



Nostalgia de la infancia y el juego del poeta en Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi

Nostalgia for Childhood and the Poet's Play in Alejandra Pizarnik and Cristina Peri Rossi

 Anita Guerra

anitaguerra@g.harvard.edu

Harvard University, Estados Unidos

Recepción: 02 Septiembre 2023

Aprobación: 21 Abril 2024

Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Guerrero, A. (2024). Nostalgia de la infancia y el juego del poeta en Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi. *Orbis Tertius*, 29(39), e290. <https://doi.org/10.24215/18517811e290>

Resumen: Este artículo es una lectura del *corpus* literario de Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi a partir del diálogo entre dos ejes temático-teóricos: el tema de la infancia (real y/o imaginada) ampliamente trabajado tanto en sus narrativas ficcionales como en sus obras poéticas y ensayos, y el tema del juego, entendido en sentido amplio dentro de un espectro que va desde los juegos infantiles hasta los de azar. Para ello, movilizamos a autores como Walter Benjamin, Georges Bataille y Maurice Blanchot en sus reflexiones sobre la relación entre poesía e infancia, riesgo y acaso.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Juego, Infancia, Azar.

Abstract: This article is a reading of the literary corpus of Alejandra Pizarnik and Cristina Peri Rossi based on the dialogue between two thematic-theoretical axes: the theme of childhood (real and/or imagined) widely worked on both in their fictional narratives and in their poetic works and essays, and the theme of the game, understood in a broad sense within a spectrum that goes from children's games to those of chance. For this, we mobilize authors such as Walter Benjamin, Georges Bataille, and Maurice Blanchot in their reflections on the relationship between poetry and childhood, risk, and chance.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Game, Childhood, Chance.

Hay, en la relación de los niños con el mundo, un extrañamiento intrínseco, ya que aún no se han acostumbrado a él. Están inmersos en el campo de lo desconocido, de la fantasía; hay una porosidad en sus diminutos cuerpos que hace con que los límites entre sujeto y objeto, entre realidad y ficción, sean confusos. En *Dirección única* (1928), Walter Benjamin afirma que los niños “se construyen así su propio mundo objetual” (1987, p. 25); el niño que se esconde detrás de una puerta se convierte en la puerta misma, “está encerrado en el mundo de la materia, que le resulta prodigiosamente claro y se le acerca sin palabras” (1987, p. 56). Las escritoras Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi establecen continuamente una relación poética con la infancia, narrando el mundo desde la perspectiva de los niños o situándose, ellas mismas, en ese lugar. El tema de la infancia aparece desde las primeras obras tanto de Pizarnik, (en el libro *La última inocencia*, de 1956), como de Peri Rossi, en *Los museos abandonados* y *El libro de mis primos*, de 1968 y 1969,



respectivamente. Entre los temas más trabajados por ellas en esta instancia está el casi desdibujamiento entre los objetos animados e inanimados, ejemplificado por la imagen del doble sobre la que trabaja Freud en el texto *Das Unheimlich* (1919). De hecho, según Cristina Piña, las muñecas de las que Alejandra se rodeó a lo largo de su vida (e incluso en la muerte), “son como restos o harapos del mundo inocente de la niñez, autómatas carentes de toda ingenuidad a pesar de estar signadas por la belleza – que tiene algo de esa ‘belleza convulsiva’ del surrealismo” (Piña, 1991, p. 177).

