

**ALEJANDRA PIZARNIK: UNA VOZ FEMENINA
EN LA ÉPOCA DE LAS VANGUARDIAS**

por

Lic. MARA DONAT

Tutora y asesora de la investigación:

Doctora HELENA BERISTÁIN

Sinodales: Dr. Rodolfo Mata, Dra. Susana González Aktories, Dr. Enrique Flores,

Dr. Fernando Zamora

**ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA EL TÍTULO MAESTRÍA EN LETRAS
LATINOAMERICANAS EN LA UNAM FUE REALIZADO CON UNA BECA OTORGADA
POR EL GOBIERNO DE MÉXICO DE LA SECRETARÍA DE RELACIONES
EXTERIORES**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MIS SENTIDOS AGRADECIMIENTOS

A la dra. Helena Beristáin, por su constante apoyo, su enseñanza, su entusiasmo y su delicado cariño.

A todos los profesores de los cursos de la Maestría de la Facultad de Letras de la UNAM, por su enseñanza, su disponibilidad y su calidez humana.

A la oct. Silvana Serafin, por su renovado apoyo y la oportunidad que me ha ofrecido de diversas colaboraciones académicas a distancia durante estos cuatro semestres.

A Giovanni Capirossi por su apoyo y afecto, junto con la Lic. Eva Fernández, la comunidad italiana y los compañeros de la Società Dante Alighieri.

A Alejandrina Ponce, por su profunda amistad, su vitalidad y su generosísimo apoyo.

A todos los amigos queridos por su presencia, en particular Bruna Ghidoni por el sincero afecto; Edgar Krauss por el afecto y la poesía; Oscar Wong, por el afecto y la poesía; Fabio Morábito y Marco Perilli, por el intercambio cultural; el grupo Kimera por nuestros proyectos; Martín Roldan y su familia por la renovada y afectuosa solidaridad; los compañeros de la UNAM y las bandas de las fiestas.

A la U.N.A.M., por la cultura y los servicios; en particular a Fair Anaya Ferreira y Julia Constantino de la coordinación –junto con las empleadas de la secretaría– del postgrado en Letras, por todo apoyo en los trámites burocráticos y escolares. A los ingenieros Julio Pérez López, Gilberto Llanos Jiménez, Humberto Gersain González González y Juan Antonio Hernández Mendoza de la sala de computo del IIFL por la asistencia técnica, la simpatía y la calidez.

Al Programa de Intercambio Académico entre Italia y México, por la beca otorgada, lo que otra vez ha permitido mi crecimiento personal y profesional.

*Gracias a la vida
que me ha dado tanto*

Violeta Parra

a mi Maestra Helena Beristáin

INDICE

<i>Introducción</i>	p. 1
1. Alejandra Pizarnik: la época	p. 9
1.1 Las dos vanguardias Latinoamericanas: una breve revisión	p. 10
1.1.1 Las vanguardias históricas	p. 11
1.1.2 La post-vanguardia	p. 24
1.2 La poesía femenina latinoamericana en el siglo XX:	
algunos señalamientos genéricos	p. 32
2. Alejandra Pizarnik: su obra	p. 43
2.1 La personalidad poética: los <i>Diarios</i> y la <i>Correspondencia</i>	p. 44
2.2 La formación literaria:	
el surrealismo argentino y la estancia en París	p. 60
2.3 Elementos surrealistas en la poesía de Alejandra Pizarnik	p. 76
2.4 El lenguaje poético:	
experimentalismo, metalenguaje y metapoesía	p. 103
2.5 Más allá de la ruptura:	
una poética del cuerpo hacia el silencio	p. 133
<i>Conclusiones</i>	p. 173
Bibliografía general	p. 184

INTRODUCCIÓN

La expresión artística occidental del siglo XX se caracterizó por el experimentalismo como investigación sobre los instrumentos mismos de la creación artística, o sea, sobre el lenguaje en general.

La literatura del mundo occidental participó activamente en esta innovación bajo la influencia de los movimientos principales de la vanguardia artística: cubismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo. Se fundaron grupos y corrientes que se reunieron en revistas literarias vanguardistas, caracterizadas por un fuerte anhelo de ruptura con el pasado y de innovación.

América Latina también reaccionó ante las nuevas corrientes literarias que llegaron al continente, sobre todo desde Europa, por medio de revistas y de contactos directos entre artistas y escritores. Se dieron algunas interpretaciones personales y originales a los eslogans de los manifiestos consolidados de la vanguardia europea, en su mayor parte asimilada totalmente por los intelectuales. Destacan las poéticas innovadoras de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y César Vallejo, entre muchos otros.

También durante el siglo XX se desarrolla y afirma la voz femenina en la literatura occidental y en la latinoamericana. Los movimientos de emancipación de la mujer en el ámbito social y político llevaron también a la consolidación de la expresión artístico-literaria femenina, en un principio como verdadera categoría de género, hoy en día como voz integrada en el sistema artístico-literario general, siempre bajo el elemento dialéctico de la diferencia entre géneros.

Aunque se encuentren ediciones de poesía femenina del siglo XX en libros personales de autoras y en recopilaciones antológicas, y se hayan publicado estudios críticos sobre el mismo tema, pienso que todavía no se ha concretado un estudio crítico

específico de la voz femenina dentro de los movimientos de la vanguardia hispanoamericana.

El estudio filológico de los textos poéticos escritos por mujeres del siglo XX tendría que ser ampliado para contribuir a profundizar el estudio de la historia de la literatura hispanoamericana contemporánea. Es interesante ver cómo reaccionó la sensibilidad femenina ante los experimentalismos de la forma y el lenguaje, típicos de las vanguardias artístico-literarias.

También la voz femenina rompió con su tradición peculiar de poesía, sobre todo la intimista, basada en el tema de la experiencia sentimental y espiritual, tanto como en el de la naturaleza. Las poetisas, participando en los anhelos contestatarios de su época, empezaron a investigar el lenguaje y a reflexionar sobre el proceso de la creación poética bajo los influjos de los movimientos de la vanguardia artística y literaria, en contacto directo con las nuevas poéticas que se desarrollaron en el continente latinoamericano. Comparten con los poetas de su tiempo la necesidad de innovación estética y reaccionan activamente, aunque sus voces se queden más al margen que la expresión masculina, quizás por mantener, dentro de dichos movimientos, su especificidad y originalidad. Tal vez no participaron directamente, en primera línea, en los manifiestos vanguardistas, pero desarrollaron de manera autónoma una poética moderna.

Es la contribución estética que dio la voz de Alejandra Pizarnik a la poesía contemporánea, en la literatura hispanoamericana, lo que interesa evidenciar en esta investigación. No se trata de un estudio de género, sino de un estudio estético y literario, por medio de la exégesis objetiva y científica de algunos textos representativos.

En el primer capítulo se desarrolla un enfoque general sobre la época histórico-literaria y artística en la cual Alejandra Pizarnik creció y se formó. Por lo tanto, se

ofrecen rasgos generales sobre las estéticas de las vanguardias, no con la pretensión de analizar los movimientos de manera exhaustiva, puesto que aquí no se trata de un estudio sobre el tema, sino con la intención de presentar una imagen suficiente y coherente del ambiente literario en auge al principio del siglo XX, por las huellas fundamentales que las vanguardias dejaron en las artes y la literatura. Alejandra Pizarnik también sintió la notable influencia de estas estéticas en la segunda fase, de continuación y cambio de las mismas, pero todavía influyentes entre los años cincuenta y setenta. Se destacan entonces las principales estéticas de los más importantes grupos o autores de la vanguardia histórica, desde 1912 hasta 1936, para luego pasar a la llamada post-vanguardia, de los años cuarenta a los años setenta; unas estéticas literarias que no abandonaron nunca del todo las ideas vanguardistas, sino que más bien las desarrollaron de una manera diferente, dejando de lado la crítica nihilista del vanguardismo, buscando una escritura más coloquial y en contacto con la sociedad.

Sigue una panorámica muy sintética de las principales voces femeninas en la poesía hispanoamericana del siglo XX, información necesaria para avanzar en el análisis de la poeta considerada, Alejandra Pizarnik. Se trata de una revisión descriptiva que tampoco pretende ser exhaustiva, sino un acercamiento parcial pero suficiente para conocer las principales tendencias temáticas y estéticas de la poesía femenina dentro de la escritura hecha por mujeres, por un lado, y dentro del canon literario en general, por el otro. Se destacan algunos nombres sobresalientes de los diferentes países hispanoamericanos.

En el segundo capítulo se pasa al análisis de la obra poética de Alejandra Pizarnik, elegida entre otras poetisas por la intensidad y originalidad de la expresión lírica, por su aporte personal a las estéticas de vanguardias que dejaron una huella fundamental en su formación literaria, en particular el surrealismo. Resalta su capacidad

de investigación sobre el objeto artístico, en este caso la poesía, y su análisis del lenguaje dentro de un proyecto de total liberación e innovación, que solamente ella supo llevar a nivel del canon masculino, a la par de grandes poetas latinoamericanos que vivieron angustias y soluciones muy parecidas. La sensación de límite e imposibilidad del lenguaje y de la poesía acerca a la poeta a los autores de la vanguardia histórica, mientras que su capacidad reconciliatoria la enlaza con los poetas de las generación sucesiva, en su poética del silencio y el traslucramiento.

En un primer subcapítulo se traza la personalidad de la poeta a partir de los textos disponibles en los Diarios y en la Correspondencia, de los cuales se obtienen rasgos esenciales de la personalidad compleja de la poeta, cuya consideración es necesaria y fundamental para un acercamiento hermenéutico a su poesía.

En el segundo subcapítulo se desarrolla la formación literaria de la poeta, en Argentina, bajo el auge del surrealismo, y en París, en contacto con personalidades literarias latinoamericanas y francesas que dejaron una huella peculiar en el crecimiento cultural y poético de Pizarnik. Vale la pena recordar la amistad con Julio Cortázar, Octavio Paz y Ruben Vela; con André Pieyre de Mandiargues y con Marguerite Duras, Ana Becció y Sylvia Molloy, entre muchos otros. Se destaca sobre todo la sensibilidad de la poeta, sus gustos y sus angustias, sus aspiraciones, intuiciones y sus miedos, su depresión, porque tanto influyeron en la expresión poética, siendo ésta una verdadera prolongación del ser en Alejandra.

En el tercer subcapítulo se pasa a analizar los elementos vanguardistas en la postura y en el lenguaje utilizados por Pizarnik en su obra poética, con particular consideración para los elementos surrealistas en el desarrollo de los temas y el estilo de la poeta, quien va más allá de las estéticas mencionadas, pero forma su lenguaje propio a partir de ellas; resultan entonces bien reconocibles algunos rasgos vanguardistas y

surrealistas en su obra, lo cual se evidencia en este primer análisis de fundamental importancia para comprender esta poesía.

En el cuarto subcapítulo el enfoque se basa esencialmente en el lenguaje poético como expresión de las influencias vanguardista por lo que se refiere a cierto experimentalismo lúdico del lenguaje de la obra considerada, junto con el desarrollo metapoético y metalingüístico de la crítica relativa al objeto de arte. La poeta conduce al límite la palabra, hasta quedarse con puros desechos de lenguaje, a partir del juego especular establecido por el yo poético con el poema y el lenguaje. Dentro de la falla lacaniana en la simbolización del yo a través del lenguaje, la poeta sufre la separación y la herida para emprender un camino de autoliberación de sí misma y de liberación del lenguaje expresivo, lo cual queda absolutamente logrado en la obra, aunque no en el plano de la vida real. Se destacan las metáforas del lenguaje y el desarrollo del lenguaje y del yo poético renovado dentro de la dinámica especular, para luego analizar más directamente la crítica metapoética y metalingüística desarrollada en la obra. Se supera la exégesis de la línea de la ruptura y el límite, para evidenciar la lograda reformulación del yo y del lenguaje poético dentro de la autoreferencialidad, de origen vanguardista, de la obra de arte, absolutamente autónoma frente a la realidad. No se trata de una hermenéutica nihilista, sino propositiva al reconocer elementos fuertemente vitales en la negación y la destrucción del lenguaje poético, más allá de la ruptura, dentro de la dinámica entre instinto de muerte e instinto de placer.

En el quinto subcapítulo se confirma esta lectura total de la obra poética de Alejandra Pizarnik, cuya expresión se logra por medio del cuerpo puesto en juego en el acto de creación, en un sentido de verdadera escenificación del yo, pero también a partir de una exigencia ontológica profunda, basada en las fuerzas ocultas del ser a través del cuerpo físico y simbólico. A partir de la ruptura dentro del espejo y del análisis

metapoético y metalingüístico, se reconoce un principio reconciliador de esta poética dinámica, cuya lectura unívoca sería parcial e incompleta. En sentido heideggeriano y metafísico se evidencia la voluntad de la poeta de emprender un camino de reconciliación dentro del lenguaje, un viaje a los orígenes del ser y de la palabra a través del cuerpo que asume variadas máscaras y vestimentas, inclusive ancestrales, míticas y rituales, para alcanzar el habla verdadera como morada del ser. Siempre se siente la empresa amenazada por fuerzas enemigas y la imposibilidad de llevar al cabo el proyecto de purificación, pero mientras tanto se destaca su cumplimiento en la poesía escrita. Durante este camino y este proceso, ambos simbólicos, se evidencia cómo el cuerpo de la poeta juega un papel fundamental en ofrendarse y sacrificarse para realizar la renovación de la expresión poética. Se analiza cómo el cuerpo, en su entereza o en las partes anatómicas y biológicas que lo constituyen, se hace progresivamente poema y palabra, hasta llegar a ser el mismo poema un cuerpo simbólico transfigurado en el mundo psíquico de la poeta, corroborando esta interpretación con estudios críticos sobre la escritura como cuerpo. Se evidencia entonces cómo, de ahí, la palabra se reconcilia con la niñez y la pureza originaria, hasta abrirse a una nueva expresión liberada dentro de la visión y el sueño. Se analizan también los procesos estéticos que acompañan este camino de búsqueda del ser y de la palabra, ellos mismos renovados. Finalmente, se concluye con analizar la transformación del cuerpo en palabra, y de la palabra en silencio, tratándose de un silencio germinador del habla originaria, representada por el canto y la música ancestrales, invocados durante toda la obra poética. Otra vez se hace una lectura heideggeriana del proceso que desemboca en el trasluzamiento —no obstante el vértigo de la muerte, del límite material del lenguaje y del miedo de vivir que afecta a nuestra poeta.

El análisis es esencialmente hermenéutico, acompañado por un análisis estilístico funcional para la comprensión de toda la poética de Pizarnik, bajo una interpretación abierta y dinámica que trata de no excluir ningún elemento fundante del discurso poético, la ruptura y la negación, junto con la reconciliación y la afirmación de la palabra dentro de la moderna autonomía del arte.

Lejos de ser exhaustivo y pretencioso, este trabajo tiene la intención humana de rescatar una voz poética profunda e intensa, atormentada y tierna a la vez, todavía demasiado marginal dentro de la crítica literaria sobre la poesía del siglo XX, sin caer en la superada dicotomía de género, y en defensa de una hermenéutica literaria abierta a la pluralidad de voces que constituyen la literatura como estatus cultural y social de nuestros tiempos, y además con la esperanza de contribuir a que se conozca y reconozca una voz poética personal que merece un lugar de gran dignidad dentro de la poesía latinoamericana contemporánea a partir de las estéticas de vanguardias.

Capítulo 1

ALEJANDRA PIZARNIK:

LA ÉPOCA

1.1

Las dos vanguardias latinoamericanas: una breve revisión

1.1.1 Las vanguardias históricas: las estéticas de los “ismos”

América Latina participó activamente en el movimiento artístico-literario de las vanguardias del Siglo XX, no solamente bajo un influjo exterior, sino percibiendo autónomamente el sentido de la modernidad y de la innovación.¹

Jorge Schwartz, al recopilar su antología crítica sobre las vanguardias latinoamericanas, inclusive se pregunta si existió una vanguardia en el continente y no solamente confirma la existencia de numerosos movimientos y diferentes estéticas específicamente latinoamericanas, sino también declara la necesidad y la posibilidad de una historia crítica:

A partir de la década del 20, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular; la vastísima bibliografía disponible y la amplia y rica documentación, ambas aún en su fase de exploración, permiten no sólo confirmar la existencia de las vanguardias sino también delinear una arqueología de los respectivos movimientos. Superados todos los *ismos*, tanto en Europa como en los Estados Unidos y en América Latina, queda como herencia la posibilidad de una historia crítica.²

La vanguardia hispanoamericana ciertamente se desarrolló bajo los influjos de las vanguardias europeas, cuyas estéticas son transmitidas a América por escritores y poetas que viajaron a Francia y España, o por artistas y escritores europeos que se trasladaron a América, sobre todo a México y Argentina. Pero hay que puntualizar que los movimientos

¹ Para una historia de las vanguardias europeas véase Roger Shuttuck, *The Banket years. The origins of the Avant-garde in France. 1885 to world war I*, New York, Vintage Books, 1968.

² Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 35.

de vanguardia hispanoamericana se desarrollaron propiamente en significaciones comunes que coincidieron y permitieron el encuentro entre los dos continentes. Gérmenes de rebeldía ya estaban vivos en los países americanos, sobre todo contra el poder burgués, hipócrita e injusto, y en literatura, contra el modernismo, ya gastado y repetido hasta hacerse una moda sin fervor creador. Los poetas vanguardistas sin embargo tenían tal fervor que necesitaban para expresarse mediante nuevas formas capaces de comunicar su sentido moderno, sus mensajes pertenecientes a la nueva sociedad moderna. Es verdad que el futurismo italiano, el cubismo y el dadaísmo fueron corrientes artístico-literarias imitadas en América Latina, pero también marcadas por ella, pues había impulsos autóctonos que se conciliaron con los contenidos de tales movimientos europeos. Muchas veces fueron hasta criticados por algunos, que los tomaron en cuenta solamente como estímulos iniciales.

Se puede tomar como fecha de inicio precursor de las vanguardias latinoamericanas la lectura del manifiesto *Non serviam* de Vicente Huidobro en París en 1914, pero la fecha oficial es más bien 1922, generalmente considerada la época generacional de la ruptura por J. L. Borges y J. E. Pacheco, y también por ser el año de muchas publicaciones vanguardistas. Las inquietudes artístico-literarias coincidieron con cierto fermento político, de carácter revolucionario, en contra de los sistemas autoritarios que tomaron el poder en varios países latinoamericanos. Por un lado se desarrollaron los *ismos* y por el otro el “arte comprometido”; contemporáneamente se crearon las vanguardias políticas, de inspiración marxista y también anarquista.³

Naturalmente, hubo una transición, hubo antecedentes e iniciadores, pues en la médula de todo proyecto artístico hay un espíritu de cambio. Antes de la vanguardia, algunos poetas empezaron a buscar nuevas formas de expresión, provocando ya una ruptura

³ Cf. J. Schwartz, *ibid*, pp. 36-42.

evidente con el pasado modernista, como escribe Luis Sáinz de Medrano en su aporte crítico sobre las vanguardias hispanoamericanas:

Después del modernismo acostumbramos a pensar que la ruptura está sólo en lo que por antonomasia llamamos vanguardia. Admitamos que también el denominado posmodernismo (mientras no surja un nombre mejor) fue una ruptura: se desmitificó la ciudad modernista: frente al elegante México porfiriano de Nájera, al París rubeniano (bulevares, carnestolendas) o al exceso Popayán de Guillermo Valencia, puede aparecer la destartada Cartagena de Luis Carlos López, amada como unos zapatos viejos. La irrupción de lo cotidiano, el tono menor, la ironía sentimental que en López Velarde adquiere características inquietantes, no representan quebrantamientos notorios? A tanto se llegó que Gabriela Mistral tuvo que lanzar una voz de atención sobre el <<el empalago de lo mínimo>>, lo que ella llamaba también <<la creación en acónitos>>. En este contexto, que es ya paralelo al afianzamiento de la vanguardia, una obra como la de Alfonso Reyes, que desafía con serenidad las muchas estridencias que, ya desde tiempo atrás circulaban, representa también una forma paradigmática de ruptura con respecto al vasto dominio de los <<ismos>>. La poesía de Reyes es una serena apuesta, yendo contra corriente, por el clasicismo.⁴

Lo que sin duda comparten todos los artistas del principio del siglo XX en América Latina es la refutación del pasado y la tradición, el anhelo de lo nuevo tomado como utopía y como verdadera palabra de orden de los movimientos. Es necesario puntualizar, sin embargo, que en algunos autores lo nuevo se caracterizó peculiarmente, de manera muy personalizada, bien lejos de las influencias europeas o americanas, como se evidenciará más adelante. Por otra parte, muchos autores asumieron totalmente las estéticas del futurismo, del dadaísmo y del surrealismo. Efectivamente, tal sentido innovador vino

⁴ Luis Sáinz de Medrano, “La poesía hispanoamericana tras las vanguardias históricas” en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana: actas al cuidado de Luis Sáinz de Medrano*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 12.

tanto de los modernos medios de producción en el ámbito político-social y económico, como de <<l'esprit nouveau>> proclamado por Apollinaire, junto con la exaltación de lo moderno y las máquinas por el futurismo italiano -rechazado sin embargo políticamente por el apoyo al fascismo- en el ámbito artístico-literario. Analiza todo esto Jorge Schwartz, quien escribe al respecto:

La novedad no se limita a una actitud de repudio del pasado. Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en el verso libre heredado de Whitman, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante las *parole in libertà* de Marinetti. Lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina, verdadero *golem* de las vanguardias. Pocos son los autores que resisten a la utopía de lo nuevo. Una parafernalia de artefactos mecánicos inunda el paisaje utópico de la vanguardia. Es el tránsito de la Naturaleza hacia el universo de la Cultura, mediatizado por la tecnología moderna.⁵

En México Ramón López Velarde y José Juan Tablada sienten muy temprano la necesidad de innovación, experimentando respectivamente la imagen, el primero, y el segundo el haikai japonés junto con la poesía espacial; experimentos que llevarán, junto con el influjo de poetas europeos y sudamericanos, al movimiento vanguardista del estridentismo y después a la adquisición del surrealismo. México juega un papel importante en la vanguardia hispanoamericana por esas rupturas tempranas y por el posterior encuentro casi espontáneo con el surrealismo francés.

Desarrollado a partir de los movimientos futurista, cubista y dadaísta, el surrealismo llega a América bien aceptado, aunque a veces rechazado, sobre todo por uno de

⁵ J. Schwartz, *op. cit.*, p. 43; cf. pp. 40-43.

sus rasgos, la escritura automática. Es bien aceptado sobre todo en Argentina –con Aldo Pellegrini, gran admirador del surrealismo-, en Cuba, en Perú -con César Moro, quién vivió en París y conoció a Breton, y a Emilio Adolfo Wesphalen-, en Chile –con Pablo Neruda, quién sintió la influencia surrealista en su poesía hermética y melancólica- y en México, a donde Breton y Artaud viajaron, encontrando en este país el culto a los orígenes y lo mágico-maravilloso de las culturas prehispánicas, así como la sensibilidad política y creadora de los muralistas Tamayo, Orozco y Rivera, en armonía de significaciones y teorías estéticas.⁶ Como es sabido, el surrealismo condujo también al realismo mágico en la novela hispanoamericana contemporánea.

El encuentro de significaciones humanas, políticas y estéticas llevó a la correlación del experimentalismo hispanoamericano con el vanguardismo europeo, creando movimientos y manifiestos varios en cada país, cada uno con sus propias peculiaridades, pero con los mismos rasgos básicos, evidentes en la violencia de las polémicas y en la ansiedad de originalidad y de renovación expresiva y formal:

La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional –el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética. La nueva poesía deshecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.⁷

⁶ Véase Teodosio Fernández, “Notas para la historia del surrealismo en Hispanoamérica” en *Revisión de las vanguardias: actas del seminario 29 al 31 de octubre 1997 al cuidado de Trinidad Barrera*, Roma, Bulzoni editore, 1999, pp. 11-21.

⁷ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica: (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 10.

