismo. Creo que en ninguna de ellas está, excepto en relación con el lenguaje. Porque, si tanto Olga como Alejandra tienen poemas de amor, y esta última, textos de sexualidad más o menos explícita y desbocada, el erotismo solo surge en relación con el lenguaje y su materialidad, como este poema de *Los trabajos y las noches*, y algunos pocos más:

Formas

no sé si pájaro o jaula
 mano asesina
 o joven muerta entre cirios
 o amazona jadeando en la gran garganta oscura
 o silenciosa
 pero tal vez oral como una fuente
 tal vez juglar
 o princesa en la torre más alta (2001, p. 199).

Lapislázuli y cerezas
 ajorcas de alhelies
 juglares del alba:
 los lujos del lenguaje
 desplegados como gemas
 delante de la mano,
 las alhajas del idioma
 frente a los ojos deslumbrados
 por su resplandor (2008, p. 42)).

Mientras que, para el erotismo de los cuerpos, elijo el poema “V”, de la sección “Cuerpo en trance”, de *En la orilla del cuerpo* (2015):

sigue con sus manos
 en la espalda y la cintura
 sigue con su aroma
 prendido en los repliegues
 más hondos de la piel
 sigue sintiendo su peso
 la intimidad de su cuerpo
 el grito
 del ahogo final
 del desafuero (2015, pp. 75-76).

He dejado para el final la relación que las tres poetas tenían con la tradición. Olga, por su lado, venía de una vertiente, el Romanticismo alemán, que prácticamente construyó la concepción de la originalidad cuasi adánica del poeta, y del surrealismo en su versión bretoniana posterior al 35, en la que se da una especie de retorno al Romanticismo alemán y a su teísmo.

Por su parte, Amelia venía del sencillismo al que accede por su coprovinciano Pedroni y, por eso, en un primer momento, no toma en cuenta más que lo formal de la tradición, porque el sencillismo es, ante todo, una forma de observar y apreciar la realidad en las cosas cotidianas y sencillas, evitando profundizar en aspectos abstractos y utilizando un lenguaje simple y sin reminiscencias eruditas. Pero, a partir de *El humo*, y mucho más en sus tres libros posteriores, la tradición entra como un vendaval en su poesía y, si bien nunca cae en el “saqueo posmoderno” de Alejandra, su poesía exhibe abiertamente sus múltiples vínculos intertextuales.

En cuanto a Alejandra, a partir de su adopción de las ideas de Pedro Salinas en su libro sobre la poesía de Jorge Manrique y las de André Gide —a quien cita Salinas—, entiende que la tradición está para apoderarse de ella. Esta idea la reforzará con la lectura de *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, y del Cortázar de *La vuelta al mundo en ochenta*

días, y así va a armar gran parte de su poesía basándose en la palabra ajena —lo que a Olga la desconcertaba a tal punto que una vez me dijo, horrorizada, que Alejandra había usado un verso *textual* de Enrique Molina..., “y de montones de poetas más”, estuve a punto de decirle, pero hubiera sido un disparate: Olga era una moderna y Alejandra una posmoderna—.

En cuando a mí, entré en la poesía creyendo en la originalidad, pero bien pronto, sin saberlo, asumí que mis palabras salían de otros poetas y otros escritores, más allá de mi voluntad. De lo único de lo que todavía hoy no puedo desprenderme es de revelar de dónde salen los versos o palabras ajenas, por lo general a través de epígrafes o títulos alusivos: “Sobre un verso de San Juan de la Cruz” se llama el poema de mi primer libro, que se apoya en el verso “la que tan solo quiere ser amada” que cierra el poema en bastardilla; “Perdiendo pie”, de *Pasajera en tránsito*, lleva este epígrafe de Rodolfo Godino: “el eje inmaterial/ de lo caído rugiendo en la nada” (2006, p. 17), porque el penúltimo verso incorpora en bastardilla el verso quebrado: “el eje/ inmaterial de lo caído” (2006, p. 17).

Antes de terminar con tres poemas míos donde aparecen Olga, Amelia y Alejandra, quisiera referirme muy brevemente a una zona de mi poesía que se fue haciendo cada vez más importante en mis libros y que se aparta de la voz de mis maestras para acercarse, tal vez, a la poesía de William Carlos Williams: la de una mirada amorosa a los animales domésticos y las plantas surgida de la experiencia cotidiana, y una sensación de profunda comunión con ellos.

Seleccioné tres poemas breves para compartir con ustedes, todos de mis últimos libros: el primero, de *Pasajera en tránsito*, titulado “Entre damas”, del que de entrada sabemos que se centra en los gatos, porque el anterior se llama “Maternidad con gata”:

Cuatro del color
del almíbar quemado,
una negra y hembra
—testimonio del oscuro
en la azotea y el desliz—
duermen apeñuscados
en el cajón.

—*Morronguitos, flor de lis*,
capullos de leoncito amodorrado
copitos de marfil.

Y la gata
que me escucha azorada
y yo

que los miro deslumbrada
 y la gata
 —reina madre, esfinge del amor—
 que se instala y los cubre
 para que ninguna advenediza
 se vaya a confundir (2005, p. 63).

En el segundo le toca al perro, es de *Meditaciones orgánicas* y se llama “Milagro profano”:

Ya sé
 que los perros no sonrén
 ni hacen gracias,
 son solo animales domésticos
 que se limitan a seguirnos
 con su afecto obstinado
 y silvestre.

Ya sé que son, apenas,
 buenos bichos del Señor
 que nos miran con ojos
 mentirosamente sabios
 y llenos de una mera
 gratitud instintiva.