La íntima amistad de ambas autoras con Julio Cortázar también ofrece una clave para entender su relación con la infancia; el escritor argentino les llamaba “cronopios”, sus personajes de *Historias de cronopios y famas* (1962), y “bicho” o “bichito” (Piña, 1991; Rossi, 2014). Pizarnik, en una reseña del libro publicada en 1963, define a los cronopios como “poseedores de cierto órgano en vías de extinción en el hombre actual: el órgano que permite la visión y la percepción de la hermosura” (Pizarnik, 2015, p. 198); criaturas capaces de establecer precisamente esa relación de extrañamiento hacia el mundo moderno o adulto, que se ríen de las “famas” que dan la hora a través de relojes normales –ellos, en cambio, usan “relojes de alcachofa”– y se emocionan tanto cuando cantan que acaban por caerse por la ventana (Cortázar, 1962). Pizarnik dice que el libro muestra “ejemplarmente de qué manera el humor y la poesía son subversivos, y cómo y cuánto, ante el tejido confuso que se presenta como mundo real, ambos – poesía y humor – proceden a exhibir el revés de la trama” (Pizarnik, 2015, p. 201). Algo similar afirma Peri Rossi cuando dice que Cortázar tenía una “concepción de la literatura *también* como un juego” (Rossi, 2014, p. 28. nfasis añadido). Con Peri Rossi compartió la fascinación por los caleidoscopios y los dinosaurios, y en el prólogo del libro de cuentos *La tarde del dinosaurio*, de 1976, firmado por él, escribe que allí “los niños son testigos, víctimas y jueces de quienes los inmolan al engendrarlos, educarlos, amarlos, vestirlos, delegarlos. [...] los niños desnudarán el mundo de quienes pretenden regirlos, y lo reducirán a la irrisión de la verdad” (Cortázar, 1984, p. 16).

Ambas, al escribir sobre y desde el punto de vista del niño, crean también una especie de doble sentido; al mismo tiempo, hay un alejamiento de sí mismas hacia una fusión con el mundo y un escrutinio poético de sí mismas, no solo a través de la memoria sino también a través de la ficción. Construyen también sus infancias desde la escritura, se convierten en dobles –presentes y ausentes– de (y en) la propia narración. Pizarnik escribe, en 1958:

Necesito recuperar mi infancia, urge detenerla, desenterrala de su pantano de miedos. Pero pensándolo bien ¿he tenido yo una infancia? No, creo que no. No tengo un solo recuerdo de ella que me permita la más mínima nostalgia. No tengo ni un recuerdo bueno de mi niñez. (Pizarnik, 2016a, p. 237)

La recuperación de la infancia –y, en última instancia, de todo de que se siente nostalgia– es una recuperación ficcional. El lugar y el tiempo del pasado se reinventan desde y a través del presente. De lo que las autoras tratan, con la recuperación de la infancia, es sin duda nostálgico, pero eso no es todo; de hecho, Pizarnik asegura no tener “un solo recuerdo de ella que me permita la más mínima nostalgia” (237). Peri Rossi, igualmente, asegura no haber tenido “una infancia feliz ni mucho menos” (1977, s/p). Lo que parecen querer recuperar no es la infancia vivida (y ni siquiera la no vivida), sino la relación de un primer extrañamiento con el mundo y con el lenguaje. Ahora bien, ¿no sería esa también una definición de los poetas? Georges Bataille afirma, en *La literatura y el mal* (1957), que la esencia del “juego del poeta [...] es unir con el sujeto el objeto del poema” (Bataille, 2000, 74); como en el erotismo, hay una fusión del ser que narra el mundo con el mundo mismo. Quizá sea éste, por excelencia, el regreso a la infancia del hacer poético. Al volver a la infancia, los autores no se enfrentan a un movimiento biográfico de simple recuerdo de hechos, sino a un intento de fusionar al sujeto que escribe con algo que ya no está en el ámbito de su subjetividad, algo externo a él y con lo cual siente la necesidad de fusionarse, de ficcionalizar. Maurice Blanchot afirma en *El libro que vendrá* (1959) que “[e]l relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse, acontecimiento aún venidero por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse.” (1992, pp. 12-13); la narrativa de Pizarnik

y Peri Rossi sobre y desde la infancia no es la historia de la infancia, sino la infancia misma, que llega a existir como un evento a través del lenguaje.