En estos elementos la escritura hispanoamericana coincide plenamente con los principios esenciales del vanguardismo europeo, también por la difusión militante de manifiestos que proclaman tanto la nueva estética desde 1916 hasta 1936, como la formación de grupos y corrientes literarias, los numerosos y conocidos “ismos” entre los cuales destacan: cubismo, futurismo, cosmopolitismo, creacionismo, ultraísmo, estridentismo, modernismo, diepalismo, postumismo, minorismo, simplismo, con sus correspondientes publicaciones, entre las cuales destacan la hoja mural *Prisma* por el ultraísmo, la revista *Amauta* por el simplismo, mientras que el estridentismo se expresó en la revista *Horizonte* y los manifiestos *Actual* y el *Manifiesto estridentista*. Por medio de las revistas, tanto la vanguardia latinoamericana como la europea, expresaron directamente y de manera militante sus postulados, con el fin de cambiar el mundo, de revolucionar a la sociedad por medio del arte. Hubo revistas de arte, pero también revistas de contenido político y cultural. En ellas se encuentra el carácter más contestatario y comprometido de los movimientos, por medio de un lenguaje experimental, en la mayoría de los casos agresivo y afín a las proclamas públicas. Muchas veces se trataba de folletos que se pegaban en las paredes, como la publicidad. Efectivamente, se convertían en verdaderos manifiestos los escritos estéticos de poetas y autores que raramente tenían el carácter de ensayos, siempre eran como banderas de un grupo; aún cuando estos escritos eran más individuales, todavía se reconocían como manifiestos de alguna estética vanguardista. Algunas revistas eran radicales, como *Klaxon* en Brasil, *Proa* (primera época) y *Martín Fierro* (segunda época) en Argentina y *Revista de Avance* en Cuba, para mencionar las más importantes. Otras eran moderadas, más modernizadoras que vanguardistas, como *Contemporáneos* en México, *Proa* (segunda época) en Argentina y *Estética* en Brasil,

entre otras. Los manifiestos y las revistas son muy numerosos, expresión de los también muy numerosos y variados movimientos⁸.

Como ya se ha observado anteriormente, esos movimientos vanguardistas se diferencian de la vanguardia europea clásica, sobre todo en las voces principales de la nueva poesía. El mismo Vicente Huidobro, quién es reconocido como el iniciador de la vanguardia hispanoamericana, denuncia su independencia de la poesía europea de vanguardia. El creacionismo defiende la autonomía del arte ante el mundo real y propone una escritura conducida por la imaginación y por lo tanto irracional, con la ruptura de la linealidad, de la lógica, del espacio tipográfico tradicional, aceptando, en cambio, los rasgos típicamente futuristas y cubistas. Sin embargo Huidobro rechaza con firmeza la escritura automática del surrealismo y la poesía políticamente comprometida de otras vanguardias. En su escritura y en su estética prevalece el dominio de la razón sobre la imagen suelta:

Conviene recordar que Tristan Tzara y Hans Harp promovieron el Dadaísmo en 1916, desde Zurich, y que es precisamente la poesía dadá la cuna del Surrealismo o Superrealismo posterior. Los poetas mencionados estaban trabajando en la línea de la asociación libre. Cuando finalmente apareció el primer manifiesto surrealista en 1924, Huidobro lo combatió. Se opuso, desde el principio a la escritura automática. Su *creación* –aunque alejada de la lógica o del orden natural-, era una labor controlada, era consciente.⁹

⁸ Cf. J. Schwartz, *op. cit.* pp. 43-48, 95-354; H. Verani, *op. cit.*

⁹ Octavio Corvalán, *Modernismo y Vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, Las Americas Publishing Co., 1967, p. 98-99.

Su propuesta de oposición al modernismo era genuina, autóctona y contemporánea de los movimientos vanguardistas europeos. Su mito de un nuevo Adán, de un poeta como dios creador, es original e influyó en la corriente innovadora de toda la América Latina.¹⁰

Jorge Luís Borges, quién trajo de España a Argentina el ultraísmo, también reivindica la independencia del movimiento hispanoamericano de Europa. En su búsqueda por la “sensación en sí” por medio del ritmo suelto y la metáfora como elemento primordial de la poesía, hay una innovación original, que poco comparte con los vanguardismos europeos, como él mismo afirma:

La lectura de estos poemas demuestra que sólo hay una conformidad tangencial entre el Ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm* o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses...¹¹

Hasta se percibe cierto violento hastío en estas palabras combatientes que sí coinciden con el tono vanguardista europeo. Pronto Borges se dedica a una poesía metafísica y profundamente humana, coloquial y local que se aleja de su misma poética ultraísta inicial, que evoluciona rápidamente. El poeta ya no cree en una estética preestablecida y desconfía de los grupos, por lo cual considera su experiencia pasada de vanguardista un equívoco, una verdadera negación del movimiento.¹²

¹⁰ Ver los proclamas de Huidobro en sus manifiestos y escritos de poética en *Las vanguardias literarias en hispanoamerica* por Hugo Verani, *op. cit.* pp. 203-227. Ver también J. Schwartz, *op. cit.*, pp. 95-125.

¹¹ Jorge Luís Borges, “Ultraísmo” en *Las vanguardias literarias en hispanoamerica* por Hugo Verani, *op. cit.*, p. 268; para el ultraísmo ver también pp. 254-269 y J. Schwartz, *op. cit.*, pp. 130-143.

¹² Cf. J. Schwartz, *op. cit.*, pp. 78-82.

Pablo Neruda, el gran poeta surrealista hispanoamericano, igualmente vivió el surrealismo de manera personal, con su total adherencia a las cosas elementales de la vida; su poesía “sin pureza”, que mezcla los sueños de la mente con las básicas funciones biológicas del cuerpo, comprendiéndolo todo en la poesía melancólica.¹³ Por otra parte su activismo político que encuentra expresión en muchos poemas de denuncia social y de lucha política, es un ejemplo de arte comprometido, de acuerdo con los principios de los movimientos vanguardistas. También el canto al pasado precolombino puede tener influjos de los movimientos indigenistas y del indigenismo literario.

La voz más original y ajena al vanguardismo, aunque adoptando el principio experimental, es seguramente César Vallejo, quién desde siempre rechazó cualquier forma de vanguardismo. Aunque sí estuvo bajo el influjo de éste, el poeta peruano buscaba en el lenguaje el único referente del dolor profundo por el ser humano, de manera que su lenguaje lleva todas las rupturas vanguardistas en la sintaxis y el léxico, rico en neologismos, pero sin compartir ni el espíritu, ni la poética vanguardistas, que el poeta encontraba vacías e inútiles:

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua, o no atrae la atención sobre si es o no moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.¹⁴

¹³ Cf. H. Verani, *op. cit.*, pp. 242-245.

¹⁴ César Vallejo, *Ibid.*, p. 190-191.

Más tarde, en París, Vallejo escribe un artículo muy polémico sobre los límites del surrealismo –pura moda literaria y políticamente incapacitado– negándolo totalmente.¹⁵

Al lado de las estéticas que defendían la cultura autóctona y el activismo político, estaba el pensamiento político expresado en revistas específicas. Se afirma sobre todo la idea del socialismo indoamericano de J. C. Mariátegui. Por otra parte, la misma vanguardia peruana oficializada por la revista *Amauta*, dirigida por el mismo Mariátegui, pone un rasgo original en la defensa de las raíces indígenas de la cultura peruana. La utopía era “Crear un Perú nuevo en un mundo nuevo”, por medio del debate político y estético, en la revista y en el movimiento, independiente de Europa y por eso arraigada a la cultura indígena; y, además, con referencia al lenguaje. El indigenismo era un movimiento político y un contenido literario. Se volvió parte de la estética vanguardista por coincidir con los principios de la vuelta a los orígenes de la cultura y del ser y de la valoración de un lenguaje vivo, no estandarizado. Las lenguas indígenas fueron fundamentales en la renovación del lenguaje español en la literatura.

Una experiencia parecida se encuentra en Argentina con el criollismo, y en Brasil y en Uruguay con el negrismo, donde sobre todo la poesía criolla y afroantillana demarca sus raíces autóctonas, latinoamericanas.

Mientras el criollismo defiende la identidad mestiza y gauchesca, el negrismo busca raíces más antiguas, relacionando la cultura brasileña e uruguaya con África. Ya en 1925 el mexicano José Vasconcelos escribe *La raza cósmica*, verdadera utopía de una raza futura armonizadora de toda genética y toda cultura, porvenir del continente latinoamericano considerado joven y moderno en este sentido, con mucha posibilidad y oportunidad para un futuro absolutamente nuevo. Sin embargo, los movimientos mencionados estaban más

¹⁵ César Vallejo, “Autopsia del superrealismo”, en *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pp. 465-470.

preocupados por la identidad nacional que por hacerse independientes de Europa, o sea, de la cultura conquistadora. Más que la raza se valoraban la cultura y la lengua. J. L. Borges escribió obras en una lengua acriollada, casi incomprensible para los contemporáneos, con la idea de rechazar el castellano puro y recuperar una lengua argentina. Finalmente, al llegar los inmigrantes, la lengua de argentina se contaminó espontáneamente, enriqueciendo la lengua estándar. Oliveiro Girondo fue el vanguardista que más defendió esta lengua viva en la expresión literaria, cuya fonética se desarrolla en su lenguaje poético altamente experimental y creador.

Mientras el criollismo apelaba a un mito, el del gaucho en extinción, el negrismo tomaba su fuerza de la realidad contemporánea. Por eso, el primero fue un movimiento estético-literario, mientras el segundo se expresó también ubicándose en la realidad social. Se suele llamar Negritud al lado ideológico que reivindica política y socialmente la búsqueda de identidad. Se manifestó sobre todo en Cuba y en Brasil, devolviendo su dignidad a la cultura afroantillana. El negrismo es la manifestación literaria de tales pensamientos, pero poco tiene que ver con los *ismos* de la vanguardia, aunque coincida con ellos. Nada tiene que ver con lo exótico de las artes europeas, sino que se trata de un arte vivo y directo y se expresa sobre todo en la poesía a través de un lenguaje contaminado por influencias, lo que da respiro al castellano. Nicolás Guillén es seguramente la voz más representativa de esta expresión cultural, por sus escritos sobre el tema y por su poesía, que se caracteriza por las onomatopeyas y el lenguaje hablado, mimetizado no solamente en la semántica sino también en la fonética y la ortografía. También Luis Palés Matos expresó la cultura originaria africana en Uruguay, a través del lenguaje en la poesía. Sin embargo el uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés estudió las tradiciones negras con un acercamiento antropológico a la cultura africana. En Brasil Raul Bopp escribió poesía negrista, en

armonía con el movimiento modernista. Efectivamente, un papel fundamental en el negrismo remonta a Oswald de Andrade, por la defensa y la afirmación de la identidad nacional brasileña, más bien mestiza, y a Mario de Andrade, sobre todo por la lengua.

Brasil participó totalmente en la vanguardia latinoamericana, oficialmente desde 1922, cuando en Sao Paulo se organizó la Semana de arte moderna. Un pequeño proceso de industrialización ya había empezado en aquella época y de Europa llegaron los ecos de las vanguardias históricas, sobre todo el futurismo italiano y el arte abstracto alemán. Anita Malfatti vivió una temporada en Alemania y trajo a Brasil la influencia europea en su obra de arte que inaugura la época vanguardista del país, quiero decir elementos irracionalistas del surrealismo y la construcción autónoma del objeto del cubismo y abstractismo.¹⁶ Importante es subrayar el carácter primitivista de esta revolución artística y literaria brasileña, puesto que las culturas e identidades indígenas contrastaban con la modernidad en un sentido también estético. De todas formas sí es posible llamar modernista esta época, sobre todo en el ámbito literario. Escritores como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia y Raul Bopp entre otros, poetas y artistas, dejaron una huella en las estéticas del principio del siglo veinte. Destacan los Manifiestos *Pau Brasil* de Mario de Andrade y *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, junto con las revistas *Klaxon*, *Verde*, *Revista de antropofagia*.¹⁷

En México, como he anticipado antes, bajo el impulso temprano de López Velarde y José Juan Tablada, se desarrolla un movimiento extremadamente vanguardista, el estridentismo, violento en los programas y en las palabras, muy parecido al futurismo italiano y al dadaísmo, pero que se consume brevemente en sí mismo, aunque contribuye a

¹⁶ Cf. Alfredo Bosi, "Pré-modernismo e modernismo" en *Historia concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1980, pp. 338-546. En particular, pp. 373-389

¹⁷ Cf. Jorge Schwartz, *op. cit.* pp. 144-186 y pp. 260-307.

la ruptura con el pasado realista.¹⁸ Hay un documento histórico importante, *El movimiento estridentista*, memoria-compendio escrito por Germán List Arzubide en 1926, único ensayo vanguardista, por tener un lenguaje típicamente experimental y de ruptura. El movimiento mexicano se caracterizó también por el compromiso político, junto con la estética fuertemente futurista y dadaísta. Los manifiestos y los poemas de Manuel Maples Arce son ejemplares en el tono y en la semántica. Sin embargo, en 1928 se forma en México el grupo *Contemporáneos*, constituido por personalidades heterogéneas que confluyeron en la revista homónima. Estos poetas, entre los cuales destacan José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y , aunque menos asiduos, Carlos Pellicer, Mariano Azuela y Samuel Ramos, no estaban preocupados por la política ni por la revolución de la forma poética vanguardista. Eran apolíticos acusados de europeizantes y de esteticistas. Su preocupación mayor era universalizar a México, ponerlo en contacto con otras partes del mundo para que se conociera su cultura, para que se abriera a una confrontación estimulante para la misma creatividad artística y poética. Nada de vanguardismo. Los poetas sentían profundamente el problema de la muerte, la soledad, sus angustias individuales. Nada de experimentalismo ni de socialismo o anarquismo, típicos de las vanguardias.¹⁹ Pero con estas inquietudes contribuyeron de otra forma a la renovación de la poesía mexicana e hispanoamericana contemporánea, con un aporte personal y en cierto sentido más revolucionario, porque pronto la vanguardia se hizo moda y una revolución gastada, sin futuro, aunque dejó una herencia porque cambió totalmente el lenguaje español y la forma de la poesía hispánica, aportando una huella fundamental y reveladora.

¹⁸ Cf. H. Verani, *op. cit.*, p. 87-97 y J. Schwartz, *op. cit.*, pp. 91-94, 187-205.

¹⁹ Ver Octavio Corvalán, *op. cit.* pp. 135-154.

1.2 La posvanguardia

Alrededor de los años 30 se empieza a percibir la crisis de las vanguardias, no en el sentido de interrupción de su estética, sino de reflexión crítica sobre su función, su estética y sus alcances en las artes y en la literatura.

Más tarde, con referencia a la crisis de los años cincuenta y sesenta, en un estudio retrospectivo específico Hans Magnus Erzenberger analiza el vanguardismo a partir del mismo nombre de origen militar y evidencia las contradicciones internas del fenómeno, lo que el crítico llama “aporías”, como si los movimientos revolucionarios se volvieran sobre sí mismos sin aportar una real influencia efectiva sobre la realidad.²⁰ Aunque reconociendo el papel innovador de las vanguardias, el crítico percibe su proceso parabólico hacia su fin, por haberse vuelto ya un lenguaje canonizado y aceptado hasta por la crítica:

Toda vanguardia actual es repetición, mentira o autoengaño. El movimiento, que como grupo adherido a una doctrina nació hace cincuenta o treinta años con el propósito de romper la resistencia que una sociedad compacta ofrecía al arte moderno, no ha sobrevivido a las condiciones históricas que lo hicieron posible. Sólo se puede conspirar a favor del arte donde y cuando el arte es oprimido. Una vanguardia que se deje proteger por los poderes oficiales es una vanguardia que ha perdido el derecho de serlo.

La vanguardia histórica murió víctima de sus aporías.

[...]

El camino del arte moderno es irreversible. Otros pondrán sus esperanzas en el fin del modernismo, en conversiones o en reanudaciones. La acusación que merece la vanguardia actual no es la de ir

²⁰ Véase Hans Magnus Erzenberger, “Las aporías de la vanguardia” en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1962, pp. 145-174.

demasiado lejos, sino la de haber dejado abiertas las puertas traseras, la de buscar apoyo en doctrinas y colectividades, la de no haber tomado conciencia de sus propias aporías, liquidadas tiempo ha por la historia. La vanguardia opera con un futuro que no le pertenece. Su movimiento es regresión. La vanguardia se ha convertido en su contrario, en anacronismo. No asume el riesgo, poco visible pero infinito, del cual se alimenta el futuro del arte.²¹

La vanguardia latinoamericana, así como la europea, se fundó en lo que Octavio Paz llama “la tradición de la ruptura”, proceso literario que va desde el Romanticismo hasta la modernidad, pasando por el Simbolismo y radicalizándose en las vanguardias históricas de los años veinte. Esta ruptura se rigió por los recursos retóricos de la analogía y la ironía, básicamente.²² Pero ya en el *modernism* angloamericano se reconoce una reconciliación con la tradición dentro de la ruptura, aunque por medio de la parodia. Autores como T.S. Eliot y Ezra Pound no se pueden considerar vanguardistas en el sentido europeo.²³ Latinoamérica también fue influenciada por la versión angloamericana de la vanguardia, ya a partir del romanticismo extremo y popular de Walt Whitman.

Octavio Paz también reconoce en los años treinta un momento de crisis o de epílogo de las vanguardias históricas, vueltas en ese momento puro canon literario y artístico, cuando se proponían la innovación continua en su carrera irrefrenable hacia el futuro, por ser su estética la crítica de sí misma dentro de la total autonomía.²⁴ Este proceso se congeló en sí mismo, propiamente porque se radicalizó por medio de la violencia expresiva y militante: “La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de

²¹ *Ibid.*, pp. 173-4.

²² Véase Octavio Paz, “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia: poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 335-399.

²³ *Ibid.*, pp. 445-55.

²⁴ *Ibid.*, pp. 355-359.

la ruptura”, escribe Paz.²⁵ En los años cuarenta los poetas vuelven a la tradición o buscan una expresión personal o de tipo social/socialista. El mismo Octavio Paz reconoce en José Lezama Lima, Enrique Molina, Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juárez, Álvaro Mutis entre otros poetas de la posvanguardia:

En cierto sentido fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace. [...] La poesía de posvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos los críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados. [...] Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros.²⁶

Con todo, aunque dentro de las contradicciones, es indudable que la vanguardia histórica dejó espacio a nuevos desarrollos de sus principios artísticos, como escribe José Olivio Jiménez en el Prólogo a la Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea:

[...] Porque los mismos jóvenes protagonistas de la aventura vanguardista comenzaron a sentir un inequívoco cansancio de su demoledora empresa, y a escuchar dentro de sí las llamadas al orden, la serenidad, la reconstrucción. Comenzando por lo más exterior, algunos rasgos delataban ya aquella fatiga: vuelta a las formas estróficas tradicionales, a la rima, o, sin necesidad de llegar a ellas, por lo menos a la preocupación por la estructura del poema y por una mínima ilación temática dentro de esa estructura. Se abre entonces el segundo gran diapason de la poesía contemporánea, a nuestro juicio el

²⁵ *Ibid.*, p. 423.

²⁶ *Ibid.*, pp. 461 y 462.

más definitivo y fecundo, después de la algarada vanguardista, que empezaba ya a verse sólo como una previa gimnasia hacia la libertad. Pero ésta comenzaría a dar sus mejores frutos al liberarse paradójicamente de su radicalidad.²⁷

Se suele indicar el tiempo de una década para distinguir la estética de vanguardia dentro de la historia literaria latinoamericana, entonces 1930 sería el año final, aunque se pueda extender hasta 1936-1940, siempre sin olvidar que hay una cierta continuidad entre las épocas históricas y, de la misma manera, entre las estéticas literarias.

El año 1930 señala indicativamente el cambio hasta consolidarse en 1940, por lo cual se suele distinguir entre primera vanguardia y vanguardia tardía, o posvanguardia, que se desarrolló progresivamente y espontáneamente a partir de la primera:

He aquí lo esencial del posvanguardismo: aprovechamiento de lo que fue sustancia en el vanguardismo, la retórica, para convertirla en instrumento de más profundos y sólidos empeños poéticos, para lo cual tuvo que comenzar por desprenderse de la hojarasca más caediza de aquella misma retórica.²⁸

Se desarrollaron, la poesía pura, por una parte, y el surrealismo, por otra, casi en contraste, hasta la afirmación de la poesía metafísica y hermética, trascendentalista o existencial, en la cual desembocó el surrealismo, con José Lezama Lima y Octavio Paz, respectivamente.²⁹ En muchos poetas de este período prevalece el desencanto que lleva a la ironía ya presente en algunos de los mismos poetas de vanguardia y desarrollada por los más jóvenes, como Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli. Sin embargo, Dulce

²⁷ José Olivio Jiménez, Prólogo a la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 16-17.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, véase pp. 21-24.

María Loynaz y Eugenio Florit, en Cuba, desarrollan una poesía hermética y clasicista, bajo el ejemplo de Nicolás Guillen y junto con Cintio Vitier y Fina García Marruz. Mientras, Saúl Yurkievich concilia lo moderno con lo clásico y tradicional, creando una nueva forma de ruptura.³⁰

La poesía que utiliza la ironía para subvertir su propio estatuto literario y lingüístico crea la forma de la mencionada “antipoesía”, bajo la influencia americana, después de la francesa y la europea. Parra es el mejor ejemplo de dicha poética que niega la poética y la poesía, confirmando paradójicamente su potencial expresivo y revolucionario. Se desarrolla una poesía coloquial, humana, que del surrealismo toma la asociación de objetos remotos, en una relación sin sentido que expresa lo irracional y absurdo de la vida, en la búsqueda de significado, por medio de una operación lingüística que igualmente adopta la yuxtaposición de elementos distantes para reflejar el vacío del significado racional.³¹

La antipoesía fue una reacción antivanguardista pero estaba contaminada de vanguardismo. Más específicamente, “la antipoesía se distingue de los diversos vanguardismos –ya veremos en qué-, pero a la vez prolonga creadoramente ciertos rasgos de la producción y recepción de la poesía que son resultado de la actividad vanguardista”.³² La gran novedad es que el lector puede reconocerse en ella. Es característica de los antipoemas la voluntad de estructura contra la forma abierta, así como los comienzos y la

³⁰ Véase Luis Sáinz de Medrano, *op. cit.*, pp. 17-22. Muy interesante también la intervención de Merlin H. Forster, *La segunda vanguardia frente a la primera: convergencias y divergencias*, en *ibid.*, pp. 345-351. Se señalan autores, movimientos y revistas de la nueva vanguardia, tanto como sus peculiares características en relación a la primera vanguardia: la ruptura menos exaltada, la humanización del arte perteneciente a lo cotidiano, la atenuación de la experimentación formal.

³¹ Véase Alvaro Salvador, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad” en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, *op. cit.* p. 259-270. Véase también *Historia de la literatura hispanoamericana: desde 1940 hasta la actualidad*, Claude Cynerman y Claude Fell recop., Buenos Aires, Edicial, 2001.

³² Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2000. p 207; véase pp. 205-207.

continuación del poema que permanecen imprecisos. El protagonista del antipoema no es un elegido sino un hombre cualquiera, frustrado por el sistema y que deambula por la ciudad. Tiene una conducta anormal, patológica. La realidad se le ofrece fragmentada, lo que se refleja en el lenguaje poético. Lo que distingue esta poesía de la de las vanguardias es que no hay en ella esa experimentación vista como desorientación intencional de lo real, sino un choque de fragmentos de la realidad social; no se siente ninguna presencia sobrenatural, por lo tanto no es una poesía trascendental. El método onírico es un simple medio de evasión, no de conocimiento. La realidad produce sobre el yo un efecto de shock y este yo se deja arrastrar por el azar. Por otro lado, el poeta hace un “uso evasivo, alienante, retórico de la escritura automática y otros procedimientos”. El experimentalismo lingüístico de la vanguardia se vuelve una poética de los restos, de los residuos, en el cual se aplica la yuxtaposición de imágenes y palabras; pero sólo para expresar una experiencia inmediata, cotidiana, en un estilo para nada elevado. Se rige en el montaje y la metonimia para tener contacto con la realidad discontinua. Se trata de una expresión no sublime que encuentra en la ironía y la parodia su fuerza crítica y una defensa contra la realidad agresiva. El lenguaje coloquial y cotidiano no se queda en la significación habitual, sino que conduce a otro sentido, a dimensiones inesperadas de su expresión normal, con un ritmo que aumenta la velocidad.³³

De manera que, como herencia del vanguardismo, la antipoesía establece un nuevo lenguaje crítico dentro de la tradición de la ruptura, pero proyectado más allá de ésta, dentro de la ironía y la parodia.

Mientras tanto en Brasil, a partir de 1956 el concretismo retoma y desarrolla la estética vanguardista, radicalizando la investigación formal y lingüística comenzadas por

³³ *Ibid.*, pp. 212-250.

ella. Dejando de lado la poesía estetizante e intimista de los años cuarenta, la poesía concreta vuelve al poema visto como objeto de lenguaje, según el ejemplo de Mallarmé, experimentando sobre todo la materialidad y la espacialidad de la escritura en la expresión sonora u visual, y como una tentativa de superar las barreras entre las diferentes formas artísticas. Se reivindica otra vez la libertad creadora, todavía con el riesgo de caer en cierto manierismo póstumo, pero se logra una investigación sobre el lenguaje que lleva a una poesía innovadora, enriquecida por la auto-ironía y cierto erotismo, frente a la poesía de vanguardia.³⁴

Más en general, la nueva poesía posvanguardista deja atrás la rebelión doctrinaria y colectiva, la ruptura y la negación como estética. Más bien está en el camino de la convergencia entre tradición e innovación. Escribe otra vez Octavio Paz:

Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es la fin de la idea de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto del cambio y la ruptura. [...]