Ya sé que los semantizamos,
 sometemos y oprimimos
 hasta que son burdos calcos
 de nuestras fobias
 o nuestra secreta compasión.

Sin embargo,
 cuando en medio del salto
 Poker me mira,
 cuando en un flash
 de reconocimiento
 me alcanza el palo
 que le acabo de tirar,
 sé que no está semantizado
 ni castrado ni oprimido
 y que una terca
 comunión de las especies
 se acaba de cumplir (2011, pp. 18-19).

Por fin, la hermandad con las flores, que llega a un auténtico devenir-flor presente o futuro, como se ve en la sección “Jardín botánico” de *En la orilla del cuerpo*. De allí elegí “Azucena”:

Más bella todavía
con tu nombre verdadero
—*lilium candidum*—
que evoca tu condición pura,
blanquísima y perfecta,
me saliste al paso en los
Royal Botanic Gardens
de Kew.

No importaron, de pronto,
tus hermanas
—*amabile, distichum, fargesii*—
ni los sentidos infinitos
que podían despertar
—*peregrinum, paradoxus, amoenus*—
porque estabas elegida para mí
desde tu corola curvada
y tu aroma a anunciación
y claustro.

Lilium candidum:
ni mi mano se convirtió en pistilo
ni mi cuello en tallo aéreo,
no se abrieron surcos para
dar espacio a mi raíz,
pero un leve velo blanco
se tendió
entre tus flores y mi rostro:
promesa de una futura mutación (2015, pp. 48-49).

Ahora sí, los poemas donde aparecen las maestras. El primero es “Carta en *souffrance*” (que, en francés, quiere decir, bella y sufridamente, ‘carta demorada’) de *Pasajera en tránsito*, dedicado a Jorge García Sabal:

Estos del alma, amigo,
poetas que leímos,
estas palabras partidas en los bares,

—compartidas—
este vagar por la poesía
tomados de la mano.

Me voy quedando sola,
separada de vos y de los otros,
los poetas amados y a veces criticados
pero nuestros,
tan míos como vos,
como las tardes o mañanas
en los bares, leyéndonos poemas,
compartiendo y partiendo
las palabras de a dos,
con los otros erguidos
como un altar profano
perfumado de tinta,
de alcohol y cigarrillo.

Olga murió y Enrique y Juarroz,
y ya casi no tengo recuerdos
de las tardes con vos,
de las noches, los bares y los libros
salvados de un estante
de tiempo y soledad.

Me voy volviendo vieja
según el calendario,
pero estos del alma, amigo,
poetas que amamos y leímos,
estos, de la amistad,
recuerdos que se encienden
en medio de la calle,
me siguen obligando
a sentarme en un bar de Tribunales
y escribirte una carta *en souffrance*,
sin respuesta o destino.

Esta del alma, amigo,
nostalgia ante la muerte
que avanza, irreparable,
me desordena el alma,

me separa del mundo
que alguna vez partimos,
compartimos (2006, pp. 19-20).

El segundo, “mujer de pelo blanco en el balcón”, de la sección “Duelos”, de *Meditaciones orgánicas*, que dice:

In memoriam Amelia Biagioni

Pasa la luna por el bulevar
limpiando el aire
de su telaraña de sueños,
arrastrando a los vigías del amor,
zurciendo y reparando las heridas
de la traición y el orgullo.

Pasa la luna por el bulevar
y la vereda se enjoya
como un cuadro de Van Gogh,
sacando a relucir unos verdes y amarillos
que suspenden el aire en la garganta.

Pasa la luna por el bulevar
y sus ojos
—perdidos en un recodo del tiempo—
vuelven a posarse sobre el gato y el rosal,
sobre las alas de la falena azul,
sobre el rescoldo del amor perdido (2011, p. 51).

Por fin, de la sección “Del poema”, de *En la orilla del cuerpo*, el tercero, “como vendaval”, lleva como epígrafe “*mendiga voz*”, de Alejandra:

No, la voz no mendiga:
entra a saco en el lenguaje,
se apodera de todo
lo que le viene bien:
el trino del jilguero,
 las hojas secas del amor,
la imagen de la madre o el ladrón
que roba su botín de tiempo,
 las palabras de los unos y los otros,
 lo malquerido.

No, no hay ruego ni reclamo,
 más bien un vendaval
 que atraviesa bordes y fronteras,
 rincones privados y
 estancias de la historia,
 lo diminuto y lo inmenso,
 lo propio y lo prestado.

Una potencia, Alejandra,
 que tuvo tu voz sin vos saberlo,
 tu voz que sigue sonando
 a través de los años y el olvido:
 sin mendigarle nada a nadie
 a pura belleza y prepotencia (2015, pp. 17-18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biagioni, A. (2009) *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bordieu, P. (1983) *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Depetris, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética. *Iberoamericana*, VIII, (31), 61-76.
- Orozco, O. (1972). *Las muertes. Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, O. (1994). *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piña, C. (1990). *Pie de guerra*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
- Piña, C. (1993). *Puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Piña, C. (2006). *Pasajera en tránsito*. Córdoba: Ediciones El Copista.
- Piña, C. (2008). *Magia blanca*. Córdoba: Ediciones El Copista.
- Piña, C. (2011). *Meditaciones orgánicas*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
- Piña, C. (2015). *En la orilla del cuerpo*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Pizarnik, A. (2001). *Poesía completa* (2ª ed.). Becció, A., Ed. Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Becció, A., Ed. Nuño, A., Pról. Barcelona: Lumen
- Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Becció, A., Ed. Barcelona: Lumen