Peri Rossi afirma, en una entrevista de 2005, que “si la realidad no es accesible completamente por el lenguaje – que no lo es por más que despliegue el lenguaje todas sus enormes florescencias – siempre estamos hablando de algo que no está, y de esa fractura angustiante nace la nostalgia de una unidad” (Rossi, 2005, s/p). Para ella, esta unidad (entre sujeto y objeto, entre palabras y cosas) estaría presente en la infancia, como escribe en el poema precisamente titulado “Infancia”, de *Europa después de la lluvia* (1987):

INFANCIA

*Allá, en el principio,
todas las cosas estaban juntas,
infinitas en el número
y en la pequeñez.
[...]*

Fuente: (ROSSI, 2016b, p. 97)

De hecho, el niño Oliverio, protagonista de *El libro de mis primos*, sueña con escribir una obra que

debía encerrar, pues, a todo el mundo, todo lo conocido: [...] todo lo que imaginaba, lo que había podido ver y lo que no, los rinocerontes, las diversas clases de piedras, todas las películas filmadas con anterioridad a mí y que yo no había podido ver aún, los niños, las calles, las terrazas, las diversas clases de árboles, los palácios desiertos, todos los perfumes, los soldados, los barcos, las islas, los mendigos, las iluminaciones, las guerras, las ciudades bajo el mar, los animales pré-históricos, mi familia completa, los sonidos, la Edad de Piedra, los rascacielos, las pagodas, las casas sobre el agua, los hidroaviones, los venados, todo el árbol genealógico de Lastenia, el oso polar, los pinos, las revoluciones, los sueños, los profetas, las estatuas, los desiertos, las noches, los perros, los escudos de mar, los pingüinos, los corales y las algas. (Peri Rossi, 1969, pp. 29-30)

Oliverio, como en una versión infantil del Aleph borgeano, tiene el sueño de abrazar, a través del lenguaje, el universo entero, un mundo fragmentado, completo, uno; pero distinto de sí mismo, ya que se convierte en palabra. Un sueño de poetas, tal vez. Es un movimiento de libertad, aunque tarea imposible y que termina, por su imposibilidad, generando angustia; “[e]scribir es lo interminable, lo incesante” (2002, p. 22), escribe Blanchot en *El espacio literario* en 1955. Oliverio, sin embargo, no sufre por la imposibilidad de su tarea. En uno de los pasajes más bellos del libro, el niño, llevado al médico por sus constantes episodios de llanto aparentemente sin motivo, es diagnosticado con “angustia”. La familia se desespera con el diagnóstico, pero él, que escucha la palabra por primera vez, inmediatamente deja de llorar y comienza a experimentarla, en una relación casi erótica: “Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarla amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbérmela como si fuera de miel” (Rossi, 1969, p. 58). Quizá la diferencia entre el niño y el poeta (si es que la hay) resida precisamente en la causa de esta angustia; Oliverio no llora porque no puede completar su obra, sino por otras razones, como el hecho de que todo número multiplicado por cero resulta en cero, que hay países desarrollados y otros donde la gente se muere de hambre, o simplemente sin motivo alguno. Si en la infancia todo es uno, no hay razón para creer que llegar al infinito sea imposible.

Pizarnik define la poesía como el “lugar donde todo es posible” (2015, p. 299); El relato de los autores sobre la infancia parece ser también una forma de retomar la posibilidad infinita del mundo al mismo tiempo que una alteridad absoluta, como en el juego del poeta. Esta apertura de posibilidades, sin embargo, no es tratada por Pizarnik y Peri Rossi como inocente o ingenua, al contrario; sus personajes infantiles son seres eróticos, a veces perversos y, en el caso de Peri Rossi, profundamente politizados.