La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. [...] Poesía de reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas.³⁵

La poesía es una voz otra siempre muy antigua dentro de la modernidad, porque trasciende la historia y la realidad; es la voz de la memoria que une los opuestos por medio

³⁴ Véase Alfredo Bosi, *op. cit.*, pp. 528-539.

³⁵ Octavio Paz, "La otra Voz" en *La casa de la presencia*, *op. cit.*, pp. 515 y p. 517.

del lenguaje: es la fraternidad universal que alcanza la armonía y devuelve el ser humano a su carácter auténtico.³⁶

Más allá de la “tradicción de la ruptura”, por medio de otros recursos ideológicos, estéticos y retóricos, sobre todo la ironía y la parodia dentro de la tradición canónica, permanecen la crítica y la innovación de un lenguaje poético, siempre en la búsqueda de la expresión dentro del ser humano, en la literatura y el arte de nuestros días.

³⁶ *Ibid.*, pp. 583-592.

1.2

La poesía femenina latinoamericana en el siglo xx:

algunos señalamientos genéricos

La escritura femenina tiene su tradición desde la antigüedad en occidente, aunque siempre ha sido una expresión a la sombra del discurso masculino, histórica y socialmente hablando. Podríamos reconocer en Saffo (600 años antes de Cristo) la poeta de referencia para la escritura femenina en verso, y también a Emily Dickinson y a Sylvia Plath, nombres absolutamente necesarios como antecedentes para enfrentarnos a la poesía femenina contemporánea.

En general, dentro del mundo occidental, Latinoamérica incluida, ya es sabido que la escritura femenina ha tenido que luchar para conquistar un espacio propio y una voz diferente dentro del canon literario establecido por la línea masculina. Al principio la voz femenina se quedó en la sombra de la tradición, privada de una trayectoria propia, y excluida de ella. Los países latinoamericanos han sufrido una doble marginación en este sentido, por la colonización. Tradicionalmente las mujeres escritoras han estado en la sombra por la condición general de subalternidad de las sociedades latinoamericanas y por el género, en países todavía hoy en día fuertemente machistas.³⁷

Las reacciones al falo-centrismo y al logo-centrismo cultural y literario establecido fueron diferentes en cada época; después de sufrir la exclusión y la marginación, el discurso femenino, relegado a los márgenes anónimos y callados del discurso literario, pasó a la asunción del mismo modelo criticado como forma de oposición a él. Se creó entonces un contra-discurso que reducía la escritura de las mujeres a una literatura femenina caracterizada por temas, tonos y estilos, y se desarrolló una crítica ginocéntrica; se buscó luego un origen propio de la expresión femenina a partir de su sexualidad y su cuerpo, hasta llegar a las teorías andróginas de la

³⁷ Véase *Escribir en los bordes: congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, Carmen Berenguer et al. Compiladoras, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1987, pp. 73-83.

creación en nuestros días, según Julia Kristeva y muchas otras autoras y críticas del mundo occidental europeo y latinoamericano.³⁸

Por cierto, la escritura procedente de mujeres, sobre temas ya diversificados en nuestros días, (no centrados solamente alrededor de la identidad femenina y del rol socio-cultural de la mujer), sigue siendo una crítica a la cultura dominante todavía faló y logocéntrica, y una propuesta de encuentros, haciendo del lenguaje el medio de investigación e invención de nuevas ideas de comportamiento en el ámbito social, cultural y literario, dentro de una filosofía de la alteridad, la diferencia y la multiplicidad misma, que supera las dicotomías tradicionales y promueve un crecimiento común.

Es verdad que hoy en día muchas escritoras, también latinoamericanas, han logrado obtener una particular atención por parte del público y de la crítica, a veces a la par de la escritura masculina, pero todavía la escritura de las mujeres sufre de una falta de tradición propia, misma que apenas empieza a surgir en la historia de la literatura, comenzando por el siglo XX, desde los años sesenta y setenta en Europa y Estados Unidos, y a partir de los años ochenta en América Latina. La voz literaria femenina se tiene que formar dentro de una tradición de discurso masculino que ha establecido estilos y formas, además de los contenidos, del arte. Falta todavía para alcanzar una verdadera independencia y singularidad del discurso literario femenino, no en contra del masculino, sino en integración con éste, hacia la pluralidad, que, por otra parte, incluye otras fuerzas creadoras minoritarias todavía dejada en los márgenes del canon.³⁹

Si por un lado en América Latina se ha desarrollado e impuesto una literatura narrativa hecha por mujeres, feminista, femenina y de temas que apenas empiezan a ir

³⁸ *Ibid.*, pp. 7-74.

³⁹ Véase Adriana Méndez Rodenas, "Tradición y escritura femenina" en *Cuadernos de trabajo*, México, Centro de ciencias del lenguaje-Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

más allá de éstos, la voz poética de las mujeres sigue siendo ocultada.⁴⁰ Basta con revisar las antologías de literatura latinoamericana para darse cuenta de la falta total, o casi total, de nombres femeninos, y no por lagunas formales y estilísticas. Apenas son mencionadas pocas poetisas y narradoras reconocidas a nivel internacional, la mayoría no aparecen siquiera. Además, también faltan ediciones de antologías de poesía femenina, necesarias no dentro de los márgenes de un discurso de género, sino precisamente para un enfoque literario más completo de la expresión lírica de América Latina. Algunas autoras sí aparecen en recopilaciones de poesía mixtas, lo cual ciertamente les reconoce dignidad y espacio, pero siempre son demasiados los nombres merecedores que ni se mencionan en tales antologías.

Es bastante difícil, entonces, redactar una síntesis de la poesía femenina del siglo XX, a partir de las vanguardias. Parece que no hubo mujer representante de la sensibilidad de ese tiempo, puesto que nunca son tomadas en consideración en los estudios críticos sobre el tema, o en las mismas antologías. Siempre figuran como un discurso a parte.

Sin duda la primera voz fundadora de la poesía latinoamericana y femenina es Sor Juana Inés de la Cruz, por la calidad estética y humana de su poesía y por la lucha emancipadora de la mujer que ella representa ya en el barroco, mucho tiempo antes de la modernidad, ya como ejemplo perfecto de dignidad artística de la mujer.⁴¹

Dejando de lado la presencia de la mujer en la literatura latinoamericana de los siglos siguientes, una etapa fundamental para la poesía femenina es el modernismo, sobre todo en el Río de la Plata, con las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1925) y Delmira Agustini (1886-1914), y con la argentina Alfonsina Storni

⁴⁰ A defensa de la voz femenina en la literatura hispánica y latinoamericana, más allá de la diferencia de género, véase Anna Caballé, *Lo mío es escribir*, Madrid, Lumen, 2004.

⁴¹ Véase Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, pp.133-146.

(1892-1938), para citar las más destacadas, cuyos temas comunes fueron el amor, la desilusión y la muerte.⁴²

Después del modernismo se afirmó la Vanguardia con sus poéticas experimentales. En la fase de transición entre las dos corrientes mencionadas podemos recordar dos nombres fundamentales para la expresión lírica femenina (y no solamente femenina): la chilena premio nobel Gabriela Mistral (1889-1957), con su poesía de las cosas humildes, la naturaleza y los niños de tono generalmente doliente, y la original voz de la uruguaya Juana de Ibarborou (1895-1979), con su poesía panteísta de tono gozoso y sensual, centrada en la vida sencilla y el mundo rural, no obstante cierta amargura que caracteriza la poesía de sus últimos años. Destacan, en este período, otras poetisas como Silvina Ocampo (1906-1993), las uruguayas Sara de Ibañez (1910-1971), Esther de Cáceres (1903-1971), Ida Vitale (1926) y, sobre todo, Dora Isella Russel (1925).⁴³ Destaca también la cantora chilena Violeta Parra (1917-1967), con su poesía gozosa e intensa, y la puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953), con su poesía rebelde, quien comparten el tema de la soledad, la fragmentación y la desilusión en la poesía.⁴⁴

Ciertamente es a partir del siglo XX cuando la mujer se hace presente con mayor fuerza en la escritura en verso y en prosa.⁴⁵

Imprescindibles, por su lucha feminista y por su autoafirmación en la escritura, la mexicana Rosario Castellanos, la paraguaya Josefina Plá y la cubana Dulce María Loynaz. Estas poetisas y escritoras reivindican al ser femenino por medio de la palabra y logran un nivel estético que empieza a competir con la expresión de los hombres, en un

⁴² *Ibid.*, pp. 282-284.

⁴³ *Ibid.*, pp. 304-308.

⁴⁴ Véase Perla Schwartz, *El quebranto del silencio*, México, Editorial Diana, 1989.

⁴⁵ Es interesante por la recopilación de nombres y poemas, la antología de poesía hispanoamericana que incluye mujeres nacidas en las primeras décadas del siglo XX. Mario Marcilese, *Antología poética hispanoamericana actual*, La plata, Editorial platense, 1969, vol. II.

período de oposición entre ambos géneros. Son todas ellas voces valientes y originales, modelos para las poetas de las siguientes generaciones. Fueron contemporáneas de la época de las vanguardias, pero no estuvieron implicadas en los movimientos directamente, sino que buscaron salidas personales al problema del lenguaje y de la poesía, junto con la identidad femenina y las temáticas típicas del amor y la muerte.

A juicio de Giuseppe Bellini, Rosario Castellanos (1925-1974), es “notable narradora y poetisa destacada en numerosas colecciones de versos [...]; atenta al mensaje de la tierra, la presencia del amor, el tema de la muerte y también el de la vida como expresión positiva de la creación.”⁴⁶

Josefina Plá fue también escritora feminista que defendió la libertad de la mujer en la sociedad y la literatura de un país, el Paraguay, fuertemente machista y represor de la libre expresión artística. Fue narradora aparte de poeta. También desarrolla los temas del amor y la muerte de manera trascendental, con un tono elegíaco, aunque dentro de la angustia del límite, no obstante que la poesía sigue siendo un medio de liberación del ser humano y un espejo de la identidad del yo poético.⁴⁷

Dulce María Lloynaz (1903-1997) pertenece a la importante etapa de la poesía cubana de la segunda generación republicana, cuyo órgano difusor fue la “Revista de Avance” desde 1923. Estos poetas vivieron de manera propia las influencias vanguardistas, desembocando en la poesía social y negrista, o en la poesía pura, en la cual se expresó con éxito la poeta, llevando su voz singular al nivel de la más alta poesía latinoamericana, superando ya decididamente las diferencias de género.⁴⁸

Dentro de los movimientos de vanguardia casi no aparecen nombres de mujeres, quienes sin embargo sintieron las influencias de las nuevas estéticas experimentales y

⁴⁶ Giuseppe Bellini, *op. cit.*, p. 413. Véase también: H. Valdés, *Poetisas mexicanas del siglo XX*, México, UNAM, 1976; www.sololiteratura.com/autores/rosariocastellanos

⁴⁷ Véase Paco Tovar (Ed), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 465-475. Véase también www.sololiteratura.com/paises/paraguay/

⁴⁸ Véase Giuseppe Bellini, *op. cit.*, pp. 424-25.

urbanas. En una recopilación de poesía latinoamericana de vanguardia, Mihai G. Grünfeld critica fuertemente cierta misoginia presente, en años que todavía no conocían el movimiento internacional feminista, y menos en los países latinoamericanos donde la emancipación femenina comenzó a afirmarse más recientemente. El autor reivindica cierta presencia femenina en la expresión vanguardista sin formar parte de los grupos, pero heredando los rasgos estéticos de la misma, aunque con un aporte personal. Estas poetas fueron principalmente la argentinas Norah Lange, la chilena Winétt de Rokha y la peruana Magda Portal; estas últimas con una participación de contenido social, principalmente en la vida y en la poesía. Grünfeld señala el carácter personal de estas vanguardistas:

Estas poetas, pues, nos presentan en un lenguaje lleno de imágenes vanguardistas el lado íntimo y personal de una ciudad que vibra en unísono o en discordia con los sentimientos de nostalgia y ausencia del yo poético. Claro que esta visión más íntima y personal no es exclusiva de la voz femenina, pero caracteriza por lo general a las poetas vanguardistas y está en obvia oposición al tono mucho más frío y objetivizante de la vanguardia en su totalidad.⁴⁹

Igualmente es muy personal el aporte a la poesía latinoamericana y femenina dentro de la época post-vanguardista de las poetas argentinas Olga Orozco (1920-1999) y Alejandra Pizarnik (1936-1972), herederas del surrealismo y de cierta vanguardia, junto con Silvina Ocampo (1903-1994). Tienen en común el tema de la muerte, de la infancia y de la creación misma. Orozco desarrolla una expresión elegíaca fuertemente vinculada con la mitología greco-latina, mientras que Alejandra Pizarnik se caracteriza por una expresión fragmentada hasta el límite de la posibilidad, aunque dentro de una profunda fe en la palabra, y Silvina Ocampo subraya sobre todo la fuerza del tiempo de la

⁴⁹ Mihai G. Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 23; véase pp. 20-3 y los poemas recopilados de las autoras mencionadas.

infancia en su poesía.⁵⁰ De origen surrealista es también la poesía de la peruana Blanca Varela, aunque con un desarrollo personal que desemboca en el silencio y en una mística expresada por medio del arte; la poeta fue importante figura en la poesía casi totalmente masculina del Perú, participando en grupos y en la revista “Las Moradas”, de la generación de los 40. Su poesía suele ser comunicativa, dentro de la percepción del límite de la palabra, contra el cual tiene que luchar para dar voz a la memoria en la forma del canto y a partir del cuerpo.⁵¹

De la generación subsecuente se pueden reconocer diversas poetas que ya abandonan el tema de lo femenino para abrirse a una expresión más vasta en contenidos y más madura en la forma, dejando atrás el problema del género, pero sin dejar, obviamente, de caracterizarse a partir del propio ser femenino, y superando del todo la marginalidad dentro del canon y la expresión típicamente privada o intimista, reivindicadora, de la expresión femenina al principio de su afirmación literaria.

Recordamos a la mexicana Elsa Cross (1946), cuya poesía se caracteriza sobre todo por la trascendencia, particularmente bajo la influencia de la cultura hindú. Los temas suelen ser místicos, en una expresión lúcida que indaga el espíritu del ser humano, hacia el autoconocimiento; su poesía, referencial y connotativa, desemboca en un canto que expresa la búsqueda de las raíces históricas de su cultura.⁵²

También mexicana es Coral Bracho (1951), con su poesía de matriz surrealista y desarrollada a nivel del significante para crear nuevo significado dentro del rizoma lingüístico; se trata de una poesía sensual y visionaria que implica juegos métricos y rítmicos, logrando un lenguaje profundamente renovado.⁵³

⁵⁰ Véase Ana María Fagundo, *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

⁵¹ Véase Paco Tovar, *op. cit.*, pp. 489-94.

⁵² Véase Yvonne Consigno, *La voz de la poesía en México*, México, UAM, 1993, pp. 27-60.

⁵³ Véase *ibid.*, pp. 185-204; *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, R. Echevarren / J. Kozler / J. Sefami recopiladores, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Las poetas de esta generación expresan su ser a partir del cuerpo, que se configura en el poema como erotismo o sensualidad, con una emancipación inédita. La mujer suele hacerse sujeto activo dentro de la poesía, compartiendo posturas y temas comunes como la ironía, el mencionado erotismo, el cosmopolitismo, la experimentación del lenguaje, la estética urbana y lo femenino, pero superando las diferencias de género y desarrollando una idea presimbólica, andrógina, del arte.⁵⁴

Merece la pena recordar a la nicaragüense Gioconda Belli (1948), con su poesía social, pero también panteísta y erótica;⁵⁵ a la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), igualmente con una poesía social y erótica que se expresa en un lenguaje nuevo por medio de la ironía y el humor;⁵⁶ la argentina Tamara Kamenszain (1947), con su acercamiento a la vanguardia a partir de la intimidad doméstica, donde el poema se hace lugar de la residencia.⁵⁷

Destacables también la mexicana Carmen Boullosa (1954), con una poesía de gran capacidad formal, con fuerza expresiva y con el gusto por el humor, y la cubana Reina María Rodríguez (1952), con su poesía urbana e intimista.⁵⁸

Habría que citar muchísimas otras poetas destacadas, a veces incluidas en antologías contemporáneas de poesía;⁵⁹ aquí son ya suficientes las personalidades mencionadas a título de ejemplo, en una simple muestra de la presencia femenina en la poesía latinoamericana que merecería ser aumentada y profundizada en otro momento.

⁵⁴ Véase *Escribir en los bordes*, op. cit.; Erna Pfeiffer, “El placer de la escritura. Indagando sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contemporáneas” en Karl Kohut (Ed), *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt – Madrid, Univesidad iberoamericana, 1995, pp. 130-40.

⁵⁵ Véase G. Bellini, *op. cit.*, p. 393; Paco Tovar, *op. cit.*, pp. 477-487.

⁵⁶ Véase G. Bellini, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁷ Véase *Medusario*, op. cit., pp. 235-48.

⁵⁸ Véase Carmen Buollosa, *Salto de manatarraya (y otros dos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 y, para Reina María Rodríguez: Caridad Tamayo Fernández, *Cuarenta años de poesía en el premio Casas de las Américas (1959-1999)*, Madrid, Ediciones Hisperión, 1999.

⁵⁹ Véase por ejemplo Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI editores, 2002.

Conclusiones al capítulo 1

En este primer capítulo se ha tratado de ofrecer un cuadro general de las estéticas de vanguardia y de post-vanguardia en la literatura latinoamericana, con peculiar atención a la aportación autónoma y personal de grupos, movimientos y autores. Las vanguardias se han afirmado sobre todo en la poesía, aunque también en la prosa experimental. Aquí se han evidenciado las estéticas que mayormente han desarrollado una poética de tipo vanguardista. Se ha hecho referencia a algunos movimientos, con sus relativos manifiestos y revistas, como ejemplos de tal estética, puesto que aquí no nos hemos propuesto un estudio profundizado del tema, sino comprender la sensibilidad y el gusto de los poetas en la época de referencia para un estudio apropiado de Alejandra Pizarnik. Se ha tomado en consideración la post-vanguardia propiamente porque abarca el período de formación de nuestra poeta, bajo total influencia de ambos momentos de afirmación y desarrollo subsecuente de las vanguardias de origen europeo.

En este capítulo nos proponemos también investigar sobre la presencia femenina en la poesía latinoamericana del siglo XX, con referencia a las vanguardias históricas y a la post-vanguardia.

Después de haber evidenciado unos caracteres peculiares, en los rasgos generales, de la escritura femenina en la literatura contemporánea latinoamericana, he destacado los nombres esenciales que dan voz a la poesía escrita por mujeres a lo largo del siglo pasado, con particular atención a la especificidad de su expresión y su personal participación en la innovación de la poesía contemporánea, a partir de las vanguardias.

Resultan numerosos nombres que todavía es difícil hallar en las antologías poéticas o de historia de la literatura hispanoamericana, por lo cual habría que desarrollar una investigación sobre el tema para rescatar del silencio los poemas de muchas poetas.

Capítulo 2

ALEJANDRA PIZARNIK:

SU OBRA

2.1

La personalidad poética: los *Diarios* y la *Correspondencia*

Segunda hija de padres judíos rusos, inmigrantes a Argentina, nacida el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, cerca de Buenos Aires, Alejandra Pizarnik siempre sufrió la vida como una forma de destierro y éxodo, con una constante sensación de abandono. No son sin influencia las raíces familiares en la formación del carácter solitario y apartado de la poeta. Si bien creció en condiciones económicas favorables, cierto consentimiento pragmático de los padres no pudo neutralizar la distancia afectiva y emocional de la relación junto a una sensación personal y ancestral de marginación.

Alejandra formó su identidad en la soledad y la rigidez, por lo cual ya en su escritura necesita otro nombre y otra identidad que la lleva a cambiar su original nombre Flora por Alejandra y a crear la figura de un doble, por medio de metáforas especulares durante toda su expresión poética.

Amenazada por el mundo exterior, siempre a merced de un miedo existencial profundo y enigmático, la muchacha adolescente se agarra a un mundo de ensoñación e infancia que recobra sentido en la creación poética, tanto que el acto de escribir se hace una experiencia radical y totalizante, para nada artificial y estética.

La escritura representa también aquel proceso de separación en su identificación que provoca la escisión, y, más que vehículo de recuperación de la unidad, la misma escritura se hace referente de la fragmentación del yo de la poeta. De ahí la angustia existencial que llega a la desesperación y anhela lo absoluto por medio del único recurso que permite el rescate, o sea la imaginación y la palabra poética.

Este mundo íntimo delicado y frágil, que se expresa a menudo por medio de la agresividad y la irreverencia, logra encontrar un espacio inmediato en la forma del diario, aunque éste no se limite tradicionalmente a la confesión del mundo emocional, sino que también incluye la escritura y el hacer poético como partes integrantes de una

intimidad atormentada, elementos básicos e imprescindibles de su definición, por lo tanto elementos expresivos de tal intimidad. Los diarios de Pizarnik son la historia íntima de un ser por medio de la escritura, el lenguaje, la creación poética. Las anécdotas de la vida son marginales, emerge la voz de un yo en busca de una definición y un espacio, un yo que confía solamente en la palabra.¹ La realidad está al otro lado, negada. Solamente la realidad de la escritura se hace posible existencia, y solamente la poesía en forma breve y fragmentaria. La prosa necesita de la realidad y la linealidad de las cuales Pizarnik se siente incapaz e incapacitada. Entonces el yo se inmola; su única salvación es como en un sacrificio sagrado.

La identidad atormentada se hace sentir a partir de las primeras páginas de los *Diarios*, cuando la poeta escribe, en junio de 1955:

Soy un signo de interrogación rodeado de ojos y de fuego. Mi base es un cenicero [*sic*]. Mi cabeza es humo que asciende en ondas grisazuladas. La viudez de mi destino enmarcó mis huesos. Tengo lo oscuro que vaga en mis aterrorizadas vísceras. Tengo la jocosa maraña de inimaginables plebiscitos artísticos. Tengo la burda emboscada de mi ardor innato. Y tengo mucho más que no digo pues pues ya es tarde. Muy tarde. Tengo dieciocho años. (*Diarios*, 25-26)

Toda la angustia por la identidad indefinida y la herencia judía; la cultura del éxodo y la culpa, es el elemento fundador de toda su escritura que se rige en la ausencia y la esperanza de algo. El yo se cumple solamente en la escritura, dentro de una perspectiva egocéntrica, casi autística, por lo cual la misma sexualidad no encuentra un espacio para el encuentro si no en la palabra escrita. Queda una profunda soledad, que si por un lado

¹ Escribe al propósito Ana Becció en la introducción a los *Diarios*: “En Pizarnik, la idea de escribir un diario como un relato de ‘vida’ está prácticamente ausente. A partir de 1955 el diario es el lugar de aprendizaje y de trabajo por excelencia. Le sirve para aprender a escribir y crearse los medios literarios para su *devenir* lenguaje. A partir de 1960, y durante toda la época de su estancia en París, el diario es práctica y a la vez proceso: escribiendo deviene su escritura.” [...] “Alejandra Pizarnik es, en este sentido, la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concibiéndolo como parte de su proyecto de obra literaria.” ID, en Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pp. 10-11.

afirma este yo orgulloso y autosuficiente, por otro sufre el abandono materno repetido en la experiencia cotidiana como un dolor constante pero inevitable, donde la vida es un todo con la literatura, como escribe Alejandra en fecha 16 de febrero de 1958:

Estuve pensando que nadie me piensa. Que estoy absolutamente sola. Que nadie, nadie siente mi rostro dentro de sí ni mi nombre correr por su sangre. Nadie actúa invocándome, nadie construye su vida incluyéndome. He pensado tanto en estas cosas. He pensado que puedo morir en cualquier instante y nadie amenazará a la muerte, nadie la injuriará por haberme arrastrado, nadie velará por mi nombre. He pensado en mi soledad absoluta, en mi destierro de toda conciencia que no sea la mía. [...] He confundido literatura y vida.

(*Diarios*, 107)

Por esta sensación constante de desamparo la única solución es la huida a la niñez, el rechazo de la vida pragmática para sustituirla con el sueño. Muchas veces la poeta anhela la niñez y, por cierto, se siente niña, a lo mejor adolescente, pero nunca adulta, tampoco a los treinta años. A la corrupción de la vida y la temporalidad, la poeta opone su mundo íntimo, de pureza y eternidad, al límite del silencio. Por eso le atrae mucho la pintura, por crear un espacio autónomo y multiplicado mucho más que la escritura: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. 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.” (*Diarios*, 145). De ahí la cercanía al silencio de su expresión poética, también por la incapacidad psicológica de articular lenguaje y pensamiento: “El estatismo de mi mente. Su inmovilidad pétreo. Ausencia absoluta del pensamiento. De allí la tartamudez. / La falta de espontaneidad. / Pero no hay qué exteriorizar espontáneamente porque dentro no hay nada. Sólo silencio y dolor.” (*Diarios*, 158) Alejandra se identifica totalmente con la

poesía, hasta inmolarsse en ella sin remedio, como dice en palabras vibrantes en 11 de agosto de 1962:

La mirada, la mía, adherida a los chirridos de las cosas. Mundo de silencio. Yo preciso inventarme en la noche, con palabras que tanto me cuestan. Y es siempre la sed ávida, aviesa, triste, como llevar un color marchito en la mano, una pluma desplumada. Me trago mi sed, me la bebo, la rumio con hastío invisible. [...] Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía.

(*Diarios*, 260)

Este presentimiento que asume carácter de promesa y compromiso se desarrolla dentro de la negación radical que esculpe la personalidad de Alejandra hasta las más hondas escisiones, también en el idioma, sobre todo en la temporada de estancia en París.² Solamente en la poesía el yo recobra por un instante unidad y serenidad dentro de un proceso especular irremediable que lleva a la poeta a afirmar, el 24 de junio de 1969: “He ido demasiado lejos en el juego de los espejos” (*Diarios*, 478). El lenguaje poético mismo representa la ruptura de la separación.

Tal desdoblamiento del ser problematiza la sexualidad, a su vez fundamento de la misma escisión en el proceso identitario. Alejandra revela tener una relación acomplejada con su cuerpo que siente feo e inadecuado, la misma sexualidad desbordante oscila entre la represión, la sublimación y la expresión incontinida, pero difícilmente afirmada en la realidad, casi siempre dolor y frustración del deseo. Por otro lado, el complejo de inferioridad y de no aceptación para con la madre acentúa el complejo sexual y genera una inestabilidad que la poeta expresa insistentemente en un miedo ontológico y total, del cual deriva el nihilismo radical de su personalidad angustiada. En muchísimas páginas emerge el dolor de la separación y la imposibilidad

² Véase *Diarios*, op. cit., pp. 288-289 y 397-398 y 343

del placer de un yo dividido verticalmente entre eros y thanatos. A 20 de julio de 1955 la joven poeta escribía:

Por mis frases deduzco que tiendo a elegir el estudio y la creación. Pero también hay algo que se rebela ¡y con causa! Es mi sexo. Acepto encantada las horas del día llenas de libros y de belleza, pero ¡las noches! ¡Las frías noches de invierno! Noches en que oprimo desesperada la almohada suspirando por transformarla en un rostro humano. ¡Y mi cuerpo que ningún brazo oprime! ¡Y mis labios besando el vacío! ¿Cómo otorgar lo que anhela, a mi cuerpo febril? No quiero amantes (pues desordenarían las horas de estudio). ¡Al diablo! Tendrían que crearse burdeles especiales para mujeres artistas! Pero no los hay... ¡y es tan trágica la visión de la noche! Y eso es lo que me espera. Esa imagen destruye todas las embriagueces sagradas.

(Diarios, 36-37)

Llama la atención este lenguaje suelto, tan libre, en una mujer de su tiempo y de su educación; resalta la rebelión absoluta de la poeta que experimentará también la homosexualidad en su búsqueda del amor perfecto y la plenitud. O todo o nada, parece decir nuestra poeta. Siempre, detrás, está la imagen materna como la sombra del miedo. En varios momentos Alejandra menciona la difícil relación con la madre, pero destacan los desahogos del 21 de julio de 1955, cuando denuncia la incapacidad de la madre de aceptar su anhelo poético, y del 3 de enero de 1961, cuando admite la frustración frente a ella. El 15 de febrero de 1965 incluso denuncia su nacimiento cual un “leve y viejo incidente biológico” *(Diarios, 357)*.

Esta sensación de no aceptación provoca un estado constante de inseguridad y de miedo, sobre el cual insisten muchos escritos, con una tensión cargada de alarma y desesperación, como en estas palabras: “No hay defensa posible. Todo pierde su nombre, todo se viste de miedo. Aún el pensar en la poesía como posible salvadora me parece falso, neurótico” en 26 de abril de 1958; “Noche crucial, noche en su noche. Mi

noche. Mi importancia. Mi misma. La asfixiada ama la ausencia del aire. Memorias de una naufraga. Qué puede soñar una naufraga sino que acaricia las arenas de la orilla. Tengo miedo.” en 18 de diciembre de 1960; “pero esto no terminará nunca. Algo te obsesiona, te siniestra, te remite a una zona espantosa en la que sólo hay miedo y miedo y miedo” en 15 de mayo de 1961. Ya se preanuncia en este miedo el nihilismo profundo que llevará a la poeta al extremo de renunciar a la vida definitivamente, cuando escribe, con fecha 31 de julio de 1962:

Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed. Y no es la hora del suicidio. Hay sol y muchas cosas que serán materia de mis poemas. Quiero vivir. Pero cómo con este miedo. No puedo vivir así, con este miedo. Y tú lo sabes. Y yo lo sé.

(Diarios, 251)

Pizarnik comparte con muchos artistas y escritores de su época un nihilismo radical y destructor que muchas veces desemboca en creación y autodestrucción al mismo tiempo. Es un rasgo típico de las vanguardias del siglo XX, insito en su proyecto de subversión total del mundo sin grandes esperanzas, no obstante la gran capacidad imaginadora que desemboca en el Surrealismo. Un poco egoltras y elitistas, o por lo menos orgullosamente apartados de la vida común y corriente, muchos genios de la época colapsan en los extremos de la indigencia, la locura o el suicidio, sin olvidar que éste era declamado por el movimiento surrealista cual acto extremo y total de libertad y autoafirmación. Con todo, Alejandra Pizarnik no vive el nihilismo y el consecuente suicidio como una moda o una ética impuesta, sino que experimenta el dolor en sus vísceras y en su mente atormentada. La negación de la vida en la exaltación de una angustia depresiva, que desemboca en tomar medicamentos psicotrópicos hasta la

muerte, es en la poeta un acto debido frente a su propio ser, no frente a una escuela o a un movimiento. Así como su poética es un gesto original y auténtico que viene de las entrañas de su experiencia vital, por cierto no de un proclama o un manifiesto. Entonces, la desesperación y la auto-anulación son sinceros, como se escucha en las palabras escritas de la autora, cuando el suicidio se hace previsión y programa lúcidamente percibido y hasta reflexionado infinitas veces. Palabras como angustia y desesperación, carencia y herida, suicidio y vacío, recorren todos los diarios. Ya desde el principio leemos, con fecha 2 de noviembre de 1957:

Estado vegetal.

Cada mañana despertar, tener que llorar y tomar café. No puedo gozar de la vida. No encuentro en ella ningún interés. Sólo algunos consuelos. Yo no quiero consuelos.

Ojalá enloquezca o muera pronto. Estoy segura de que pronto va a suceder algo. No es posible continuar así, tan sola, viviendo y llorando. Y en resumen, ¿qué quiero? Ah, no sé, no sé. Tal vez no quiera nada. Pero un gran vacío, un bicho que es vacío me muerde. Siento que me duele el corazón. Y no hay solución para mí.

(*Diarios*, 83)

La rebelión ante tal estado de cosas se da solamente dentro de la negación radical, que llega hasta poner en duda el mismo potencial de la poesía, con la cual Alejandra se identificaba totalmente; por lo tanto, anulación de todo, cuando escribe, el 14 de octubre de 1962:

Nada más claro que un «No». Y te lo dijeron. Una sílaba te condenó para siempre. ¿Vivir igual? No, gracias. No quiero servirme de mi aire de rechazada para fabricar poemas que no dirán nunca lo que quiero. Además, yo no quiero decir nada. Y aunque lo quisiera no sabría. Estoy cansada de mis aproximaciones, de mis tanteos. El abismo está. Es seguro. Te espera. Ya estás en él.

(*Diarios*, 279)

Más explícitamente todavía, en fecha 27 de abril de 1964: “Nihilismo total. Lo que hago, lo que digo, lo que escribo: todo me resulta irreal, todo podría ser su contrario pero aún así seguiría siendo irreal.” (*Diarios*, 362)

La invocación de la muerte y la vocación al suicidio se hacen patentes y siempre más intensas con el transcurrir del tiempo, ni la fama en el mundo literario argentino y francés apaciguan estos anhelos de liberación sin compromiso, esta desesperación por la imposibilidad de los deseos y el lenguaje. Hay que abstenerse del juicio y compartir un dolor para comprender e incluso compartir las palabras de la poeta a este respecto: “Dentro de muy poco me suicidaré. Siento claramente que estoy llegando al final. Veo cerrado. Ni afuera ni adentro. Simplemente no tengo fuerzas y la locura me domina (una histeria atroz: imposibilidad absoluta de quedarme tranquila, quieta)”. Y unos días después: “Me sobrecoge mi carencia de defensas. Pienso en el suicidio. (Coqueteo con él. Como si al decirlo quisiera asustar a alguien. Pero mamá está lejos. Y tal vez no existe.)” (*Diarios*, 185 y 187). Y de verdad Alejandra se burla de sí misma y de la misma muerte al afirmar: “El más grande misterio de mi vida es éste: ¿por qué no me suicido? En vano alegar mi pereza, mi miedo, mi olvido (se olvida de suicidarse). Tal vez por eso siento, de noche, cada noche, que me he olvidado de hacer algo, sin darme bien cuenta de qué. Cada noche me olvido de suicidarme” (*Diarios*, 196). Con estas palabras tal vez lograba superar la angustia y seguir adelante a pesar de todo, hasta el último límite de resistencia psicofísica, puesto que finalmente el suicidio es sentido como un alivio del dolor, “alguna manera de no sufrir. De no sentir. Sobre todo de no sentir.” (*Diarios*, 285), puesto que la sensibilidad de la poeta le hacía sentir con demasiada intensidad la vida, al punto de ser insoportable. Esta vulnerabilidad del mundo emocional lleva a la poeta a hacer del suicidio un programa postergado

continuamente, pero es una idea fija, una verdadera obsesión: “De todos modos el horizonte es siempre mi suicidio. Cada año prolongo la fecha. Hoy la prolongué muchísimo: me mataré cuando tenga treinta años.” (*Diarios*, 314) Incluso suena ridícula esta postura frente a la vida y la muerte, como un juego de exorcismos donde el suicidio es una especie de amuleto y fetiche, pero este teatro que tiene algo de ritual tuvo su escena cumplida dentro de un diseño coherente y sin posibilidad de ser reprobado, porque “*Suicidarse es poseer aquella máxima lucidez que permite reconocer que lo peor está ocurriendo ahora, aquí. Los rostros en la calle. Nadie quiere ser paisaje*” (*Diarios*, 329). Finalmente no hay salida para Alejandra, quien bien decidida escribe el 9 de octubre de 1971, a los pocos días de cumplir su deseo: “Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra.” (*Diarios*, 202).

Se vuelve existencial el dolor por el límite, por la imposibilidad de una verdadera trascendencia para la cual la misma poesía se hace insuficiente. La escritura misma fue la condena de la poeta, quien estaba bien consciente de esto, puesto que fue su elección voluntaria sacrificarlo todo para la poesía. La escritura es el único verdadero acto de amor de Alejandra, consigo misma y hacia los otros. Su original ternura se expresa en la palabra, incapaz de colocarse en el mundo real. Se trata de una huida en la fantasía en sentido psicoanalítico, freudiano, una manera de ser dentro de la alienación, aunque por medio de la creación. No por casualidad la muchacha pasa mucho tiempo en un estado de vigilia o durmiendo, complacida y complaciente, con el gusto de la sombra, la noche, la oscuridad, los sueños y dentro de una dimensión temporal relativizada para apoderarse del tiempo propio y verdadero. Con palabras muy líricas la poeta expresa su cercanía a lo nocturno como una manera de ser:

La noche. Es ella, detrás de los cristales. La infancia muerta esboza un saludo. La Madre Universal. Ella gime detrás de mi sangre. Disolverme en el humo de mi cigarrillo. (Si por lo

menos fuera puta –dijo la muchacha.) Pienso en el mar. En sus olas fosforescentes. En mi miedo la noche aquella cuando los caballos silbaban en la alameda y dentro de mí un ser crecía hasta hacerme reventar de existencia. Y yo me dejaba seducir por las aguas. Las aguas rodeaban mi cuerpo desnudo. Y era una noche carente de luna, enferma de nubes. Y fue una noche de banderas que aleteaban para festejar a la muchacha enamorada del mar. Y yo era inocente. Y el mundo fue en mi sangre.

Pero ¿qué?

(*Diarios*, 115)

Alejandra se entrega totalmente a la noche como dimensión trascendental de vigilia y ensoñación para construirse su propio mundo en oposición al verdadero, como una campana de vidrio dentro de la cual ampararse todo el tiempo y refundar el universo por medio de la poesía. Actitud que acerca a la poeta al Surrealismo, aunque, otra vez, no se trata aquí de una escuela, sino de una manera de ser que se encuentra espontáneamente con una manera de hacer arte en su tiempo contemporáneo. También la locura, tan aludida por el Surrealismo, es invocada por la autora como una dimensión de trascendencia y de absoluto: “He pensado en la locura. He llorado rogando al cielo que me permita enloquecer. No salir nunca de los ensueños. Ésta es mi imagen del paraíso. Por lo demás, no escribo casi nada.” (*Diarios*, 138) Y efectivamente la poeta admite su rechazo de la realidad apertamente en muchas ocasiones, como cuando escribe:

Mis fantasmas desaparecidos, callado el diálogo con las sombras, ya no importa querer ser otra.

Alguien que enloquece cuando se despuebla su soledad. Lo que hacía antes: hablar con criaturas imaginarias, desconocer absolutamente su situación real, alguien que vivía en una enajenación atroz, que no se daba cuenta de nada, ese alguien enloquece cuando calla el coro de sombras animadas, cuando ninguna voz le habla su propia inconsciencia.

(*Diarios*, 193)

Más adelante insiste:

Otra mañana perdida en dar tributo a la infancia que no tuve. Obligarme a amar sombras como si al no haber sombras se cortara inexplicablemente mi leve conexión con la susodicha realidad.

Propiedad tan mía de anonadar esto que miro y esto que leo y esto que todo: lo viviente se atemoriza ante mi mirada de sonámbula y se vuelve inerte, rígido.

(*Diarios*, 210-211)

Pero también la noche y el sueño representan para la poeta el lugar de la alienación por excelencia, donde recobrar silencio y fijeza muy cerca de la muerte, cumplida luego por el suicidio; la muerte como lugar originario para volver a la unidad perdida dentro de la disolución: “Imposibilidad de sustraerme al poder del sueño. Nada me atrae más que la cama, que anegarme en un lugar sin nombres y sin separaciones.” (*Diarios*, 470). Dentro de un tiempo personalizado, encerrada en un cuarto solo, la poeta desafía con su silencio vuelto escritura a la fenomenología del mundo y rescata su verdadera esencia a costa de la muerte, pero mientras tanto se teje su mundo efectivo de palabra, solamente dentro de la ensoñación: “La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico (sucesión que responde a un tiempo carente de pasado, de presente y de futuro) o la descripción de mis fantasías –descripción fantástica, onírica, infantil y mística, pero que en mí funciona como razón, entendimiento y pensamiento-.” (*Diarios*, 123)

La joven Alejandra se dedica al estudio con austeridad y prefiere ser autodidacta, aunque frecuenta la universidad. La escritura se vuelve su razón de ser y razón de vida, y de hacérsele imposible la prosa, se rescata en la poesía, lo importante es crear, “Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra! ¡Crear!” (*Diarios*, 54), y todo a partir de la sangre -“Ahora sé que cada poema

debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre.” (*Diarios*, 91)- para rescatarse a la vida desde la imposibilidad de existir: “¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco.” [...] “Una poesía que diga lo indecible –un silencio-. Una página en blanco.” (*Diarios*, 95 y 140)

La carencia vivida como experiencia dentro del nihilismo se traduce en poesía, en un anhelo de esencialismo que busca la verdad en un lenguaje emocional que necesita anularse en el silencio para reafirmarse como ser. De ahí la brevedad casi aforística de las composiciones poéticas de Pizarnik, la aspiración a la pureza y al silencio en una poesía que se vuelva canto de un yo lírico presente en cada fragmento de la escritura que se convierte en un “automatismo afectivo”, brotante del sufrimiento. No hay posibilidades intermedias, la poesía es un gesto radical y absoluto que pone en juego el mismo cuerpo:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa. Una noche del año 54 lo juré. No se trata de fidelidad sino de saber quién soy y para qué estoy aquí. No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético pero nada más cercano –dadas mis limitaciones naturales- al verdadero lugar de la poesía.

(*Diarios*, 335)

Esta poesía visceral y totalizante se hace una cuestión de lenguaje, propiamente porque atina la profundidad del ser y la identidad humana, y quisiera ser voz purificada dentro de un universo poético autónomo y renovado.

El miedo ontológico se convierte en tartamudeo y afasia en la articulación del lenguaje, y en la dicción poética se representa en la brevedad, la condensación semántica y el fragmentarismo, formal y lingüístico. La poeta es lucidamente consciente de esto y anhela un nombre que pueda llenar el vacío y la ausencia, pero en vano, no logra reconocer un nombre íntegro en su esfuerzo de expresión. Siempre percibe el límite y la imposibilidad de decir, dentro de una frustración creadora que no deja de dar, en realidad, sus mejores frutos en el proceso de dar nombre al mundo. Pero Pizarnik vivía enteramente la separación y la ausencia dentro del lenguaje, el cual nada más reflejaba su estado de ánimo, su ser escindido. Otra vez el sacrificio está en el mismo cuerpo dentro de una realidad lingüística que permanece en el caos, sin posibilidad de algún orden. Alejandra Pizarnik, cuerpo y alma, se hace lenguaje en la poesía: “Deseo de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir bailar o cantar, si se pudiera hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto.” (*Diarios*, 218) Efectivamente el lenguaje es percibido como una resistencia, otra vez la imposibilidad de expresar el ser en la palabra no obstante el esfuerzo; en realidad la única posibilidad percibida es el silencio, al límite de la palabra: “En vano escribes. Vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio.” (*Diarios*, 255) La única posibilidad es inventar un estilo propio con un lenguaje que la poeta no siente argentino y tampoco español, agarrada a la literalidad y sobre todo a la imagen visual que trata de traducirse en palabra, debatida entre posibilidad e imposibilidad en un estado psicológico de exilio: “Imposibilidad de la poesía. (Apenas anoté esto hice un poema para demostrarme que no.) Los problemas que me plantea el lenguaje. El primero, mi exilio del lenguaje.” (*Diarios*, 331). Con todo, la poeta percibía las palabras como objetos manipulables, “En mi caso las palabras son cosas y las cosas palabras. [...]

Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño” (*Diarios*, 326) y disfrutaba de su maleabilidad, se divertía con manipular el lenguaje también en la oralidad y lo percibía como un juego, justamente para superar su límite y recrearlo.³ Dentro de la ausencia y del silencio, la poeta crea su universo lingüístico dentro de la imaginación poética que lo puebla de existencias trascendentales, para volver al silencio, pero sin quedar en la indiferencia:

He querido vencer esta muerte apostada en mi garganta. Y apenas aparezco todo se hace imagen lejana que está en un lugar al que accedo si me destruyo y me desmorono.

Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos- tiembla a mi lado. Gente que he amado. Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros, sumideros de llamadas ahogadas por mi orgullo, por este temor de ser rechazada por gente sin realidad, que no debiera importarme, dada su naturaleza invisible.

(*Diarios*, 235)

Hay mucha correspondencia que atestigua igualmente el camino creador e identitario de Alejandra. Se encuentran los mismos temas de la angustia, la poesía y el lenguaje, la literatura. En las cartas sobresalen la ternura y la buena disposición de la poeta hacia los otros, a pesar de su carácter maldito y solitario. Al recopilar esta correspondencia, Ivonne Bordelois, amiga íntima de Alejandra, defiende una imagen más auténtica de la poeta: “Por eso la publicación de esta correspondencia intenta purifica la imagen exclusiva de Alejandra Pizarnik como niña-monstruo –la ‘mala, sucia, fea’ en la cual parece detenerse a veces, con ánimo desafiante, la crítica contemporánea.” (*Correspondencias*, 20-21). Importante es el énfasis que la recopiladora pone sobre el lenguaje de la amiga:

³ Véase Alejandra Pizarnik, *Correspondencia*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, pp. 153 y 183-184.

Pero a lo largo de todas estas variaciones, lo que resuena sin cesar es la escritura de Alejandra y su inflexión única. Porque tanto en estas cartas como en su poesía, Alejandra realiza una operación muy extraña en el español, lengua sólida, sonora y solar en su sustancia prima, que con ella se vuelve un idioma vacilante y nocturno, frágil y misterioso, lleno de acechanzas y vislumbres, mucho más sutil y profundo de lo que suele ser; tanteos y resistencias que ceden al paso de una voz única e irrepetible.

(*Diarios*, 23)⁴

Merece la pena destacar las correspondencias con Juan Jacobo Bajarlía, Rubén Vela, León Ostrov, Amelia Biagioni, Sylvia Molloy, Antonio Porchia, Osías Stutman, Juan Liscano, Silvina Ocampo, en las cuales resalta la fragilidad y autenticidad de la personalidad de Pizarnik, experiencia que se hace lenguaje a partir del miedo y del vacío.

Propiamente a partir de la ausencia Pizarnik crea su lenguaje original y auténtico, mientras construye su universo de fantasía posible y su personalidad poética peculiar, voz imprescindible dentro de la poesía latinoamericana contemporánea; para nada al margen, sino totalmente situada dentro del sentir cultural de la época. heredera de las vanguardias, y sobre todo del Surrealismo, pero no de manera externa y escolástica, sino como experiencia concreta y auténtica, vivida en primera persona, Alejandra Pizarnik crea un mundo poético propio rico en expresión, donde el lenguaje es un hacerse del ser por medio del cuerpo.

⁴ Sobre el lenguaje de Pizarnik véase también *ibid.*, pp15-17. Para una biografía sobre la poeta véase también Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

2.2

La formación literaria: el surrealismo argentino y la estancia en París

El surrealismo en Argentina, rasgos generales

El surrealismo se afirmó en Francia desde 1918 hasta 1940 y tuvo mucha influencia internacional en la cultura occidental.

Las principales personalidades del surrealismo fueron André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard y Antonine Artaud junto con muchísimas otras. Las influencias filosóficas que marcaron el movimiento fueron el pensamiento de Bergson, la teoría del inconsciente de Freud y la teoría de la relatividad de Einstein.

La estética del surrealismo en literatura tuvo expresión principalmente en la poesía y se puede sintéticamente resumir en lo siguiente: centralidad del lenguaje y de la palabra en la creación poética; percepción de la poesía como experiencia colectiva y medio de conocimiento, a la vez que como medio de acción sobre el mundo real; concepción del poeta como mago capaz de cambiar el mundo; omnipotencia del deseo, desorden de los sentidos y adopción del lenguaje de los sueños. Fundamentales son la intuición y la inspiración para esta indagación maravillosa de lo real, basada en la analogía y la ironía, expresada por la escritura automática como principio de composición. En un segundo momento (alrededor de los años 1925-1930) también el ocultismo y el orientalismo, junto con la actitud revolucionaria en sentido político-social, se integraron a la expresión surrealista.⁵

América Latina participó en los movimientos vanguardistas europeos aunque con un carácter propio y autónomo en muchos casos; el surrealismo se afirmó un poco marginalmente y de manera tardía, sobre todo en algunos países como México, Perú y

⁵ Para una panorámica general sobre el surrealismo véase Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.

Argentina. Según algunas interpretaciones, el movimiento encontró un ambiente fértil para su expresión debido al imaginario cultural que caracteriza efectivamente América Latina, sobre todo por el lenguaje analógico y la concepción del cosmos como una totalidad armónica basada en las correspondencias, dos elementos todavía permanentes en esas culturas de raíces pre-hispánicas.⁶ En cambio, en Europa estas formulaciones ya pertenecían a un pasado lejano y distante, hasta reprimido, por lo cual los movimientos de vanguardias trataron de rescatar la analogía de lo “primitivo” en el mundo presente de principio del siglo XX.

Por cierto, me parece preferible hablar de recepción del surrealismo en los países latinoamericanos, más que de un movimiento ya radicado en ellos. Es sobre todo el caso de Argentina, en donde el movimiento se consolidó en las obras publicadas en los años cuarenta y cincuenta, aunque circularon en revistas a partir de los años veinte.