No se trata de pureza o inocencia, de falta de contaminación, ni mucho menos. Estos niños tienen la sabiduría de los viejos que han pasado por todas, sólo que en su interior la lucidez no ha sido dañada. Es la mirada que se elige ingenua como manera de evitar los renunciamentos de la edad madura, la frustración del hombre y de la mujer; una manera de no ser cómplice de las miles de masacres cotidianas. (Rossi, 1977, s/p)

En el cuento “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, Peri Rossi cuenta la historia de Alicia, una niña que asume el rol de cuidar a su padre, un intelectual arruinado que se exilió de su país con su hija después de que la madre se uniera a la guerrilla, castigándolo por llegar tarde a casa y racionando sus cigarrillos: “Alicia suspiró, consciente de sus responsabilidades. [...] Aunque su padre no era muy rebelde, a veces pretendía tomar decisiones por su cuenta, y las empresas que iniciaba a partir de esas decisiones casi siempre eran un fracaso” (Rossi, 2007, p. 49). Al mismo tiempo, sin embargo, Alicia (casi como la del País de las Maravillas) conserva algo muy pueril, como la negativa a adelantar el reloj mientras el barco que los llevaba al exilio atravesaba los husos horarios y la subsiguiente rebeldía al darse cuenta de que cuatro horas le habían sido “robadas”. La mirada del niño se consolida así como una mirada subjetiva de supervivencia; como una forma de resistir al absurdo mundo de los adultos desde la distancia, desde la extranjería. Esto permite que la niña de los poemas y cuentos de Pizarnik tome el té con la muerte y sus muñecos, Oliverio lance una piedra que destruye toda la casa y mata a los adultos, ante la atenta mirada de sus primos, quienes disfrutaban del espectáculo, y que las personajes del cuento “La rebelión de los niños” (1980) incendien a cientos de soldados. Estos episodios, lejos de ser tratados con un tono de carnicería, miedo o venganza, asumen un carácter de naturalidad, se trata de una “fanática e impecable tarea desmitificadora, la imaginación para proyectar una realidad mejor” (Rossi, 1977, s/p). De hecho, estos acontecimientos están en el reino de la fantasía; la piedra de Oliverio, por ejemplo, cobra vida propia y viaja contra las leyes de la física por la casa, y la gasolina que incendia el cuartel proviene de una fuente decorativa creada por una adolescente.

En “La rebelión de los niños”, cuento en el que Peri Rossi predijo el secuestro de hijos de presos políticos por parte de las dictaduras militares en América del Sur antes de que se conociera la práctica, dos adolescentes que fueron secuestrados de niños se encuentran en una exhibición de artesanías hechas por jóvenes. Desde el comienzo del relato, el narrador, un muchacho de catorce años, reflexiona sobre el lenguaje como instancia de poder y opresión mientras le cuenta al lector la situación política desde el punto de vista de quien no comprende la totalidad de la realidad. lo que está pasando, pero percibe algo muy malo en todo el sistema —que, en realidad, engloba no sólo la evidente opresión de los militares que entendemos que están en el poder, sino también la incorporación de los niños al poder simbólico del lenguaje como una convención de significados: “[m]i hermano pequeño comenzó diciendo ‘baal-doa, doa’, lo cual fue una espléndida creación de su parte. [...] Pero como todo oprimido, debió aceptar el lenguaje de los vencedores, y al poco tiempo tuvo que sustituir su ‘baal-doa, doa’ por ‘papá-mamá’” (2007, p. 200). Así, cuando Laura hace correr la fuente que había construido y que había ganado el premio principal de la exposición, que lanza un diluvio de gasolina sobre los militares, el chorro violento no es solo líquido, sino verbal: no sólo contra la censura impuesta por los gobiernos militares, sino también en una reflexión sobre el lenguaje como algo que contiene y a la vez algo que libera.