Coincido con la visión filológica de Graciela de Sola según la cual el surrealismo no fue un movimiento que tuvo principio en Argentina sin algunos antecedentes que permitieran su recepción. Como afirma la autora, ya Rubén Darío tuvo contacto con el continente europeo y tradujo a Lautreamont, considerado por Breton el autor ejemplar para el posterior desarrollo de la poética surrealista. Tal vez sea forzado ver en cierta suprarrealidad de Leopoldo Lugones una anticipación de la estética surrealista, pero hay que reconocer que ya se habían expresado ciertas fuerzas irracionales del ser durante el modernismo y el postmodernismo. Más aún, Horacio Quiroga participaba en talleres de escritura experimental muy semejante al principio surrealista de la escritura automática, y Macedonio Fernández ya había empleado una

⁶ Véase Ana Balakian, “Latin American Poets and the Surrealist Heritage” en Peter G. Earle, *Surrealismo/Surrealismos Latinoamérica y España*, Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1975, pp. 11-19; para el Surrealismo en Argentina véase Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 445-76.

escritura basada en el humor y la abolición del orden lógico. En el ambiente cultural artístico-literario se habían afirmado las vanguardias en el movimiento ultraísta, con los grupos “Florida” y “Boedo” y la importante revista *Martín Fierro*; más tarde, en la década de los 40 se afirmaría el invencionismo, con su estética del poema-objeto, como reacción a las tendencias surrealistas que se iban afirmando. Sin embargo, en la época, había revistas de tono revolucionario que pueden considerarse una aproximación al surrealismo, como “Orión”, “Noa”.⁷ Poetas como Oliveiro Girondo con su ludismo lingüístico, Antonio Porchia con su lenguaje comunicativo pero al mismo tiempo intuitivo y polisémico, Jorge Enrique Ramponi con su dinamismo y verbalismo, Alberto Girri con su búsqueda del sueño, todos ellos ya llevaban en su poética rasgos estéticos y expresivos que de alguna manera prepararon el ambiente literario argentino al encuentro con el surrealismo francés.⁸

Lo que se trata de subrayar es que la estética surrealista argentina se desarrolló a partir de la sensibilidad y de las estéticas literarias y artísticas de tendencia vanguardista ya en auge en el país, dentro de aquella tradición de la ruptura que caracteriza peculiarmente la época de las vanguardias europeas y latinoamericanas.

⁷ Véase Graciela de Sola, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, pp. 39-80. Para las revistas de vanguardia véase también Nélica Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962; Jorge Schwartz, *op. cit.*, pp. 130-143.

⁸ Véase Graciela de Sola, *op. cit.*, pp. 81-97.

El grupo surrealista y las revistas del surrealismo en Argentina

Dentro de estas aproximaciones a la estética surrealista en sentido estricto, es posible advertir cómo destaca un grupo que verdaderamente creó ese movimiento en Argentina. Se reconoce a Aldo Pellegrini como el fundador de dicho movimiento, por su activismo militante, su fe y su vinculación con André Breton y con el movimiento surrealista francés.

La ocasión del encuentro de Aldo Pellegrini con el surrealismo fue la muerte de Anatole France, considerado por los surrealistas como el poeta reaccionario que había que combatir y superar. Aldo Pellegrini leyó el artículo dedicado al autor francés, publicado en el diario “Crítica”, y encontró el panfleto en su contra titulado “Un cadavre”, con la lista de firmantes. Pellegrini compartía con ellos el rechazo hacia Anatole France y por medio de Gallimard pudo conocer el Primer Manifiesto Surrealista de André Breton. De esta forma entró en contacto con el movimiento surrealista, en total armonía con su visión del mundo y de la escritura. Por lo tanto es posible hablar de recepción y de encuentro del autor con el surrealismo.

Aldo Pellegrini era un estudiante de medicina muy interesado en las prácticas psicológicas y en la escritura experimental que realizaba junto con sus compañeros David Sussmann y Mariano Cassano, más tarde también con Elías Piterbarg. Todos ellos se entusiasmaron con los principios del surrealismo y se consolidaron en un grupo que practicaba la escritura automática, experiencia que llevó a la publicación de la revista *Qué* en 1928.

De la revista *Qué* se publicaron solamente dos números, el primero en 1928 cuando se fundó el grupo surrealista argentino, y el segundo en 1930. Los autores

firmaban con pseudónimos: Aldo Pellegrini, alias Adolfo Este y Filidor Lagos; David Sussman, alias Julio Trizzi; Mariano Cassano, alias Julio Laretta; Elías Piterbarg, alias Esteban Dalid y Felipe Debernardi; Ismael Piterbarg, alias Raul Pembo. Probablemente el tono fuertemente contestatario del movimiento y de la revista los llevó a esta postura, como para no aparecer demasiado explícitamente frente a la opinión pública. Sobre todo en el ambiente literario, el grupo rechazaba cualquier reconocimiento oficial, ya que no perseguían una carrera literaria ni aceptaban ser literatos sino que creían en la autenticidad del ser. Su choque con el sistema constituido era radical, una profunda ruptura que creaba un clima abismal. Tenían un espíritu amargo y disconforme, absoluto, que encontraba en la ironía y el humor la propia autoafirmación, junto con la indagación del inconsciente y la escritura automática o experimental.

En 1948-1949 se publicó otra revista, *Ciclo*, que dio un sensible cambio al clima nihilista del principio. El comité editorial estaba compuesto por Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichón Revière. Esta revista ya no era sectaria, estaba más interesada en la contemporaneidad que en el surrealismo en sentido estricto, y comprendía ensayo y crítica aparte de la creación literaria. Los mismos colaboradores eran muy dispares.

En 1952 apareció la revista *A partir de cero*, dirigida en Argentina por otro surrealista destacado, Enrique Molina. Participaron en ella el mismo Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Benjamín Péret, Giselle Prassinós y César Moro. En particular la caracterizaba el espíritu irónico y humanístico, la concepción de la poesía como una forma de vida con el gusto por la aventura y la actividad cognoscitiva del espíritu. En 1952 se publicaron los primeros dos números y más tarde, en 1956, apareció el tercero y último, con una particular defensa de la creación y la parodia.

Otra revista interesante vinculada con el surrealismo fue *Letra y Línea*, publicada desde 1953 hasta 1955, dirigida por Aldo Pellegrini en colaboración con su grupo surrealista y otros autores de diversos sectores, como Osvald Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vanasco, Ernesto B. Rodríguez, así como Juan José Ceselli y Francisco Madariaga en el n. 4. Aunque caracterizada por una fuerte intención polémica, típica del movimiento surrealista, esta publicación se abrió al diálogo, superando el radicalismo inicial. Además de que, alrededor de 1956, ya surgían poetas jóvenes que iban más allá de la experiencia europea y estrictamente vanguardista, como por ejemplo Aimé Césaire.⁹

Es interesante destacar el carácter autónomo y original de los poetas vinculados al Surrealismo argentino. Si bien abrazaron los postulados del movimiento francés en sus rasgos teóricos, literarios y político-sociales, participando plenamente de su espíritu revolucionario, tanto en el comportamiento como en el lenguaje poético, en el ámbito estrictamente literario asumieron más bien los contenidos de la estética surrealista que su expresión formal. El mismo Aldo Pellegrini, que experimentaba con la escritura automática, no la aplica en la escritura poética, así como tampoco lo hace Antonio Porchia (cuya poesía puede considerarse como precursora de cierto surrealismo), y sobre todo Enrique Molina, quien tampoco adopta el experimentalismo ni la escritura automática como poética.

La poesía de Antonio Porchia -estimada por el mismo André Breton y por Henry Miller entre muchos otros- es interesante por su originalidad y por ser difícilmente clasificable dentro de un estilo definido.¹⁰ Surrealista era la personalidad del autor por su rechazo de la figura del intelectual, por su marginalidad dentro del ambiente literario argentino y por su afán de libertad. Sin embargo la imaginación y el lenguaje están

⁹ *Ibid*, pp. 107-125.

¹⁰ Véase Antonio Porchia, *Voces reunidas*, México D.F., UNAM, 1999. Interesante el prólogo de Jorge Luis Borges, que destaca la personalidad y la expresión muy original del autor.

delimitados dentro de una forma controlada y consciente, se puede decir que dotada de sobriedad. Sus expresiones, especie de aforismos o axiomas, son unos pensamientos líricos concisos y conceptuales que se pueden colocar a un nivel mediano entre la filosofía, la mística y la poesía. Central es la búsqueda de un ser total, la investigación del ser universal. Surrealista puede considerarse la conciliación de los contrarios por medio de la palabra, siendo esta el centro de su creación, aunque como puro vehículo de comunicación; la negación como forma de nueva creación; la rebelión contra toda forma estética preestablecida; la intuición como único medio de conocimiento, y el orientalismo y la percepción constante de un más allá trascendental. Por estos elementos y por la personalidad, Porchia es un autor de relevante referencia en el proceso de recepción y afirmación del surrealismo en Argentina.¹¹

Entre las voces de los notables poetas más estrictamente conectados con el surrealismo, –como Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Carlos Ceselli, Julio Llinás y Juan Antonio Vasco– destaca la poesía de Enrique Molina. Todos estos poetas se caracterizan por elecciones estéticas vinculadas al surrealismo pero de manera autónoma y creativa, no como una simple imitación de la escuela francesa.¹²

Enrique Molina hacer sentir esta voz propia en todas sus obras: *Las cosas y el delirio* (1941); *Pasiones terrestres* (1942), *Costumbres errantes o La redondez de la tierra* (1951); *Amantes antípodas* y *Fuego libre* más tarde. Generalmente el tono de esta poesía es elegíaco y nostálgico, para nada rebelde y muy discreto. El verso libre es de tipo prosaico pero no lleva experimentación lingüística o formal, no hay enumeración caótica o yuxtaposición de imágenes. Sin embargo, central es la metáfora como fuente de imágenes fluyentes que crean el movimiento emotivo de una pasión pánica. Nada de ruptura sino armonía con la naturaleza que crea movimiento por medio, sobre todo, del

¹¹ Cf. Graciela de Sola, *op. cit.*, pp. 81-91.

¹² *Ibid.*, pp. 138-67, especialmente Enrique Molina pp. 145-50.

agua y el viento. Surrealista es esta producción prolífica en imágenes autónomas, incoherentes, que simplemente quieren decir, sin un significado dado. Surrealista también es la investigación de lo oscuro, la percepción y creación de lo maravilloso incluso cuando está constituido por objetos reales y cotidianos, la búsqueda de la inocencia, la unión de los contrarios y la exaltación vitalista. Su expresión es comunicativa e intensa y asume el surrealismo en los contenidos más que en la forma, lo cual otra vez atribuye carácter propio a la estética surrealista en Argentina.¹³

Como he anticipado antes, fue Aldo Pellegrini el gran difusor del surrealismo en Argentina. Fundó la revista *Qué* junto con otras ya citadas, y tradujo los manifiestos del surrealismo al español por primera vez en la cultura hispánica e hispanoamericana. Estuvo una temporada en Francia, en París, y fue siempre fiel a André Breton y al movimiento surrealista, en los dos ámbitos literario y político-social.

Fue un verdadero propagandista y un revolucionario. Asumió plenamente el lenguaje crítico y violento de los manifiestos de vanguardia y luchó para la liberación del ser como individuo y como colectividad. Estos rasgos de su personalidad aparecen más evidentes en algunas publicaciones en la revista *Qué* y en el manifiesto programático y justificativo de la misma, más que en la poesía que adquiere un tono expresivo diferente. En la publicación del primer número en noviembre de 1928 aparece una especie de editorial titulada “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, redactado por Aldo Pellegrini.¹⁴ Aquí el tono es ligeramente agresivo pero se trata de una defensa contundente de las aspiraciones del grupo surrealista argentino, por lo cual resalta la búsqueda del ser por medio de la introspección, de la libertad total y de la densidad de la existencia. El nombre de la revista hace referencia a esa búsqueda,

¹³ Para de la poesía del autor véase Enrique Molina, *Páginas de Enrique Molina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

¹⁴ Véase Aldo Pellegrini, *Aldo Pellegrini*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, p. 19.

“interrogación primera y máxima, desnuda de todos los ornamentos ortográficos, reducida a su pura esencia verbal”.¹⁵ Sobre todo se hace vehemente el rechazo del orden constituido, en plena armonía con las aspiraciones y el lenguaje surrealista: “Vomitamos incontinentemente sobre todas las formas de resignación a este destino (calidad máxima del espíritu burgués) y miramos con simpatía todos esos aspectos de una liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución”.¹⁶ El mismo tono caracteriza algunas otras publicaciones de Aldo Pellegrini en la revista, fiel recepción y adopción de la estética surrealista, siendo lo más evidente la imagen del revólver y la idea del homicidio/suicidio, como en “El frío jamás de la verdad” y “Sabiduría del cartel”. En las otras composiciones filosófico-líricas publicadas en la revista se respira el pensamiento surrealista por la subversión, la ironía, la negación y la nada, la trascendencia del ser limitado en el cuerpo y en la sociedad preconstituida.¹⁷

La poética de Aldo Pellegrini encuentra su mejor expresión teórica en un ensayo titulado “La acción subversiva de la poesía”, donde el tono de la crítica se hace más apacible pero no menos radical y coherente. Se trata de una verdadera defensa de la poesía como medio de conocimiento y de liberación del ser, en sentido absolutamente surrealista: la poesía es una fuerza natural en el hombre, es una necesidad, “es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y cosas”.¹⁸ La poesía está hecha por todos y es un medio de liberación individual y colectiva en cuanto que la libertad es la esencia misma de la poesía. No busca la aprobación del público y se rige por el deseo y el humor. Pellegrini expresa con densidad, pasión y fe estos principios surrealistas que hace propios no por pasiva adopción sino propiamente

¹⁵ *Idem*

¹⁶ *Idem*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 20-53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9. Véase pp. 9-16.

como un acto de fe profundamente sincero. Si se trata de recepción tampoco se puede hablar de imitación de un modelo estético, todo lo contrario: se trata de una verdadera aceptación de unos principios creativos adoptados como estructura intrínseca del ser y de la expresión poética.

Efectivamente, es en la producción poética del autor donde esta fe se hace concreta. Los poemarios se publicaron mucho más tarde que las revistas: *El muro secreto* aparece en 1949; siguen *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957) y *Distribución del silencio* (1966).

Los principios adoptados por Aldo Pellegrini en su poética teórica colindan en muchos aspectos con estos postulados de André Bretón.

En la poesía estos principios están aplicados sobre todo a nivel de contenido más que en ámbito formal o lingüístico, lo que une el fundador del surrealismo argentino con los otros poetas involucrados con el mismo movimiento. Generalmente su poesía se caracteriza por la intensidad, la pasión y el amor; por un lenguaje lúcido y emotivo a la vez; por una sintaxis ordenada y un lenguaje bastante sobrio en la búsqueda de la unidad de todas las cosas y de la trascendencia.¹⁹

El poeta verdaderamente creía en la posibilidad revolucionaria de la palabra surrealista, en su exaltación del sueño y la imaginación, en su intensidad erótica e irónica, todas ellas fuerzas revolucionarias frente al mundo literario y social de la primera mitad del siglo veinte en Argentina y en América Latina.

¹⁹ Véase Graciela de Sola, *op. cit.*, pp. 126-38.

La experiencia personal de Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik sintió una notable influencia del surrealismo francés y argentino, fue el ambiente cultural dentro del cual formó su cultura literaria. Cuando empezó a escribir todos los movimientos de vanguardia ya se habían consolidado y empezaban su transformación en canon aceptado, pero el surrealismo en Argentina estaba todavía en auge con sus principales publicaciones.

En 1954 Pizarnik se inscribió en la Facultad de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y también en la Escuela de Periodismo. Empezó un periodo de mucho estudio, muchas lecturas solitarias pero también contactos sociales con el mundo cultural y literario local. La poetisa fue alumna del pintor surrealista Batlle Planas en esos años y frecuentó el grupo de poetas de la “generación del Cuarenta” que se reunía alrededor de la revista *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre y publicada entre 1950 y 1960; también fueron publicados libros de poesía argentina. La revista heredaba las poéticas del vanguardismo mientras buscaba cierta pureza en un estilo neoclásico. También tenía herencia del invencionismo representado por Elías Bajarlía y luego por Edgar Bailey.²⁰

En el mismo periodo Pizarnik entró en contacto con el grupo surrealista guiado por Aldo Pellegrini. Los poetas del grupo, si bien apoyaban la subversión social y cultural no iban más allá de la estética, siendo, al fin y al cabo, moderados. El espíritu rebelde de la poetisa era mucho más coherente con las teorías surrealistas y fue bien aceptada. En estos años conoció a Enrique Molina, a Olga Orozco así como a Oliveiero Gironde y a Norah Langue. Pero Pizarnik fue más influenciada por Antonio Porchia en

²⁰ Véase Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

la búsqueda de su estilo y su poética; entre los dos nació una gran amistad y la poetisa le tuvo mucho respeto. Compartía con él la intensidad y brevedad de la expresión, aunque ella le atribuye elementos irracionales perturbadores que acercan más su poesía al surrealismo.

De aquellos años es también la frecuentación a reuniones en café, patrocinadas por Arturo Cuadrado, poeta español y editor emigrado en Argentina; en estas publicaciones salen los poemas de Rubén Vela, otra significativa amistad de Pizarnik.

Importante también es la amistad con el doctor León Ostrov, con el cual la poeta se curaba del asma pero con quién empezó también un tratamiento de tipo psicoanalítico, aunque las sesiones acabaron por ser más literarias que psicoanalíticas, debido a que la muchacha llevaba sus poemas al análisis.

Alejandra Pizarnik asumió el surrealismo no solamente como una estética sino también como una ética, una manera de ser integral que cuajaba perfectamente con su personalidad atormentada. En los *Diarios* y en la *Correspondencia* se encuentran muchas referencias a la cultura de la vanguardia y el surrealismo, muchos fragmentos de estas escrituras ya tienen un estilo vanguardista y surrealista por el uso frecuente de la enumeración caótica, la irracionalidad del sentido, el juego con las palabras, cierta agresividad expresiva, la exaltación del sueño, una cita directa del *Ubu roi*.²¹ Junto con estas manifestaciones modernas Pizarnik menciona, comenta, critica, alaba a numerosos poetas y escritores que inciden en su formación autodidacta, como Holderlin, Rilke, Leopardi, Ungaretti, Vallejo, Cortázar, Paz, Kafka, Proust, Woolf entre muchos otros. En el grupo de surrealistas destacan Porchia, Bajarlía, Vela, Orozco y Ocampo.

En Buenos Aires, por la editorial de Cuadrado, fue publicado el primer libro de poesía de la poeta, *La tierra más ajena*, impreso en 1955; siguió *La última inocencia*, de

²¹ Véase Alejandra Pizarnik, *Diarios*, op. cit. pp. 43, 79, 171.

las ediciones Poesía Buenos Aires, en 1956; dos años más tarde, en 1958, se publicó *Las aventuras perdidas*, por la editorial Altamar, sello alternativo de la misma Poesía Buenos Aires.

La formación de Alejandra Pizarnik prosigue luego en París, adonde viaja en barco y en tren en junio de 1960. Naturalmente las raíces surrealistas de su personalidad literaria se consolidan sobre todo gracias al ambiente todavía impregnado de surrealismo en el imaginario cultural y las amistades entrelazadas, entre las cuales destacan Julio Cortázar y Octavio Paz, pero también Italo Calvino y Mandiargues, entre otros. En este período conoció a muchos grandes personajes de la cultura contemporánea, entre las cuales se hallan Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Cristina Campo con la que sostuvo un intercambio epistolar. Publicó numerosos artículos en revistas varias y en 1962 salió en Buenos Aires, de la Editorial Sur, el libro de poesía *Árbol de Diana*, con un prólogo de Octavio Paz.

En 1964 la poeta regresó a Buenos Aires y se juntó con las amigas Ivonne Bordelois, Sylvia Molloy y Olga Orozco. En 1965 se publicó *Los trabajos y las noches* en Buenos Aires, por la Editorial Sudamericana. Todavía se reconoce el marco surrealista por la tapa que lleva un collage del surrealista Roberto Aizenberg y un texto de Enrique Molina en la contratapa. Además el libro fue presentado por Olga Orozco, y obtuvo el Premio Municipal de Poesía y fue bien aceptado por la crítica, ya la poeta había adquirido prestigio y reconocimiento y fue un ejemplo para las generaciones subsecuentes. Se publicaron otros artículos en revistas durante 1967 y retomó el psicoanálisis con Enrique Pichón Riviére, otra vez con una mezcla de poesía y vida. En 1968 se publicó *Extracción de la piedra de la locura* por la Editorial Sudamericana y la poeta ganó la beca Guggenheim, que le permitió otro viaje a París, pasando por Estados Unidos, pero esta vez no funcionó, la poeta regresó pronto a Buenos Aires, en

mayo de 1969. Después de recopilar su último libro, *El infierno musical*, se agravó la angustia; la poeta tomó varias sobredosis de medicamentos y fue internada en pabellones psiquiátricos de hospitales varias veces, hasta su definitiva muerte en la noche del 24 y 25 de septiembre de 1972.

También esta muerte atribuye un sello absolutamente surrealista al personaje y a la escritura de Alejandra Pizarnik; la herencia del surrealismo no fue solamente un hecho literario, sino que más bien se trató de un encuentro espontáneo y natural de una manera de ser de la poeta con una estética ya consolidada en Europa y en Argentina. Una cuestión de espíritu más que de recepción literaria, en este sentido un encuentro inevitable.²²

²² Los elementos de formación literaria de Pizarnik aquí destacados hacen referencia a César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001. Para los contactos y las relaciones culturales véase también Ivonne Bordelois, *op. cit.*

2.3

Elementos surrealistas en la poesía de Alejandra Pizarnik

La poesía es lo absoluto para Alejandra Pizarnik, es un medio de salvación y de perdición de sí misma simultáneamente, pero sin duda es elección de una vocación imprescindible de la vida misma, una entrega del ser integral y total.

Esta poesía se plantea su misma razón de ser en la palabra, se atormenta por el límite material del lenguaje y siempre es una búsqueda de eternidad, una apuesta de trascendencia. La expresión es emocional, pero no se deja ir, más bien trata de fijarse en la forma perfecta, por lo cual la poeta afirma que su tarea es buscar el término preciso, no obstante su innato surrealismo.²³

Por cierto, esta poesía no se expresa del todo en el flujo de conciencia, en palabras en libertad o en asociación libre, sino que se cumple dentro de una vigilancia semántica constante, donde cada palabra condensa un significado profundamente reflexionado, y de esta forma crea sentido al colocarse también en un espacio sintagmático preciso, en relación libre pero vigilada con las otras palabras que constituyen el corpus poético.

No obstante el “innato surrealismo” transpira y se transparenta en el lenguaje, en las imágenes, en los temas que se hacen metáforas fundamentales de este discurso lírico.

Los principios básicos del surrealismo se sintetizaron en el precedente apartado. Considerando más directamente el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) de André Breton, destacan: lo maravilloso relacionado con la niñez y la inocencia; la libertad como máxima aspiración; la imaginación mejor lograda por los estados de alucinación y locura; la poesía como forma expresiva privilegiada frente a la prosa; el inconsciente de Freud y el relato de sueño como lenguaje expresivo; la poesía como práctica; la

²³ Véase Francisco Lasarte, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik” en *Revista iberoamericana*, XLIX-125, Octubre-Diciembre 1983, p. 868.

escritura automática, sin tema, puro impulso y solidaridad entre palabras, imagen involuntaria y arbitraria.²⁴

En el *Segundo Manifiesto surrealista* (1930) aparecen algunos principios más: unión de los contrarios, rebelión absoluta y violenta, protagonismo político, expresión basada en el lenguaje como nueva palabra. La escritura automática y el relato de sueño son confirmados como medios de expresión para ir más allá de la realidad, la razón, el mismo genio o amor; la imaginación está totalmente liberada en el “furor” como medio de creación.²⁵ Más específicamente, fundamentales son la fusión de la razón y los sentidos, la exploración de sí mismo, la videncia y las intuiciones proféticas, la exaltación de la imaginación como medio de expresión y conocimiento, incluso por medio de la alucinación voluntaria (Dalí) o la locura, o el humor.

El fin del surrealismo es crear otros seres, otro mundo por medio de la libertad, el amor y la poesía, que son frutos de las relaciones misteriosas entre las cosas, así como entre el ser y el universo; esencial es la sorpresa contra la vida cotidiana rutinaria; la revelación se obtiene por medio de la analogía como medio de correlación del todo. El poeta, según Breton, está en un camino de autoconocimiento y autoliberación dentro de un proceso dinámico de metamorfosis individual, social y universal, en sentido cósmico.²⁶

Dentro de este proyecto revolucionario global se encuentra en particular la resolución de las antinomias entre ser y mundo, realidad y sueño, luz y oscuridad. Dentro de la tradición romántica y luego simbolista, todavía la noche representa el lado

²⁴ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad., prolog. y notas de Aldo Pellegrini, 2. Ed., Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, pp. 13-69. Véase también Bretón, André y Eluard, Paul. Trad. Rafael Jackson, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003; Conde de Lautréamont, (Isidore Ducasse), *Obras completas*, intr. Trad. y notas por Aldo Pellegrini, Barcelona, Argonauta, 1979.

²⁵ Véase André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 71-154.