Lo lúdico y lo fantasioso emergen como una forma de resistencia al mundo adulto, pero eso no quiere decir que el universo infantil no tenga sus perversidades. Para Cristina Piña, el libro en prosa *La condesa sangrienta*, publicado por primera vez en México, en 1966, y en Argentina en 1971, representa ese imaginario infantil hundido en la violencia y la sexualidad que es el de Pizarnik (Piña, 1991). El libro es una versión de Pizarnik de la figura histórica de Érzebeth Báthory, la condesa húngara responsable por el asesinato de aproximadamente 650 niñas en macabros rituales de extrema violencia, supuestamente motivados por su obsesión por la belleza y la juventud. Pizarnik quedó fascinada con este personaje, y es difícil no crear, por veces, un paralelismo entre ella y la condesa. Los personajes de Peri Rossi también huyen de la ingenuidad e inocencia comúnmente asociadas a los niños; Gastón, uno de los “primos” de “El libro de mis primos”, tiene la costumbre de acosar sexualmente a las estatuas en el jardín de la casona donde viven, y Oliverio nota sus miradas más tristes en las mañanas siguientes:

Eso confirmó mi sospecha de que las estatuas no querían a mis primos; casi todos ellos las trataban brutalmente, poseyéndolas o quebrándolas en cuanto estaban solos: ellas no reaccionaban, pero si se quiere, sus miradas se volvían más tristes, más lánguidas, cuando pasábamos junto a ellas. (Peri Rossi, 1969, p. 37)

Este mismo primo comanda una operación de sexualización de una muñeca, agrandándole los senos y abriéndole un hueco entre las piernas, en una especie de violación surrealista (y en una probable referencia a Felisberto Hernández, escritor uruguayo admirado por Peri Rossi y autor de *Las hortencias*, de 1949, que trata de la fetichización por parte de los hombres de sus muñecas genitalizadas. Peri Rossi fue la responsable de la primera edición del autor en España). Este difuso umbral que existe entre lo animado y lo inanimado, lo real y lo fantástico, propio del mundo infantil, aparece constantemente en la poética de las autoras y está directamente relacionado con la cuestión del doble y el espejo que es un tema patente también en otras de sus obras. En 1962, Pizarnik escribe: “aun cuando no sabía que los espejos existen y tienen una enorme importancia, sentía, aun entonces, que una personita miedosa me espiaba, aun cuando jugaba, aun cuando dormía” (2016a, p. 500). Para Freud, el tema de la creencia de que los objetos inanimados pueden cobrar vida es una fantasía infantil, rasgos de lo que él conceptualiza como “narcisismo primario” (Freud, 2020), estado en el que habría continuidad entre el sujeto y los objetos insertos en el mundo. En esta etapa de la psique, este movimiento todavía no asume necesariamente el carácter de extrañamiento presente en los adultos, sino que tiende a ser tratado con naturalidad e incluso con deseo. Es en esta aparente naturalidad hacia lo extraño que se inscriben las narrativas sobre la infancia de Pizarnik y Peri Rossi, y es a partir de ahí que es posible crear un universo donde una niña bebe té con la muerte sin mostrar miedo, como un deseo de Pizarnik de retomar esta forma de relacionarse con sus fantasmas y miedos. En el poema “Nombres y figuras”, de *El infierno musical* (1971), Pizarnik escribe: “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 del singular” (2016b, p. 272); los niños, para ella y Peri Rossi – véanse las estatuas de Oliverio –, parecen guardar un secreto que encuentra refugio en estos dobles en los que reflejan su propia subjetividad. La tenue frontera entre los objetos animados e inanimados también parece significar el umbral entre la palabra y el silencio:

INFANCIA

*Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.*

Fuente: (Pizarnik, 2016b, p. 176)

En “Infancia”, como en varios otros poemas y cuentos, Pizarnik parte de la figura de Alicia de Lewis Carroll para abordar su relación con el universo infantil. Los versos “y alguien entra en la muerte/con los ojos abiertos/como Alicia en el país de lo ya visto” espejan la imagen de la niña que bebe té con la muerte, que la mira fijamente. En una entrevista con Martha Moia, publicada en 1972, Alejandra afirma:

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* [...] 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. (Pizarnik, 2015, pp. 311-312)

Es tan imposible para la niña de Alejandra ver el jardín como para Oliverio hacer una obra que abarque el mundo entero; sin embargo siguen intentándolo, sin que la imposibilidad sea un obstáculo efectivo. “¿Qué significa este reino de la infancia al que la voluntad demoníaca de Heathcliff se niega a renunciar sino lo imposible y la muerte?” (Bataille, 2000, pp. 33-34), se pregunta Georges Bataille en *La literatura y el mal* (1957), refiriéndose a *Cumbres Borrascosas* (1847), de Emily Brontë. Es posible que el jardín de Pizarnik –y

también el de Peri Rossi, el de Oliverio, que se venga de uno de los “tíos” que en un ataque de ira lo destruyó; la vegetación “crecía sin límites y acechaba la casa, relegándonos al interior; yo a veces pensaba que un día amaneceríamos sitiados por los árboles, que nos cerrarían puertas y ventanas, dispuestos a ahogarnos” (Rossi, 1969b, p. 35) –sea, en última instancia, el fondo del abismo, la eternidad, la muerte. Los niños y los poetas juegan (o bailan, como diría Nietzsche) al borde del abismo con el lenguaje. O lanzan hacia él los barcos de papel de Guimarães Rosa, los únicos que pueden navegar el abismo; “todo abismo é navegável por barcos de papel” (Rosa, 1968, p. 38).

En el universo de todo juego existe un riesgo, y el del poeta no es diferente. Pizarnik recupera, en el epígrafe del ensayo “El verbo encarnado” (1965), la afirmación de Hölderlin de que “la poesía es un juego peligroso” (Pizarnik, 2015, p. 269); en un pasaje de 1960 afirma: “he perdido el sentido del juego. Sin él no hay arte” (Pizarnik, 2016a, p. 380). Por arriesgado que sea, el “juego del poeta”, como el del niño, es un elemento esencial en su relación con el mundo; el juego del poeta parece funcionar como algo que, situándose entre sujeto y objeto, permite que ambos se destruyan y formen lenguaje. Pero ¿cuál sería el riesgo del juego entre el poeta y el niño? Quizás la clave esté en la temporalidad; tanto el poeta como el niño parecen instalarse en el momento presente, en oposición al mundo adulto burgués que apunta al futuro. Bataille afirma que “[e]n la educación de los niños se suele definir generalmente el Mal como ‘preferencia por el instante presente’” (Bataille, 2000, p. 38); para él la poesía ocurre en el instante de la expresión, en el momento mismo en que ocurre el lenguaje. El riesgo del juego es, fundamentalmente, el azar. El azar no tiene pasado ni futuro; él es el presente inflado que toma el lugar de lo eterno. Aquí, el juego del poeta se parece a otro: el del azar. Y en el juego de azar lo que se cuestiona es su propia existencia, como muestra Álvares de Azevedo; “fortuna, aspirações, a vida mesma vão-se na rapidez de uma corrida, onde todo esse complexo de misérias e desejos, de crimes e virtudes que se chama a existência se joga numa parelha de cavalos” (Azevedo, 2009, p. 57). Lanzarse al azar es perder el control sobre el propio destino, es lanzarse a la suerte o al azar. Baudelaire, en el poema “El sol”, de *Las flores del mal* (1857), habla de su proceso creativo como una búsqueda del “azar de la rima”:

*Por el viejo suburbio, donde en chabolas cuelgan
las persianas, abrigo de secretas lujuria,
cuando el sol cruel golpea con redoblados tiros
sobre el campo y ciudad, tejados y trigales,
en mi esgrima fantástica voy solo a ejercitarme,
oliendo en los rincones el azar de la rima,
tropezando en palabras como en el pavimento,
topadome com versos largamente soados.*

Fuente: (Baudelaire, 2006, p. 333)

La creación literaria se produce, por tanto, como el lanzarse de uno mismo al azar, como en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Un golpe de dados jamás abolirá el acaso] de Stéphane Mallarmé. El poeta recorre las calles de la ciudad en busca de rimas, palabras e imágenes errantes; está en manos del azar si se encontrarán. Es la figura del flâneur que caza, en medio de la multitud, esa chispa de azar que da como resultado la poesía; el movimiento de las manos de una transeúnte alta y delgada entre los cuerpos anónimos de la multitud, su mirada, “cielo lívido donde el huracán germina” (Baudelaire, 2006, p. 363), que encuentra su mirada una sola vez, por no más que un instante—pero que encierra, en sí misma, la fuerza del huracán, la suspensión del porvenir. Un porvenir que, al no llegar nunca, nunca deja de ser potencia. Y en la “esgrima fantástica” de Baudelaire también hay violencia; el riesgo de perder el duelo y, en consecuencia, el riesgo de muerte. Lo que se narra no es el encuentro o la pérdida de los “azares de la rima”, es su búsqueda –tal vez el riesgo esté tanto en encontrarlos como en perderlos. El flâneur está suspendido entre estas dos posibilidades como lo está en relación con la modernidad –y la consecuente multitud– que le rodea: “Goza el poeta del

incomparable privilegio de poder a su guisa ser él y ser otros. Como las almas errantes en busca del cuerpo, entra cuando quiere en la persona de cada cual” (Baudelaire, 1948, p. 18). Como un alma arrojada al azar, el poeta-*flâneur* transita entre cuerpos y palabras, desencarnado, desposeído. “Si ocurre así, si la realización de la poesía exige que el objeto se haga sujeto y el sujeto objeto ¿no se tratará simplemente de un juego, un escamoteo brillante?” (Bataille, 1989, p. 38), se pregunta Bataille. Los personajes infantiles de Pizarnik y Peri Rossi operan precisamente en este punto clave de suspensión entre sujeto y objeto. Buscan sus “azares de la rima” a través de la relación porosa entre real y fantástico con el mundo. En el capítulo de *El libro de mis primos* llamado “Los sueños”, Oliverio dice: “[s]oñé que vivía sueños vivos / sueños gordos como osos invernales / y me dormí una vida entera / despertándome solamente para dormir” (p. 12); en la infancia de Pizarnik y Peri Rossi, el sueño, como la vida, se hace a través de las palabras.

REFERENCIAS

- Azevedo, Álvares de (2009). *Noite na Taverna*. Porto Alegre: L&PM.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Buenos Aires: Ediciones El Aleph.
- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, C. (1948). *Pequeños poemas en prosa*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Nacional.
- Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Avila.
- Cortázar, J. (1984). Invitación a entrar en una casa. En C. Peri Rossi, *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Terceto SA.
- Freud, S. (2020). *Lo siniestro*. Madrid: Archivos Vola.
- Pérez Fontdevila, A. (2005). Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi. *Lectora*, 11, 181-193. file:///C:/Users/Dell/Downloads/Dialnet-DelDeseoYSusAccesos-2229651-1.pdf
- Peri Rossi, C. (1969b). *El libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Peri Rossi, C. (1977). Entrevista a John F. Deredita. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6798/19789P131.pdf?sequence=1&isAllowed=y%3E>. Acceso em 15/07/2019
- Peri Rossi, C. (2007). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Peri Rossi, C. (2014). *Julio Cortázar y Cris*. Montevideo: Estuario Editora.
- Peri Rossi, C. (2016b). *La barca del tiempo*. Antología poética. Madrid: Visor Libros.
- Piña, C. (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- Pizarnik, A. (2015). *Prosa completa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pizarnik, A. (2016a). *Diarios*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pizarnik, A. (2016b). *Poesía completa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rosa, G. (1968). *Tutaméia (terceiras estórias)*. Brasil: José Olympio Editora.