²⁶ Véase G. Durozoi – B. Lecherbonnier, *André Breton: la escritura surrealista*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976, pp. 68-85 y 95-113. Sobre la estética de la escritura surrealista, véase también María Rosa Palazón, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México, U.N.A.M., 1986, pp. 39-98.

oculto de la realidad, el carácter misterioso de la existencia humana, el más allá desconocido que hay que sondear para iluminar el conocimiento. Digamos que en el surrealismo la noche es un tema privilegiado y una metáfora fundamental. El poeta surrealista necesita habitar la noche para alcanzar la luz de la existencia en el amor y en la palabra: precisamente en la oscuridad afina sus capacidades sensoriales y perceptivas, por lo cual también se acerca al ocultismo alquimista y a la videncia.

Donde Alejandra Pizarnik demuestra tener un Surrealismo connatural es especialmente en habitar la noche y pertenecer a la oscuridad como verdadera experiencia taumátúrgica que lleva a la creación del poema. A partir de los primeros poemas, durante toda su experiencia poética, hasta los últimos, la noche está presente como tema y como metáfora principal, de la cual se desarrollan isotopías y tropos dentro del mismo campo semántico.

Para Breton la noche metaforiza lo profundo, lo misterioso, lo ignoto y el inconsciente, a su vez representado específicamente por el sueño. La noche es también la dimensión del goce, del rito y del sacrificio que llevan a la experiencia de la otredad, a la trascendencia. El yo poético se desdobra, e incluso se multiplica, para alcanzar la luz de la totalidad a partir de la oscuridad, lo maravilloso a partir de la opacidad de lo real.²⁷

Pizarnik asume completamente la misma misión taumátúrgica y le da su voz propia. La noche es temáticamente el envoltorio que la recoge y mantiene, aunque de manera ambigua, porque también la devora y anula en su oscuridad: es vocación y maldición a la vez, entrega y rechazo. Casi un alveolo maternal que realmente gesta la palabra que crea el poema, como se demostrará más adelante.

²⁷ *Ibid.*, pp. 102-113. De ahora en adelante las citas de los poemas de Pizarnik harán referencia a la siguiente edición, indicada por la sigla "PC": Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000.

entre las sombras lo negro y yo

donde la danza, metáfora del movimiento dinámico propio de la ontología surrealista, nos remite a los danzantes vestidos de oscuro que sondean el misterio por medio de la palabra al principio del *Amor fou* de André Breton, siendo el amor otro tema privilegiado de la poética de Pizarnik.²⁸

En *La última inocencia* (1956) también la noche es una presencia trasladada, principal interlocutor u objeto de la voz poética, metaforizada por el mismo nombre o por la sombra y las cenizas, en estrecho lazo con la muerte. Ya empieza un proceso de personificación que se desarrollará a lo largo de la obra completa, hasta crear figuras fantasmagóricas pertenecientes a la misma noche. También el sueño es metáfora o metonimia de este sentido del misterio y de lo oculto, siempre primordial y gestador. Pero también la noche es un muro opaco que no permite la apertura a la comunicación ni cotidiana ni poética, ya desde aquí en el poema “Noche” (PC, 57).

Es en *Las aventuras perdidas* (1958) cuando la noche se viste de oscuridad impenetrable y remite a la ceniza y la muerte, caída y pérdida esta vez dentro del ser en búsqueda de la propia identidad, de la esencia angélica. Pero igualmente es la pertenencia a esta dimensión aterradora y oscura lo que permite alcanzar la luz, todavía dentro de un claroscuro de matriz simbolista, pero casi exasperado. Sin embargo aquí la noche es el lugar del desamparo y de malos presagios, de finitud y límite, de muerte última, entonces el yo poético deambula por las sombras vuelto ceniza, como un ángel realmente caído al infierno, al reino de los muertos sin resurrección. Será precisamente de esta poesía el papel de traerlos a la vida otra vez. De momento el yo poético sufre la ausencia y la pérdida de la armonía original y celestial, como una profunda nostalgia

²⁸ André Breton, *El amor loco*, vers. Española y prólogo de Juan Malpartida, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 17.

arcana; por lo mismo todo es muerte, incluso “las palabras se suicidan” en “Hija del viento” (PC, 77) y prevalecen el dolor y la soledad, un sentido de impotencia o de límite, como en “La jaula” (PC, 73):

Yo lloro debajo de mi nombre.

Yo agito pañuelos en la noche

y barcos sedientos de realidad

bailan conmigo.

Yo oculto clavos

Para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.

Yo me visto de cenizas.

Se han considerado estos poemarios como coherentes precursores del discurso poético maduro de Pizarnik, donde estos mismo matices nocturnos se agudizan y profundizan.

En *Árbol de Diana* (1962) la vitalidad de la creación parte de esta misma oscuridad, del lugar profundo terrenal donde el árbol simbólico hunde las raíces que permiten emitir verdes hojas. Así el lenguaje en un proceso de búsqueda del yo que también empieza del lado oscuro y desconocido del ser. El nombre existe solamente en un más allá, en la trascendencia a partir de la noche como experiencia vidente y ancestral, por lo cual la palabra se da en la transparencia después de aceptar la oscuridad original: la luz nace de la sombra otra vez. Pero la metáfora nocturna aparece ahora de manera menos inmediata, representada de manera menos insistente por la misma palabra que la nombra, y en cambio sustituida por los elementos que la caracterizan, como la sombra y la niebla, y el yo poético le pertenece en cuanto durmiente o

sonámbula, en un tiempo suspenso, fuera de la cronología diaria. Siempre se produce un claroscuro, aquí más contrastivo, donde los elementos luminosos todavía refuerzan la semantización de lo oscuro como condición de conocimiento y transformación del ser.

En el poema 12 (PC, 114) la poeta escribe:

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

y en el poema 14 (PC, 116)

alguien en mí dormido
me come y me bebe

así como en el poema 17 (PC, 119), en forma de prosa lírica insiste “Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente.” Es que la noche es una dimensión de vigía, la durmiente tiene un espíritu crepuscular y nocturno perennemente en espera de la transformación, por lo cual siempre está semidespierta, no pertenece completamente ni al día ni a la noche, sino que se queda en el umbral, para cumplir sus artes mágicas en el lenguaje poético. Es un proceso dinámico que no admite una colocación precisa en el espacio y el tiempo. La noche es el espejo que en lo oscuro revela la identidad del yo poético entregado a la muerte simbólica para resurgir luego en la palabra, como una especie de fénix que resurge de las cenizas; en el poema 22 (PC, 124):

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de ceniza

y en el poema 25 (PC, 127), en relación de intermedialidad con la pintura de Goya (por el epígrafe que lo sugiere directamente, aunque sin una relación precisa a una obra en particular)

un agujero en la noche

súbitamente invadido por un ángel

Las palabras se cristalizan solamente por pertenecer a este umbral espacio-temporal entre día y noche, metaforizado por la niebla cuando “había un sonido de manos enamoradas de la niebla” (PC, 131), siendo la experiencia poética un sortilegio que demanda la completa entrega de la poeta identificada y fusionada con la noche, cuerpo y alma (poema 32, PC, 134):

Zona de plagas donde la dormida come

Lentamente

su corazón de medianoche

La noche no es un fenómeno externo y cronológico, sino que identifica totalmente al yo poético y se hace cuerpo y acto, una manera de ser y existir que involucra a la poeta en la totalidad, absolutamente comprometida hasta perderse a sí misma (poema 38, PC, 140):

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:

Este canto me desmiente, me amordaza

En *Otros poemas* (1959) destaca la personificación de la noche, verdadera identificación del yo poético en un proceso especular abstracto y por medio de un arte ocultista y mágico-ritual que poco a poco va configurándose (PC, 144):

La noche bebió vino

Y bailó desnuda entre los huesos de la niebla

Este proceso se desarrolla y llega a su culminación en los poemas sucesivos, por lo cual vale la pena detener la atención sobre otro aspecto evidentemente surrealista de esta poesía, desde el principio, más aún estrictamente involucrado con la noche. Se trata del tema de la mirada y la metáfora del ojo.

En el arte surrealista el ojo representa la apertura de la percepción y del conocimiento a una realidad plural y simultánea en sentido espacio-temporal; es el corte lacaniano sobre la realidad que permite transfigurarla en la expresión; es el proceso especular que separa el yo del continuum fenomenológico y lo define dentro del acto artístico; en fin, es también metáfora sexual que representa la dinámica psíquica que subtiende todo acto creador, implicando una energía libica que se abre al mundo y se cristaliza en una forma dada.²⁹

La navaja en el ojo representa en el surrealismo la apertura de la mirada a la otredad, la herida sexual generadora. Alejandra Pizarnik asume el modelo expresivo en pleno, otra vez desde los primeros poemas, entre 1956 y 1962; en ellos la imagen del ojo es

²⁹ Véase Juan Larrea, "El pintor invoca el azar" en *El ojo : Buñuel, México y el surrealismo*, México, Consejo Nacional para la pintura y las artes, 1996, pp. 97-117; muy interesante el trabajo comparado de César Nicolás, "Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: una imagen literaria, pictórica y filmica." En Harald Wentzlaff-Eggebert, *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida en el mundo ibérico*, Madrid/Frankfurt, Vevuert/Iberoamericana, 1999, pp. 17-56.

metáfora privilegiada, así como la mirada; la representación asume la figura de la sinécdoque para expresar este concepto: el ojo es efectivamente aludido por sus partes constituyentes como la pupila, la retina, las pestañas. La mirada es el gesto fundante de toda esta poesía y lleva a la imagen simbólica del espejo como medio de reconocimiento y distorsión del yo y de la realidad. Subsecuente será la apertura, la revelación de la noche y sus secretos, gracias al ojo y a la mirada afinada precisamente en la oscuridad. La misma escritura es solamente a través de la mirada que se transforma en acto por medio de la mano, que a su vez llena de signos la hoja en blanco, creando un sentido nuevo.

Ya en “Vagar opaco” (PC, 18) por la repetición anafórica de la sinécdoque relacionada con el ojo, la mirada asume varias connotaciones dentro del proceso simbólico de la escritura, dentro del campo semántico de lo oscuro; por lo tanto las pupilas son definidas por adjetivos acompañados de imágenes metafóricas, casi en acumulación caótica, y son las que atribuyen un carácter dinámico a la mirada como proceso creador, bien definido y resuelto, lo que acaba en “mis pupilas oscuras piedras caídas”, verdadera cristalización del lenguaje que se desarrolla en los años posteriores hasta la “piedra de la locura”.

Los ojos son también el medio que lleva a la trascendencia, con ir más allá de las cosas y del nombre: “mis ojos? / ah! Trozos de infinito” en “Yo soy” (PC, 30); lo mismo subraya la imagen metafórica de “Hombre de ojos anti-miopes exploradores de infinidad” en “Dédalus Joyce” (PC, 31), donde la antimiopía implica la capacidad crítica sobre la realidad, típica del Surrealismo en su intento de suplantar el viejo mundo con uno nuevo.

En *Árbol de Diana* la capacidad visual y visionaria se afina, siempre a partir de la oscuridad y por medio de las imágenes del ojo y la mirada, que aquí está en un proceso

de continua apertura y ampliación para dar lugar a la poesía, como en los maravillosos versos del poema 5 (PC, 107)

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

donde la suspensión de la sintaxis refleja la suspensión temporal de este acto de transformación de la realidad a través del ojo, acto colocado en un minuto trascendente, que se hace eterno en su inmanencia. Esta es la verdadera visión, el auténtico ver en el mundo. Palabras pertenecientes al área semántica de la visión recorren todo el poemario, efectivamente. El tiempo es un aquí y ahora siempre trascendente, como en el poema 11, (PC, 113), donde la mirada es el puente entre ahora y después, aquí y allá, en una dimensión espaciotemporal más auténtica:

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

Como se nota, la mirada está transfigurada en un lugar en donde el yo poético, desdoblado temporalmente, se sienta, es un puente para dar el salto a la luz desde la sombra habitada. Se crea un espejismo necesario para la separación de la noche primordial hacia la apertura del lenguaje, por lo tanto la poeta busca la mirada detrás de la mirada, más implícita y profunda y por eso mismo reveladora, y escribe (PC, 121)

Cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

siempre en una suspensión espacio-temporal de la expresión que dilata el sentido, y casi crea una reverberación, un eco que no se sabe de donde viene, esa voz detrás de la voz igual que la mirada detrás de la mirada, la cual se hace en consecuencia más intensa hasta incendiar la realidad; debe iluminarla hasta suprimirla para sustituirla con la suprarrealidad del poema mismo, por eso la poeta dice, en la composición 23 (PC, 125):

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

La percepción visual se abre al punto de llegar a la ceguera. Este poemario condensa todos los aspectos analizados hasta ahora. La verdadera revelación se da con los ojos cerrados, en la oscuridad otra vez: es siempre a partir de la noche como esta mirada se abre y agudiza, no hay que olvidarlo, tratándose de un proceso coherente. Entonces en el poema 31 (PC, 133) la poeta precisa implícitamente que la escritura “Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos”. La poesía se vuelve un arte mágico, cuyo medios taumátúrgicos son los ojos y los espejos, en sentido simbólico: “Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente.” Ya estos versos implican un aspecto ritual, desde siempre aludido, y sacrificial de la creación, ya anticipado en los poemarios precedentes. Alejandra Pizarnik nos remite a la poesía preclásica dentro de la tradición

occidental, cuando precisamente la palabra tenía un poder mágico, por lo cual el poeta mismo es una especie de vidente y de mago. Es exactamente lo que percibía Breton en referencia al lenguaje y a la poesía, con su rechazo radical de la poesía logocéntrica de Grecia.³⁰ El poeta es una persona en camino, en búsqueda del misterio y del lenguaje auténtico, por lo cual, en las obras siempre está la imagen del viaje y el vagabundeo; incluso en la ciudad, y los protagonistas son viajeros o ambulantes a menudo sin ninguna meta. En la poesía de Pizarnik el yo poético es un personaje crepuscular y nocturno en continuo movimiento; el yo se desdobra en la imagen de la viajera ya desde el principio. Esta viajera, que conoce los artificios de la noche, se entrega a todo sacrificio requerido para purificarse y refundarse en un personaje poderoso, una maga capaz de crear un nuevo lenguaje. Pero al principio es una simple viajera en búsqueda de los medios de purificación y disponible para ofrecer su sangre en cambio de la llave del misterio, a costa de la alucinación y la locura, también al principio apenas esbozadas en la configuración poética, pero más tarde llevadas a pleno cumplimiento en total sintonía con el programa surrealista. ¿Como no acordarnos de *Nadjia* de Breton de modo especial ?³¹

La vigilia y la ceguera coadyuvan en esta poesía ocultista, sujeta a la revelación profunda de la realidad insondable. El peregrinaje por los ámbitos misteriosos de la noche es imprescindible, es el primer paso necesario seguido por la ofrenda de la sangre y más tarde de todo el cuerpo. Aparece la imagen de la niña ciega que emprende el viaje, por la noche y dentro de sí misma, investigadora del ser y del universo y, como veremos más adelante, verdadera zahorí del lenguaje. De todas formas es necesario partir, irse, transformarse; entonces en “La última inocencia” (PC, 61)

³⁰ Véase G. Durozoi – B. Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 12-38.

³¹ Véase André Breton, *Nadja*, Madrid, Alianza Editorial, 2000; para la metáfora del viaje véase ID, *El amor loco*, *op. cit.*; véase también *ibid.*, pp. 85-94, pp. 114-139 y pp. 185-226. La misma Pizarnik tiene escrito un ensayo sobre la obra de Breton, junto con otros sobre diversos autores surrealistas franceses y latinoamericanos. Véase Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2001, pp. 262-68.

Partir
en cuerpo y alma
partir.
[...]
He de partir

Pero arremete, ¡viajera!

Se trata de un “irse, y no volver.” (“Puerto adelante”, PC, 32), el llamado no admite arrepentimientos y todos estos poemas expresan un ir y venir de ser o esencias, lo que implica un dulce movimiento. Locura, insomnio, alucinación y soledad son el precio a pagar, pero es en *La última inocencia* y en *Las aventuras perdidas* cuando se intensifica, y la sangre impregna el proceso de iniciación, puesto que la niña tiene que partir y abandonar la inocencia opaca para alcanzar la verdadera inocencia cósmica dentro del lenguaje. La niña tiene que hacerse viajera para luego transformarse en verdadera sacerdotisa. Sangre y delirio son indispensables para esta salvación del ser y para que se haga divino, angelical: “La noche mendiga mi sangre” (PC, 86) y “Me deliro, me desplumo” (PC, 97); “La pequeña viajera / moría explicando su muerte” (PC, 136). Esta transformación convierte a la poeta en “viajera de corazón de pájaro negro” que está “en espera de la palabra antigua”, en esa inocencia ancestral que está más allá de la niñez.

Lo que se busca, dentro del programa surrealista, es una pureza y una armonía primordiales, perdidas a causa del sistema político-social-cultural establecido, que reprime la expresión espontánea del ser humano. Para liberar al hombre, es necesario reconciliar lo racional con lo irracional y tal armonía se puede alcanzar solamente reconociendo al sueño y al deseo su papel imprescindible dentro de la dinámica

psicológica humana, no solamente en la vida abstracta, sino también como praxis, forma de vida en su incidencia positiva y creadora, incluso científica, sobre la realidad cotidiana. El amor de la pareja realiza la unión mítica del andrógino y anula las antinomias como realidad/sueño, eros/thanatos. Inclusive los hallazgos y el azar son fruto del deseo, estrictamente conectado con el inconsciente humano.³²

Alejandra Pizarnik no logra realizar tal armonía en sus poemas, está demasiado arraigada a la separación y a la soledad para exaltar sus emociones eróticas o amorosas; pero sí participa plenamente de la búsqueda de un mundo perdido que hay que rescatar, por medio de la poesía; aún si tropieza palabra sobre palabra para liberarse de los límites y alcanzar, al menos idealmente, la inocencia. Su deseo y su mundo onírico nunca se sueltan a la manera surrealista, pero sí se manifiestan en la expresión poética. Además, el amor auténtico es un continuo anhelo ideal en la sed de absoluto de la poeta; nunca lo realiza pero lo invoca sin tregua y desesperada, angustiada. No lo exalta, pero lo convoca en sus poemas, que son de por sí, voz del deseo en coherencia con el fin del Surrealismo. Y no falta cierta delicada sensualidad, aunque transfigurada o sublimada, sobre todo en los poemas maduros.

Otro elemento que la poeta comparte con el surrealismo, es la concepción alquímica del lenguaje, aunque su palabra no se suelte en asociaciones libres extremas y en yuxtaposiciones que recodifican aleatoriamente el sentido. Como veremos su búsqueda es un poco diferente pero sí su lenguaje se genera a partir del deseo y participa del proyecto de renovación surrealista que implicaba de manera absoluta el lenguaje mismo.³³ La sed de absoluto es la misma; la percepción del lenguaje como un oráculo, también; así como el anhelo del éxtasis poético y la reconquista de las facultades originales de la expresión humana, y la necesidad de detectar el enigma y la

³² Véase André Breton, *El amor loco*, op. cit.; G. Durozoi – B. Lecherbonnier, op. cit., pp. 141-226.

³³ Véase G. Durozoi – B. Lecherbonnier, op. cit., pp. 5-94.

disponibilidad a la espera y a la escucha. Su lenguaje es profundamente emocional, aunque sea controlado dentro de una medida. El programa de libertad, amor y poesía está radicalmente compartido por Pizarnik, e impregnado con su personalidad, lo que le atribuye mayor mérito en este estudio.

La crítica al sistema opresor se configura en la poesía de nuestra autora en la presencia recurrente de la sonrisa, más o menos marcada o sarcástica, pero seguramente una suerte de mueca que distorsiona la realidad rechazada y expresada en los poemas. El yo poético representado por la niña o la viajera siempre lleva esta sonrisa en los labios. El surrealismo se apropia de la carcajada como medio de ruptura y de crítica del sistema establecido, desde la ironía hasta el humor negro, por lo tanto es posible reconocer en Pizarnik otro rasgo común con dicho movimiento.³⁴

A partir de *Los trabajos y la noche* toda la experiencia taumatúrgica y lingüística iniciada en los primeros poemas se hace verdadero oficio y se intensifica, recobrando una fuerte homogeneidad en los textos poéticos, donde siempre es posible reconocer una huella y una caracterización surrealistas. En particular, sigue la investigación sobre el sí mismo poético por medio del viaje, que implica ahora al cuerpo directamente y se vuelve inclusive una fuga, una partida. El yo poético sigue y aviva su transformación de la niña a la viajera, a la maga o sacerdotisa. Entonces la noche continúa siendo el lugar simbólico del hechizo, a través del fuego y de la ya declarada ofrenda de la poeta, en cuerpo y alma. El poema es entonces origen y fin de tales transformaciones mágicas, ocultas, que hacen de él una misma ceremonia. La palabra se hace un don y la noche, junto con el silencio, se hace morada, lugar de la memoria recobrada e integrada al ser, más allá de la separación y la imposibilidad. La noche que se vuelve palabra y poema se convierte en pura espera, en sintonía con la sensibilidad de Breton, quién percibía el

³⁴ Véase André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991. Véase también los textos sobre humor de Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, op. cit., pp. 75-161.

lenguaje poético como un proceso sin acabar, en continua búsqueda y espera, siendo esta misma gozo y plenitud en el proceso de metamorfosis taumatúrgica continua.

En relación alocutoria con el poema mismo, la poeta anuncia, en “Poema” (PC, 155):

tu haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura

Las metáforas de la noche, la mirada, el fuego, tan apreciadas por el surrealismo, siguen configurando la dicción y la temática del poemario; otra vez en relación alocutoria en “Quien alumbra”:

Cuando me miras
Mis ojos son llaves,
El muro tiene secretos,
Mi temor palabras, poema.
Sólo tú haces de mi memoria
Una viajera fascinada,
Un fuego incesante.

La mirada de lo Otro dota a la poeta de las palabras-clave para descifrar el misterio, metaforizado aquí por el muro lleno de secretos, en relación intertextual con el poema de Aldo Pellegrini, surrealista argentino. La memoria no queda en olvido, opaca, sino que se hace poema, gracias a la transformación mágica de la poeta en la viajera simbólica hechizada por un fuego que nunca se acaba. Este poema estáregnado de elementos surrealistas. También el carácter de niñez, que representa la pureza

primordial anhelada, sigue configurando la voz poética de manera surrealista, como en “Reconocimiento” (PC, 161), donde la poeta dice a un tú alocutorio, siempre indefinido,

Tú hiciste de mi vida un cuento para niños
en donde naufragios y muertes
son pretextos de ceremonias adorables

donde, otra vez, se puede notar el carácter sacrificial de esta escritura, innovadora ya solamente por adherir a la niñez en cuanto expresión auténtica, libre de todo condicionamiento del sistema establecido, como anhelaba el surrealismo. Para que tal proceso liberador se lleve a cabo es necesario irse, dejar todo lo viejo atrás para emprender el camino iniciático del lenguaje y del ser, siempre con la entrega del yo a la noche, por lo cual, en “Duración” (PC, 164) la poeta escribe “De aquí partió en la negra noche” , donde el epíteto crea un pleonasma para enfatizar la oscuridad necesaria del lugar representado y la experiencia emprendida para alcanzar la revelación como un don:

porque un rostro llama,
engarzado en lo oscuro,
piedra preciosa.

Durante esta partida la poeta tiene que permanecer dormida; en “Tu voz” (PC, 165) ella es “rehén” de la voz alocutora, esa “tu dulce voz” indefinida que representa la otredad, y se vuelve “pájaro asido a su fuga”, mientras que se hace también reloj biológico que la detiene en el sueño, “reloj que late conmigo / para que nunca despierte”. Tal percepción relativa del tiempo, contra la cronología establecida, es, por cierto, de matriz surrealista, junto con la imagen persistente de la vigía. Solamente en esta dimensión puede

afirmarse el deseo en la forma excelsa del amor, gran aspiración surrealista: “en la otra orilla de la noche / el amor es posible” (PC, 166), y sólo entonces el lenguaje se afirma en la apertura, en el poema “Pasos perdidos” (PC, 67), que ya desde el título establece una relación intertextual con la obra de Breton, *Los pasos perdidos*:

Antes fue una luz
En mi lenguaje nacido
A pocos pasos del amor.

Noche abierta. Noche presencia

El claroscuro, la luz que surge de la oscuridad, que experimentó el mismo Breton, son aquí una poética establecida. Alejandra Pizarnik lo logra a costa de cuerpo y alma, ofrecidos al proceso alquímico que refunda la realidad en el poema y, como veremos, recrea el lenguaje; escribe la poeta en “Los trabajos y la noche” (PC, 171)

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente

El poema corrobora la misión de sacerdotisa a la cual la poeta se siente llamada no obstante su voluntad racional, y confirma otra vez el carácter mágico de esta escritura, de cierta herencia surrealista en la búsqueda de la pureza primordial por medio de los hechizos nocturnos, que permiten toda metamorfosis mágica, contra el silencio opaco

del lenguaje cotidiano. Lo expresa de manera precisa el poema “Anillos de ceniza” (PC, 181), donde destaca también el tema de la espera, antes señalado:

Hay en la espera,
Un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día,
Una partición del sol en pequeños soles negros.
Y cuando es de noche, siempre,
Una tribu de palabras mutiladas
Busca asilo en mi garganta,
Para que no canten ellos,
Los funestos, los dueños del silencio.

La espera ya presagia la defensa del lenguaje auténtico de la poesía contra este silencio callado de los otros; la sinestesia densifica la expresión metafórica, comprimiendo el proceso en una única imagen que concilia el ruido de la voz poética con la imagen y el color tenue de una flor a su vez metáfora de la poesía. La noche contamina el día, por ser su luz opaca, al punto de que el sol se rompe igual que el lenguaje y se vuelve partes negras de sol, donde el oximorón concilia la antítesis semántica en un significado aceptable. Las palabras quebradas encontrarán nueva formulación en la voz poética, representada metonímicamente por la garganta. El conjuro es no perder la noche, no acabar en el día, cuando la poeta implora en “El corazón de lo que existe” (PC, 186):

No me entregues,
tristísima medianoche,
al impuro mediodía blanco

El precio es siempre el hechizo, la inmolación para la transformación: “Y he bebido licores furiosos / para transmutar los rostros / en un ángel, en vasos vacíos” (PC, 191). No obstante, queda una sed infinita que no se puede apaciguar nunca en esta espera de lo absoluto, pero esta postura también comparte el anhelo surrealista del amor absoluto como forma del deseo. La diferencia es que Pizarnik sufre la frustración y se queda dentro de la separación, de la realidad fragmentada, pero su anhelo de absoluto es el mismo y la poeta no se rinde, a pesar de la imposibilidad percibida de alcanzar la pureza en el plano de la realidad. El poemario acaba con el poema que mejor expresa esta experiencia poética, “Mendiga voz” (PC, 206), cuando dice:

Y aún me atrevo a amar
El sonido de la luz en una hora muerta
[...]
En mi mirada lo he perdido todo.

Sin embargo, la escritura sigue y todavía con fuente surrealista bajo sus logros e inquietudes personales. En *La extracción de la piedra de la locura* (1968) se profundizan las temáticas y las metáforas de origen surrealista. La noche se convierte en sueño, la mirada se convierte en visión por medio de la creación de imágenes oníricas acumuladas y distribuidas por la repetición diseminada, la memoria se convierte en el lugar de la infancia representada por las muñecas que hacen de espejo revelador para el yo poético, y por el jardín que a su vez se hace bosque al metaforizar el lugar del edén primordial perdido. La noche y la muerte son expresadas por la prosopopeya, siguen el sortilegio y las transformaciones del yo junto con la poesía, gracias ahora al onirismo y el erotismo de evidente matriz surrealista. La poesía se hace fantasmagórica en la voz de la viajera hechizada, convertida en verdadera sacerdotisa que se entrega al amor

primordial e ideal, aunque sea utópico. Delirio y locura se acentúan en este proceso, medios afinados y ya completamente asumidos para la purificación en acto, naturalmente preconizados por el mismo surrealismo. Como se ve, todos los elementos surrealistas se desarrollan y densifican en la voz personal y original de la poeta, que se vuelve “Cantora nocturna” (PC, 213), siempre entregada a la noche ella “canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad”, donde la muerte, que recorre semánticamente toda la obra poética, es metáfora derivada de la misma noche para significar la oscuridad primordial, límite, pero también lugar de nacimiento; muerte simbólica del ser separado a favor del nuevo ser, como se entiende en los versos de “Vértigos o contemplación de algo que termina” (PC, 214):

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

La muerte, como la sangre, es la forma simbólicamente privilegiada del sacrificio que purifica la poeta y su voz, para que la noche se encienda y se haga estrella en el poema, “Linterna sorda” (PC, 215), donde la sinestesia del título ya anuncia la necesidad de la alquimia del ser y del verbo, posible, otra vez, solamente en la noche:

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

Esta noche está poblada siempre de nuevos seres fantasmagóricos que representan la multiplicación iniciática del yo poético que dará lugar a la transformación del lenguaje a través de la ampliación de la percepción; en “Nuit du coeur” (PC, 218):

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías.

De manera parecida, sucede en el poema eficazmente titulado “Desfundación” (PC, 221), que significa la ruptura con el orden constituido en el lenguaje fundado,

Alguien quiso abrir la puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero.

Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. [...]

La infancia implora desde mis noches de cripta

Son estas presencias fantasmagóricas que habitan la noche en la muerte, las que rompen la normal percepción de las cosas e implican un nuevo lenguaje por lo menos en la poesía. Efectivamente la poeta es un medio, una medium, rehén de fuerzas ancestrales inconscientes que la dominan a pesar suyo, como lamenta en “Figuras y silencios” (PC, 222) con las palabras “Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda”. Ya totalmente parte de la noche, la niña se convierte en loba en un verdadero proceso de metamorfosis nocturna y lunar, en las manos de unas damas imaginarias y fantasmagóricas que personifican las voces plurales de la poeta hechizada e inclusive convertida en poema. De modo especial, el poema “Sortilegio” (PC, 224), que cierra la primera parte, sintetiza densamente toda esta temática y su poética, en particular en las palabras “las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión”. El lenguaje se ha vuelto asociativo y onírico, fluyente en la generación de imágenes metafóricas autorreferentes, aunque remitidas siempre a la significación coherente y controlada del yo poético. No escritura automática, pero ciertamente surrealista por la fluidez de asociaciones acumulativas y casuales, aunque dentro de la coherencia. Sigue la vigía y se percibe la otredad, siempre

a través de la noche y el sacrificio en la forma positiva y espontánea de la ofrenda, como se ve especialmente en “Caminos al espejo” (PC, 242).

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.

[...]

La noche tiene la forma de un grito de lobo.

El rostro de la viajera se convierte en la máscara de la sacerdotisa ya iniciada:

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

El sacrificio iniciático se ha cumplido y empieza el verdadero ritual del poema en un lenguaje liberado dentro de la locura aceptada como estado de revolución. La noche adquiere voz poética, la sacerdotisa pone en movimiento sus objetos mágicos y nacen puras visiones de matriz oníricas, paisajes interiores e irreales que suplantán la realidad objetiva externa, o mejor, aquí se conjugan las dos dimensiones. Es ejemplar una parte del mismo poema en prosa, “Extracción de la piedra de la locura” (PC, 247)

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 desanudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

Aquí se condensan todos los tópicos surrealistas que hemos estado observando, de la noche a la mirada, al espejo, a la metamorfosis, a la fusión simultánea de todas las antinomias. De la noche la sacerdotisa ha pasado al sueño más allá del umbral. Ya casi alcanza el éxtasis anhelado, y sí lo logra, pero en el plano de la suprarrealidad, aunque frustrado todavía y siempre por la realidad, como se percibe en la obra *El infierno musical* (1971), cuando la angustia por la separación y la imposibilidad del nombre llegan al extremo, pero justo dentro de la fragmentación del yo poético, que a su vez se hace fragmentación lingüística, la palabra y el poema se cristalizan y reafirman. La voz de la poeta se inmoviliza por la imposibilidad de intervenir sobre la realidad, pero todo se cumple en el mundo otro de la poesía.

Bien venidos sean el conjuro y la locura si la palabra se libera. El proyecto surrealista se ha realizado en esta poética, y de manera autónoma y personal. Es criticable la visión de Francisco Lasarte al afirmar que Pizarnik no logró una expresión surrealista, a causa de su radical crítica del lenguaje y la consecuente fragmentación del mismo. Es cierto que el proyecto surrealista asume en la poeta un carácter personal, pero hay que reconocer su herencia en esta poética. Por cierto que va mucho más allá del movimiento, pero esto no excluye que esté sumamente presente en la poesía de Pizarnik, sobre todo en los últimos años, en la culminación de su expresión.³⁵

Como observa Bernardo Ezequiel Koremblit, la poeta intenta realizar el amor y la imaginación en la poesía creando otra realidad donde los opuestos se concilian.

³⁵ Véase Francisco Lasarte, *op. cit.*, pp. 867-877. La idea fundamental del crítico se resume en las siguientes palabras, en particular: “Lo seguro, es que el surrealismo y su concepto del discurso poético, crean en ella un conflicto. El deseo de escribir «poemas terriblemente exactos» y la atracción de dejar que el poema «se escriba como quiera escribirse» coexisten en fundamental oposición por toda la poesía de Pizarnik. [...] Esforzándose por obtener esa imposible fusión entre ser y palabra, Pizarnik termina creyendo en el «fracaso de todo poema». A diferencia de los surrealistas, quienes navegan ayudados por la corriente del lenguaje, ella se obstina en remontarse río arriba, en busca de un origen que la poesía no puede rendirle.” (p. 876)

Además, la poeta emprende un camino de autoconciencia y autoconocimiento que coincide con la experiencia de Breton y el surrealismo.³⁶

La poeta misma afirma en sus *Diarios* la importancia que tuvieron en su formación autores como Breton y Artaud, con particular afinidad en este caso. No fue militante del movimiento en su momento de madurez, ni en lo político, ni en lo estético, pero se sintió muy afín a sus postulados teóricos y prácticos, que hizo concretos en su vida y en su poesía con la personalidad y el carácter originales y autónomos que le eran propios. Concurrió en refundar el lenguaje y el mundo con su poética de la densidad hermética y el fragmento, sin renunciar al sueño y a la imaginación. Por eso los poemas breves se complementan con la suelta prosa poética, de matriz rimbaudiano y surrealista.

³⁶ Véase Bernardo Ezequiel Koremlit, *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991, pp. 74-79 y 93-96. En particular el autor escribe: “Por ser la poeta de las concepciones y las efectuaciones oriundas de la magia, Alejandra sume y eleva la poesía que, siendo inconsistente y hallándose desposeída frente a la sólida realidad (dicho sin analizar ahora si la solidez de la realidad es efectiva), tiene la plenitud y la existencia que le da la prodigiosa superrealidad que por su naturaleza *efectiva* alienta en el mundo del poeta.” (p. 79) También: “La consigna se complementa con un mandato equivalente a un bando obedecible bajo pena de excomunión de la vida y la creación: remontar a las fuentes de la imaginación poética, y lo que es más importante, de acuerdo con el hierofante Breton, *permanecer en ellas*. Justamente en *Nadja*, como en *Aniceto o el Panorama*, de Louis Aragon, novelas de amor y verdaderas novela de aventuras, Alejandra encontraba en el azar una técnica poética encantadora, la posibilidad de emocionarse en lugar de entender y el surrealismo en su omnimoda poderosa facultad de oponerse, venciendo, al esclerotizado sistema que sólo permitía ver el contorno de la vida en tanto él permitía ver su jugoso interior. Todo era, en fin, lo que Alejandra Pizarnik –todas las que ella era: mujer, poeta, candorosa, exasperada– necesitaba: una reforma del conocimiento y de la vida.” (p. 104) También Eduardo Moga reconoce un carácter surrealista en la obra de Alejandra Pizarnik. Véase ID, “Alejandra Pizarnik: hablar del silencio” en *De asuntos literarios*, México, U.C.M., 2004, pp. 194-5.

2.4

El lenguaje poético: experimentación, metalenguaje y metapoesía

La gran apuesta de la poesía moderna, a partir del simbolismo hasta las vanguardias, ha sido sin duda, junto con la revolución formal, la innovación radical del lenguaje, pasando por la experimentación estructural del mismo para lograr una expresión inédita que considera al lenguaje, sea artístico, sea literario, una materia que moldear, física y autónoma.

En particular las vanguardias literarias han desarrollado la alquimia del verbo comenzada por Artur Rimbaud con su prosa poética, asumida y ampliada por el surrealismo de manera peculiar, hasta hacer del lenguaje una crítica de sí mismo como instrumento de expresión. Los avances en la investigación de la lingüística y la semiótica han contribuido al seguimiento de esta exploración de la palabra, así como el psicoanálisis ha sido fundamental en el sondeo de la imaginación y los sueños, de la parte irracional del ser, y, en su desarrollo lacaniano, también del lenguaje. El arte como objeto ha caracterizado la búsqueda estética y ética de las vanguardias, lo que en literatura se ha vuelto reflexión sobre el género y la lengua, en el caso específico de la lírica, la metapoésía y el metalenguaje. La experimentación es esencial y funcional en este proyecto crítico, puesto que para rechazar el sistema constituido del medio lingüístico y estético se hace necesario descomponerlo en las partes constituyentes y analizarlo en la estructura profunda y fundante, para luego reinventarlo desde las raíces.

Alejandra Pizarnik participa profundamente en esta experimentación y crítica del lenguaje y de la poesía, armonizando y conduciendo hasta el extremo los programas de las diferentes vanguardias históricas, heredadas como modelos estético y ético de referencia. Siempre con un aporte personal y original.

El principal fin de la poeta es comprender el poema como medio de ser del mismo yo poético, en consecuencia, investigar al lenguaje como vehículo de la expresión. El poema es espejo de un yo que necesita trascenderse y multiplicarse para

alcanzar una verdad opacada por la vida cotidiana con su lenguaje fijo y estandarizado. Por eso mismo, este yo, desdoblado y multiplicado se hace lengua, se hace palabra, para llevar a cabo un proyecto de autoliberación y emancipación, personal y colectivo, radical y totalizante, inclusive cósmico.

La temática del espejo recorre y configura toda la obra poética de Pizarnik, se hace imagen y metáfora, vehículo de investigación e identificación del ser en el poema, en la palabra. Como la noche, la imagen del espejo crea isotopías de significación, semémica y metafórica.³⁷

El yo separado y deprimido, fragmentado y marginado, busca su imagen y su otredad en el espejo,³⁸ pide autoafirmación por medio de la palabra, para exorcizar el vacío de la pérdida y la alienación que desemboca en extremo dolor y nihilismo. La poeta, con su cara y su cuerpo, es un auténtico narciso, enamorada de sí misma y autorreferente en su vertical rechazo de la realidad muda e indiferente, incapaz de restituírle amor y armonía. Junto con varios alter ego, el poema y el lenguaje se vuelven

³⁷ Cf. Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004, p. 109. Escribe la autora: “En el nivel léxico-semántico, que es el de los tropos (metasemas) en la retórica, la significación se desarrolla vinculando una línea temática (la isotopía semémica u horizontal, es decir, la sintagmática dada en el texto, donde relaciona los *campos isotópicos*) con otra (la isotopía metafórica o vertical, que a partir del término conector de isotopías (el término disémico) remite a aquellos campos semánticos a los que pertenecen, en el sistema de la lengua, los términos que participan en los tropos.”

³⁸ Sobre esta búsqueda de identidad, véase Jaques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [‘je’] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, México, Siglo XXI editores, 1971/78, pp. 11-18. En particular: “Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*. El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.” (p. 12).

verdaderas máscaras en su búsqueda de la verdad, a partir de sí misma.³⁹ La voz poética intenta rescatar el yo en el poema que le funciona como espejo, y busca en el lenguaje el amparo que siempre le ha hecho falta. Lo cual implica un orgulloso aislamiento emotivo, hasta el autoerotismo, y la emisión de un lenguaje sentencioso, sin medios términos, a través del cual el yo poético trata desesperadamente de captar atención, autoafirmación y aceptación, aunque dentro de un cristal duro y encerrado.⁴⁰ Con todo, tal espejo, tal operación narcisista, emite reflejos que se hacen vehículos de comunicación dentro de una transformación dinámica del yo que logra hacerse lenguaje y palabra renovada.⁴¹ El espejo se vuelve un medio de revelación en este caso, un puente entre la realidad y la imaginación que expresa lo ignoto, aunque la palabra acabe

³⁹ Para el proceso de formación del carácter a través del espejo, en la creación de la personalidad, véase el ensayo de José Rubio, *Narciso, la Máscara y el espejo*, México, Edamex, 1993. En particular, el autor escribe: “Hay en el niño una actitud global hacia la supervivencia, que viene a construir el núcleo de lo que llamaremos narcisismo, entendiendo como tal núcleo, la actitud emocional de demanda irrestricta al exterior de satisfactores para la gratificación de las necesidades de supervivencia y amor. Por lo tanto, el narcisismo es la estructuración de una respuesta psicológica compensatoria frente a la condición de desvalimiento real o supuesto del ser humano, creándose así una autoimagen que no es más que la máscara aceptable para uno mismo y los demás, y cuyo papel será el de obtener los satisfactores para la supervivencia. Así cada una de las orientaciones caracterológicas neuróticas, es una máscara con la cual nos identificamos, hasta el punto de no existir la duda de que somos la máscara. Adoptamos la conducta que la máscara nos exige. Somos sus esclavos. Al desarrollarse la capacidad cognoscitiva, observamos un narcisismo más elaborado que llega a constituir un verdadero bálsamo frente a la dolorosa situación de darse cuenta de su desvalimiento frente al mundo. La necesidad de compensar es cada vez más específica y contornea de una manera más recortada la silueta de la autoimagen compensatoria frente a la claridad del desvalimiento.” (p. 25)

⁴⁰ Véase *ibid.*, p. 175-191. El enamoramiento de Narciso de su imagen reflejada en el estanco es la creación de una autoimagen compensatoria que reemplaza al rechazo y desamor de los demás. En nuestro caso es el mismo poema. Escribe también Lacan: “Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. Así la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo.” ID, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [‘je’] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹ Véase J. Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, *op. cit.*, pp. 305-339. El sujeto se identifica con el objeto especular, en este caso el lenguaje mismo, en relación metonímica: “Desde el enfoque que hemos dispuesto en ella, reconozcan en la metáfora del retorno a lo inanimado con que Freud afecta a todo cuerpo vivo ese margen más allá de la vida que el lenguaje asegura al ser por el hecho de que habla, y que es justamente aquel donde ese ser compromete en posición de significativo no sólo lo que de su cuerpo se presta a ello por ser intercambiable, sino ese cuerpo mismo. En donde aparece pues que la relación del objeto con el cuerpo no se define en absoluto como una identificación parcial que tuviese que totalizarse en ella, puesto que, por el contrario, ese objeto es el prototipo de significancia del cuerpo como lo que está en juego del ser.” (p. 314)

por ser autónoma dentro de la realidad creada.⁴² De todos modos, dentro de la escisión sin esperanza, surge, a partir de la falla y la separación, una expresión poética auténtica que recupera las fuerzas originarias de la palabra como sentido pleno y profundo. Esta misma palabra se hace fundamento del yo dentro del poema, como veremos. Todo a partir de la imagen especular como fundamento de la personalidad, por medio de la máscara.⁴³

Efectivamente, la mirada, corte simbólico sobre la realidad, se convierte en el reflejo del espejo que, de manera semejante, opera la separación entre el ser y el mundo, provoca la dolorosa fractura que se llamará la herida, falla lacaniana en la construcción del yo.⁴⁴ La pérdida es inevitable, así como el dolor por la sensación de derrota y partida. El cuerpo psíquico del yo se fragmenta y busca su camino para autoafirmarse, por medio del lenguaje, cual acto fundante del mundo subjetivo, separada del cuerpo amniótico primordial de la madre en sentido físico y simbólico. Por eso es que en el

⁴² Interesante el análisis comparativo de Isabel Cambra entre el cuento *El deseo de la palabra* de Alejandra Pizarnik y *Alice's adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. De manera lúdica frente al texto de Carroll, la poeta crea un alter ego de Alicia, con la cual comparte la experiencia de la otredad, la imaginación y lo fantástico a través del espejo, pero su personaje se queda en la escisión y la fragmentación dentro de un texto poético autorreferente. ID, "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik" en *Revista iberoamericana: número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica*, Vol LI, Julio-Diciembre 1985, 132-133, pp. 581-589.

⁴³ Ejemplar la experiencia similar de Luisa Valenzuela, escritora argentina, contemporánea de Pizarnik, que ve en la máscara del espejo la imagen de la otredad necesaria para la expresión del yo en la literatura, más allá de las barreras y medio de trascendencia, vuelta texto y escritura. ID, "Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela" por Montserrat Ordoñez, en *ibid.*, pp. 511-519. Específicamente: "Inventé esa máscara de espejos, porque hay espejos en las máscaras, pero que yo sepa no hay máscaras enteramente de espejos. Y esta máscara de espejos es la cara del otro. Uno vive reflejando al otro y el único momento en que es su propia máscara es cuando la tiene en la mano y se ve en ese espejo. La idea es hacer un juego especular con la máscara. [...] Para mí, la máscara es una supervivencia, oculta la muerte. Finalmente, el rostro es la máscara de la calavera. Se parece al texto, como cosa que permanece. La máscara es un congelamiento de la expresión, es el momento permanente." (pp. 511, 512-13).

⁴⁴ Como dinámica del deseo, el lenguaje se afirma a partir de la imagen del Otro, cuando el yo se hace sujeto significante: "El deseo se esboza en el margen donde la demanda se desgarrar de la necesidad; margen que es el que la demanda, cuyo llamado no puede ser incondicional sino dirigido al Otro, abre bajo la forma de la falla posible que puede aportarle la necesidad, por no tener satisfacción universal (lo que suele llamarse: angustia). Margen que, por más lineal que sea, deja aparecer su vértigo, por poco que esté recubierto por el pisoteo del elefante del capricho del Otro. Es ese capricho si embargo el que introduce el fantasma de la Omnipotencia no del sujeto, sino del Otro donde se instala su demanda (sería hora de que ese cliché imbécil fuese, de una vez por todas, y para todos, colocado en su lugar), y con ese fantasma la necesidad de su refrenamiento por la Ley." J. Lacan, "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *op. cit.*, p. 325.

primer poema donde aparece la imagen del espejo, la poeta remite al dolor, precisamente el dolor de la separación, en “La enamorada” (PC, 53), incluido en *La última inocencia*: “hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola”. El yo poético revive la experiencia de la niñez por medio del acto simbólico de mirarse en el espejo a través del poema que escribe. Reactualiza la experiencia pasada en una especie de proceso psicoanalítico, trasladado a la poesía. Se repite simbólicamente el momento de la partida, representado por el verso “Pronto nos iremos” en “Cenizas” (PC, 55), para culminar en el doble en *Árbol de Diana*, cuando la poeta escribe “miedo de ser dos / camino del espejo” (14, PC, 116). Este poemario efectivamente expresa el momento de la separación y en consecuencia, de percibir la escritura como imagen especular de la identidad del sujeto, que acaba desdoblado en la identidad y separado dentro del lenguaje.⁴⁵

El yo se demora en las cosas reflejadas en el espejo, en un mundo desdoblado, pero, finalmente, verdadero y auténtico dentro del poema que parece emitir reflejos y relámpagos, los que a su vez crean imágenes sueltas y fragmentadas, aunque integras, en el conjunto. Dentro de la imagen especular se cumple el hechizo de la noche y los sacrificios de la poeta se vuelven palabras vivas y fecundas, en sentido místico, pero también como energía de la libido (17, PC, 119): “(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)”.

Tal identificación del yo poético con la imagen especular hace que la poesía se convierta en el lugar de la trascendencia, que produce un aquí y un allá dinámicos en la

⁴⁵ El yo se hace fundante de la realidad dentro del proceso especular del lenguaje, en calidad de significante en relación con la alteridad; en nuestro caso sigue siendo el poema mismo y la palabra. Otra vez con Lacan: “Nuestra definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante. Este significante será pues el significante por el cual todos los otros significantes representan al sujeto: es decir que a falta de este significante, todos los otros no representarían nada. Puesto que nada es representado sino para.” *Ibid.*, p. 330.

definición del ser, como en el estadio del espejo del niño, cuando aprende a reconocer la colocación de un objeto lejos de sí, no aquí, sino allá. La memoria misma, que permite la expresión poética, participa de esta enajenación simbólica de la cual deriva la formación misma del lenguaje; en efecto la poeta escribe (21, PC, 123):

He nacido tanto
Y doblemente sufrido
En la memoria de aquí y allá

El desdoblamiento se refiere también a la vida y a la muerte, dos dimensiones existenciales que se implican y se completan también en la escritura, la que precisamente asume en su corpus la dinámica de vida y muerte, junto con la separación que implica la herida, el sufrimiento. Otra vez, la poeta reactualiza una experiencia infantil en la poesía, para poder recuperar la integridad perdida gracias al nuevo espejo, la poesía o el lenguaje. Tal proceso se hace posible solamente a través del golpe, en sentido metafórico, lo cual nos remite a César Vallejo y su búsqueda de un lenguaje auténtico por medio de la ruptura; esta metáfora recorre toda la obra poética, al fin de romper la superficie dura y estable del lenguaje especular; a parte del ya citado “pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (31, PC 133), aún más eficaz es la relación del lenguaje con la máscara mítica en el poema 26 (PC, 128):

Pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

Aquí la imagen condensa todos los principios de esta poética del espejo y del hechizo hacia una palabra primordial recuperada más allá de la significación del lenguaje, en

cuanto que, el ritual mágico-religioso de pulsar los espejos (metáfora de la ruptura del lenguaje) conduce al canto, lo que nos remite a la ceremonia y, en relación isotópica, a estos ídolos, verdadero rescate de la dimensión mítica y originaria de la vida humana. Toda experiencia de lenguaje creador nace de tal rostro, como máscara dentro del espejo roto, ya no imagen pasivamente reflejada sino reformulada, reconfigurada. A este nivel del proceso neo-identitario, el espejo deja de ser opaco para abrirse a una transparencia profunda y tridimensional, o mejor dicho, multidimensional, dentro de la cual se renovará la expresión. Bien lo dice el poema 37 (PC, 139):

Más allá de cualquier zona prohibida

Hay un espejo para nuestra triste transparencia

Tal experiencia no es total, por lo tanto no provoca felicidad, puesto que el yo personal de la poeta no logra participar a este cambio, se queda en la orilla de acá y necesita de un travestimiento verdaderamente ceremonial para efectuar la renovación, por lo menos en el plano imaginario de la creación poética, donde sí, la magia se cumple. Son diversas las máscaras que este yo viste al desdoblarse, a parte del mismo lenguaje o del poema asumido como máscara. En un artículo sobre la poeta, J. G. Cobo Borda escribe:

Medium que copia lo que alguien le dicta desde la otra orilla del tiempo, crisol donde los elementos se funden para un re-nacimiento, ella se desdobla. Pierde su identidad en aras de quien no la deja olvidar su tierra prometida, –que no es otra que el paraíso perdido. Fin y principio, queda reducida a sombra: doble de la que realmente es. De la que sigue cantando. Confusión, tautología, lo atávico que se manifiesta a través de ella le sirve de puente: emigra de sí, se busca no sólo en las palabras del lenguaje sino también en los gestos del amante.⁴⁶

⁴⁶ J. C. Cobo Borda, “Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula” en *Eco, revista de la cultura de occidente*, Bogotá, Noviembre 1972, N. 151 (Tomo XXVI/1), p. 55

Desde el principio de la experiencia poética, la imagen cristalizada como metáfora del ser es el rostro, una cara indefinida e impalpable que a partir de la no connotación se define plásticamente, y se inmoviliza solemnemente en su función representacional. En efecto, desde el principio de la escritura, el yo poético busca una máscara en donde ocultarse y revelarse, cuando dice “miro rostros busco rostros hallo rostros” en “Un boleto objetivo” (PC, 29) y más tarde en “La caída”, “Yo no sé. No sé sino del rostro / de cien ojos de piedra / que llora junto al silencio / y que me espera.” Tal rostro es la misma poesía que puede revelarse solamente detrás de la máscara, o sea a partir del espejo en la imagen del yo reformulada, por lo tanto la poeta escribe en “Salvación” (PC, 49): “la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía”, dentro de su proyecto trascendental e innovador.

Como se nota, la poesía es acto fundante del nuevo yo, a tal punto que el mismo nombre propio se desdobra y se reformula en el poema “Sólo un nombre” (PC, 65):

alejandra alejandra

debajo estoy yo

alejandra

En otras ocasiones la poeta dice estar debajo del nombre y juega con los pronombres. Aquí la búsqueda del yo poético crea un espejismo gráfico dentro del mismo proceso especular a nivel lingüístico y simbólico, estableciendo un proceso metalingüístico que llevará a cabo en toda su creación poética.⁴⁷

El nombre aspirado es la poesía, el verdadero yo poético que tiene que separarse del yo fenoménico, para fundarse como sujeto en la palabra. Es que Alejandra, la

⁴⁷ Más adelante se analizará el aspecto metalingüístico de este poema, aquí es ejemplo del proceso especular del yo en el nombre, en la palabra.

persona, se hace lenguaje y poesía de manera total y radical; en la escritura se cumplen la alquimia y la transformación, por lo cual la poeta declara “Afuera hay sol / yo me visto de cenizas” en “La jaula” (PC, 73), y en “Exilio” asume la semblanza del ángel nocturno (PC, 79). La poeta necesita superarse y sustituirse para recrearse en la poesía; necesita de transvestimiento simbólico, como en “Sombra de los días a venir” (PC, 202) cuando dice “Mañana / me vestirán de cenizas al alba”; necesita de otro rostro, sea cual fuere, como se lee en “Formas” (PC, 199), “tal vez juglar / o princesa en la torre más alta”, y siempre evoca la máscara al escribir “Años y minutos hacen el amor / Máscaras verdes bajo la lluvia” en “Del otro lado” (PC, 203), donde el elemento vegetal remite a la vitalidad de la poesía dentro de un tiempo simultáneo.

El nombre debajo del cual está Alejandra Pizarnik es su verdadera cara, máscara que expresa la palabra nueva a partir de la noche transformadora, a tal punto que la nuestra escribe en “Privilegio” (PC, 216): “Ya perdido el nombre que me llamaba / su rostro rueda por mí / como el sonido del agua en la noche”, y en “Contemplación” (PC, 217), “Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.” La violencia denota una necesidad de ruptura para lograr el proceso innovador del ser por medio del lenguaje. El yo necesita desdoblarse e inclusive multiplicarse para refundarse y realizar la transformación simbólica dentro de un proceso autónomo y autoreferente, y efectivamente, la poeta siempre usa una fórmula alocutoria ambigua, nunca sabemos quién es el interlocutor y acabamos intuyendo que es la poeta misma o la poesía personificada y mirada dentro del espejo como imagen del yo. Son ejemplares los poemas “Hija del viento” (PC, 77), con los versos “ Tú lloras debajo de tu llanto, / tú abres el cofre de tus deseos / y eres más rica que la noche”; el poema 16 de *Árbol de Diana* (PC, 118) con los versos

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

has terminado sola
lo que nadie comenzó

Tal yo desdoblado y multiplicado adquirirá facciones más reconocibles sucesivamente, en las metamorfosis provocadas por las ceremonias nocturnas y los hechizos del lenguaje, siempre dentro del espejo como lugar simbólico del fundamento del sujeto y del lenguaje. Serán las “damas solitarias” y las “damas de rojo” de “Fragmentos para dominar el silencio” (PC, 223), siempre máscara nombrada, como en “Caminos del espejo” (PC, 241), o implícitamente aludida, como la mujer solitaria o la loba, en otros poemas, inclusive la maga y la sacerdotisa. Progresivamente el yo asume diferentes semblantes para cumplir su ritual mágico dentro del lenguaje poético, como veremos, hacia la liberación y el renacimiento del mismo, no obstante la angustia persistente del límite.

La experiencia del espejo, en sentido simbólico y metafórico, no es otra cosa que el proceso a través del cual Alejandra Pizarnik se vuelve poesía por medio del lenguaje, en un proyecto subvertidor de la realidad de manera radical, como Alicia en el país de las maravillas. El resultado es un lenguaje personal, inédito, que comparte con la época el anhelo de liberación e innovación. Por cierto, los golpes anunciados en los primeros poemas se harán contundentes y, de manera progresiva, el lenguaje se rompe y se renueva, más allá de la ruptura vanguardista.

Sin embargo, son fácilmente reconocibles, en esta poesía, algunos rasgos típicos de las vanguardias, como cierta violencia lexical y emocional, la aglutinación de las palabras por medio de los sonidos y los fonemas, ciertos experimentos lúdicos con las palabras –que implican ironía–, la fragmentación de la expresión que suele ser onírica y hermética, la asociación libre e ilógica de imágenes, el poema en prosa de matriz rimbaudiana y surrealista. A este propósito Ana María Fagundo observa:

El trabajo de Alejandra Pizarnik está influido por la vanguardia. Sus pinturas son surrealistas, y su crítica y sus traducciones son de autores vanguardistas. En sus trabajos literarios usa técnicas de la vanguardia tales como expresiones desencajadas, conexiones ilógicas y alusiones herméticas. Sus poemas tienen un marcado carácter onírico. Estilísticamente, su poesía abarca desde los versos cortos y concentrados de los cinco primeros libros a los poemas en prosa, abiertos y sugerentes, de sus dos últimos libros. [...] En su deseo de alcanzar una especie de revelación de lo Absoluto, Pizarnik reduce su verso a la mínima expresión, como si las palabras fueran superfluas cuando se ha logrado una esclarecedora visión. La preocupación de Pizarnik por el oficio de escribir es constante y se puede ver a través de sus libros. También habla de ello en sus diarios.”⁴⁸

Sin duda Pizarnik compartió con las vanguardias la negación que llega a ser nihilismo dentro de la ruptura, esa necesidad de suplantar el lenguaje establecido en sistema para encontrar un lenguaje auténtico y originario, como vimos en relación con el surrealismo, capaz de refundar al ser humano, a la sociedad y a la cultura. El caso de nuestra poeta es destacable, porque se trata de un aporte significativo, por estar muy personalmente caracterizado; experiencia propia y autónoma que se reconoce dentro de un proyecto común, aunque sin proclamas ni adhesiones, más bien experiencia solitaria, por lo tanto profunda, hasta jugarse la vida misma.

⁴⁸ Ana María Fagundo, *op. cit.*, pp. 222-223.

Son reconocibles algunos estilemas que caracterizan esta expresión poética, como la construcción anafórica, la repetición diseminada, la correlación fonemática y semántica, la aliteración, el hipérbaton, el encabalgamiento, la metáfora pura que produce una significación concisa y hermética –por lo tanto densa y profunda dentro de la irracionalidad–, la sinestesia, la prosopopeya, la enumeración caótica y la asociación de imágenes. Fundamentales son la imaginación, la creación de imágenes simples pero evocativas, la fragmentación del corpus del poema y el poema en prosa –donde se afirman particularmente la asociación de imágenes y el lenguaje onírico–, la expresión irracional, la ironía.⁴⁹

Ya vimos que la sonrisa configura toda la expresión poética dentro de la poética de la crítica y la ruptura, típica de las vanguardias. Nunca llega a ser carcajada o sarcasmo en Pizarnik, sino que más bien se trata de una mueca fina y sutil que demarca la revolución en acto, contra la realidad y el estado prefijado de las cosas. En algunos momentos se siente la violencia de la negación, como en “Mucho más allá” (PC, 95):

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?»
[...]

⁴⁹ Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998; Pelayo H. Fernández, *Estilística*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1974; José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

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

Destaca el mismo tono en el poema “Invocaciones” (PC, 196):

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

Pero la misma ironía se hace lúdica en muchos casos, sobre todo se hace juego de palabras y juego lingüístico, de sonidos y fonemas que se aglutinan, se implican y se crean uno a otro. Entonces, en “Cielo” (PC, 38) el lenguaje se contamina de símbolos matemáticos y se aglutina lúdicamente sin perder el tono irónico subtendido:

los dos tú + cielo = mis galopantes sensaciones
biformes bicoloreadas bitremendas bilejanas
lejanas lejanas
lejos

sí amor estás lejos como el mosquito
sí! Ese que persigue a una mosquita junto
al farol amarillosucio que vigila bajo el
cielo negrolimpio esta noche angustiosa

llena de dualismos

En “Canto” (PC, 54) el juego se hace semántico y crea espejismos, por medio de la repetición y la inversión del orden de las palabras, siempre dentro de la ironía:

el tiempo tiene miedo
el miedo tiene tiempo
el miedo
[...]
destrucción de destrucciones
sólo destrucción

y miedo
mucho miedo
miedo

Aquí se percibe en la repetición obsesiva el trauma de la experiencia real vivida, convertida en juego provocativo en el poema. Lo cual llega hasta la paradoja, el sinsentido desafiante y el nihilismo en “Balada de la piedra que llora” (PC, 62), todavía por medio de la repetición, la conmutación y la aglutinación de las palabras claves:

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

El artificio culmina en la repetición concatenada y la conmutación en el poema 20 de *Árbol de Diana* (PC, 122), otra vez acabando en el nihilismo:

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

Similmente en “Las grandes palabras” (PC, 187), asumiendo la paradoja de una forma provocativa como expresión de la falta de sentido de la existencia y como crítica del tiempo cronológico, a la manera de Antonio Porchia, a quién está dedicado el poema en epígrafe:

Aún no es ahora
Ahora es nunca

Aún no es ahora
Ahora y siempre
Es nunca

Sorprendente la aglutinación semántica y fonética, junto con el juego aliterativo en “La verdad de esta vieja pared” (PC, 194), especialmente los versos finales “es verde estoy muriendo / es muro es mero muro es mudo mira muere.”

En este aspecto lúdico del lenguaje ya es reconocible la crítica vanguardista hacia el mismo objeto de arte y las partes que lo estructuran, experiencia de negación que Alejandra Pizarnik comparte totalmente y con resultados expresivos destacables.

Es propiamente en la metapoesía y el metalenguaje donde la poeta puede ser incluida en la experiencia vanguardista con todo derecho, porque vivió el mismo nihilismo, la misma negación de tanta expresión vanguardista, la revuelta contra el sistema a partir de la obra de arte y del lenguaje, para suplantar la realidad con otra que la trascendiera, de manera absoluta y física, jugándose todo en la apuesta. Pero la

poeta no se conformó con romper el poema o el lenguaje en su forma, y con la denuncia y la provocación, sino que se atormentó en buscar el nombre, la expresión exacta dentro de la escisión del yo y la fragmentación del lenguaje poético, hasta el final. No perdió la esperanza y no se quedó en la crítica, lo jugó todo para una creación auténtica y renovada.

Dentro del espejo, que es el poema y el lenguaje simultáneamente, la poeta crea su máscara, que, a su vez, es todavía el poema y el lenguaje. El yo necesita del espejo para mirarse en cuanto lenguaje y, a partir de la negación, en sentido lacaniano, refundarse y mirarse en su hacerse poema. Por eso la poeta admite, en “Un sueño donde el silencio es de oro” (PC, 227), “He tenido muchos amores –dije– pero el más hermoso fue mi amor por los espejos”. De ahí comienza su camino dentro del ser a través del lenguaje que se hace poema, pero a partir de la experiencia simbólica de la separación y la negación, para reformularse como ser y como lenguaje.

Ejemplar es el poema “Solo un nombre” (PC, 65), ya citado arriba, por el juego especular e identitario creado con el nombre propio de la poeta. Tal poema expresa perfectamente la separación del ser y el límite de la palabra. La esencia del ser no coincide con el nombre propio –Alejandra–, el yo poético asume el nombre justamente para identificarse en el poema, anhelo que resulta imposible en el acto mismo de intentarlo, por lo tanto el nombre en minúscula permanece en la separación y en el límite, no obstante la tentativa de integración entre ser y nombre. El proceso se desarrolla y en cierto sentido se cumple, dentro de la realidad poética, como veremos, pero sólo a partir de esta separación. Sobre este poema Francisco Lasarte escribe:

Las seis palabras que lo componen confirman con suma eficacia lo que insinúa ya el irónico «sólo» del título: el fracaso de la palabra. La poeta duda de que un signo lingüístico –aquí significativamente su propio nombre– pueda crear una *realidad*. Y «nombre» revela su

fundamental duplicidad. Ella sólo puede existir en su poema mediada por el lenguaje, en el nombre/sustantivo «alejandra» (o en el pronombre «yo»), presa en el ardid de las palabras. Años después, abandonada casi la tentativa de imponer su voluntad sobre el lenguaje, repetirá Pizarnik: «Vacío gris es mi nombre, mi pronombre» (*PL*, 19). La palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta. Su efecto degradante lo vemos en la transformación de «Alejandra» en «alejandra», ya que el nombre propio vuelto nombre común priva a la poeta de su singularidad. Y la fragmentación no es menos evidente: tres manifestaciones de «alejandra» en lugar de una única «Alejandra». Además, el poema crea una relación antagónica entre la doble «alejandra» del primer verso –la que sería el nombre– y la del tercer verso, supuestamente más *real* y más próxima a la Alejandra Pizarnik de carne y hueso. Por la disposición del poema en la página, esta última «alejandra» se encuentra literalmente debajo del nombre, separada de él y sofocada por su doble presencia. El nombre escinde y oprime. Es algo que reitera Pizarnik en otra ocasión, al decir: «Yo lloro debajo de mi nombre» (*AP*, 33) [...] La tercera «alejandra» implica una cuarta debajo de ella, y la cuarta una quinta, dentro de una serie interminable de nombres que dejan a la poeta siempre diferida, incapaz de hallar su origen o centro en el poema. Palabra y ser están separados por un abismo insalvable.⁵⁰

Esta experiencia específica se hace sentir, en muchos poemas, como desamparo y herida. La escritura es identificada como una caída y una separación del mundo real, una especie de destierro subsecuente a un sentido de culpa.⁵¹

La poesía se da dentro de la herida, como expresa el poema “La única herida” (PC, 78):

⁵⁰ Véase Francisco Lasarte, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *op. cit.*, pp. 866-77. Cita pp. 869-70

⁵¹ En la acepción de la lengua como falo en el proceso de simbolización del mundo, otra vez con Lacan destacamos la separación entre sujeto y realidad en la dialéctica del deseo a partir del Edipo y del complejo de castración: “Es la mera indicación de ese goce en su infinitud la que implica la marca de su prohibición, y, por constituir esa marca, implica un sacrificio: el que cabe en un único y mismo acto con la elección de su símbolo: el falo. Esta elección es permitida por el hecho de que el falo, o sea la imagen del pene, es negatividad en su lugar en la imagen especular. Esto es lo que predestina al falo a dar cuerpo al goce, en la dialéctica del deseo. [...] Culpabilidad ligada al recordatorio del goce de que falta el oficio devuelto al órgano real, y consagración de la función del significante imaginario para imponer a los objetos la prohibición.” (El mismo lenguaje se da en la dialéctica entre presencia y ausencia, posibilidad y falta, libertad y ley coercitiva.) J. Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, *op. cit.*, pp. 333-34.

¿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 y la tierra

Todavía la herida aparece en “Nada” (PC, 86) con el verso “El viento muere en mi herida”, donde viento es metáfora de aliento y poesía. El desamparo agudo se expresa en el nihilismo de “El despertar” (PC, 92):

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

El nombre, que supuestamente atribuye al ser y a las cosas una dimensión real y una identidad definida, aquí es amenaza a la integridad y mortaja para la expresión. Hay que superar este nombre que es resultado de la separación y provoca terror, como cuando la poeta escribe, en “El miedo” (PC, 87), “¿Sabes tú del miedo? / Sé del miedo cuando digo mi nombre.” El yo está dentro del estatuto psicológico del trauma, expresado por el miedo como temática imprescindible de esta escritura. El sentido de la pérdida es patente, de manera eficaz en “La noche” (PC, 85):

Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.
Su lágrima inmensa delira
y grita que algo se fue para siempre.

Alguna vez volveremos a ser.

El yo separado no es, solamente resulta una máscara inexpresiva y sin habla real. Por lo tanto, esta poesía, que se da dentro de la pérdida y la ausencia, trata de rescatar el mundo originario perdido. Pero siempre dentro de la separación para recuperarlo a partir de las raíces del trauma. La caída representa tal pérdida, pero al mismo tiempo se hace camino hacia atrás, la vuelta a lo perdido, la renuncia a lo estructurado y estandarizado para volver a lo informe, desde lo cual empezar de nuevo; por eso, en el poema 19 de *Árbol de Diana* (PC, 137), la poeta invoca la caída en el envoltorio de la noche en un proceso de metamorfosis:

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.

Más aún, el nacimiento es un momento doloroso dentro de la separación, como se lee en el poema 1 del mismo poemario (PC, 103): “He dado el salto de mí al alba” y, en consecuencia, “y he cantado la tristeza de lo que nace.”

A partir de la caída se abre una brecha dentro del “yo” en la imagen especular, de ahí se reformula el lenguaje poético, al mismo tiempo que el “yo” se renueva. Por lo tanto, leemos en el poema 2 del mismo poemario (PC, 105), “Éstas son las versiones que nos propone: / un agujero, una pared que tiembla...” Es el momento amniótico del renacimiento del yo junto con el nacimiento de la poesía.

Es desde esta experiencia identitaria cuando el poema y el lenguaje están mirados a distancia, dentro del mismo espejo, asumen un rostro y una forma sobre la cual el yo poético en proceso de reformulación analiza críticamente el lenguaje, a fin de renovarlo desde su raíces; dentro de la falla lacaniana se desarrolla el metalenguaje.⁵²

A lo largo de toda la obra recurre el tema de la falla, metaforizada, como en el poema “Nombrarte” (PC, 169), cuando dice “sólo un dibujo, una grieta en un muro”, para representar el proceso de atribuir un nombre a la experiencia real, proceso posible solamente a partir de esta brecha, como afirma el poema “Cuarto solo” (PC, 193):

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared:
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed

La palabra, el poema, se hacen semblante, adquieren una forma y una figura a partir de la fisura que representa la mirada en el espejo. El nombre nuevo se formula a partir de la negación, proceso promulgado por las mismas vanguardias en el proceso revolucionario de renovación del ser humano por medio del arte.

En Pizarnik tal negación está presente en toda su expresión, con su postura crítica hacia la realidad y hacia si misma, pero en “Reloj” se hace casi explícita, una declaración de poética del yo bajo las facciones de una dama, siendo la poesía

⁵² Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, op. cit., pp. 106-108. La autora especifica: “Cuando una expresión (por ejemplo la frase ‘tablero horizontal’) describe el significado de *mesa*, estamos ante un ejemplo de *metalenguaje*, concepto, éste, que nos permite distinguir ‘la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos’, como dice GREIMAS, y que explica la posibilidad de que una *lengua** se describa a sí misma.”

metaforizada por un pájaro y su formulación expresada por el alba: esta dama “sale al alba a pronunciar una sílaba / NO”. Lo mismo en “Fronteras inútiles” (PC, 185) en la dinámica entre negación y afirmación “no / sí / no / un lugar de ausencia / un hilo de miserable unión.” De ahí, la ausencia busca la plenitud en la palabra, por lo tanto la poeta escribe, en “La carencia” (PC, 91):

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

Otra vez la poesía está metaforizada por un ave, cual elemento etéreo y trascendente, en este caso por medio de la sinécdoque de “alas”, mientras que la alquimia verbal está metaforizada por el fuego. La poeta está en fase de transformación, todavía no conoce las artes mágicas sobre el lenguaje que va adquiriendo poco a poco. Pero la ausencia se hace voz poética; por medio del cuerpo puesto en juego en la transformación de la opacidad en elementos lucientes que revelan el misterio; bien lo expresa el poema 9 de *Árbol de Diana* (PC, 111):

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.

La piedra representa el proceso de cristalización de la voz, expresada con la sinécdoque de “garganta”, y emitida a partir de la estructura misma del cuerpo del yo poético,

representado éste por los huesos brillantes, lo que nos remite a una dimensión originaria que debemos recuperar, a la muerte metaforizada también por la noche como alvéolo generador. Por eso las palabras nacientes son representadas por colores vivos y tenues en relación sinestésica con la realidad expresada. La poesía se hace interlocutora de la misma dicción y la poeta le pide, “ y por favor / que me hables / siempre” en “Presencia” (PC, 162), hasta que la voz se desdobra y amplifica contra el silencio opaco de la realidad trascendida: “Son mis voces cantando / para que no canten ellos / los amordazados grismente en el alba / los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.”

Se desprende el canto, contra toda barrera, pero también se profundiza la angustia por la imposibilidad de modificar la realidad por medio de la poesía, gran dolor de toda la vida en Alejandra Pizarnik. Entonces, la poesía en relación especular con el yo que la profesa, se hace pronto límite, piedra opaca sin esperanza de real trascendencia, dentro de un existencialismo pesimista. La poeta quisiera transmutarse integralmente en la palabra de su otra realidad, pero sabe que no puede dentro de los límites del cuerpo y del tiempo real que ni la poesía puede suplantar, aunque los reformule dentro de la autorreferencialidad. A tal propósito, Francisco Lasarte escribe:

En vez de crear una plenitud de índole erótico-mística, la palabra poética produce un vacío y forma una impenetrable barrera entre el ser y el nombre. [...] La palabra es al mismo tiempo un obstáculo y una condena a muerte («un color como un ataúd»). En efecto, ser «sólo un nombre» en la poesía –existir en ella *sous rature* y no como una presencia *real*– equivale a una muerte poética. Y pretender hallar un «origen» en el nombre lleva también a la destrucción, puesto que tal origen no sería más que la ausencia, la *irrealidad*. No una «resurrección» en la poesía, entonces, sino «re-conocimiento» y la «re-creación» de una precaria imagen lingüística, visible pero inalcanzable detrás de la transparencia del lenguaje. Pizarnik quisiera que el poema expresara su *realidad* –la de ella, no la del signo–, y lo dice con estas palabras «Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en

mí» (*IM*, 47). Vana esperanza: el viento, imagen de destrucción y desgaste a lo largo de toda su poesía, corrobora que en el poema ella no es más que una imperfecta «alejandra».⁵³

Este límite se hace verdadero dolor y profunda angustia para el alma sedienta de libertad de la poeta, quien lamenta, en “Noche” (*PC*, 57):

¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
Falta candor, falta poesía
Cuando la sangre llora y llora!
[...]
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!
[...]
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?

Los vocativos y las exclamaciones, enfatizan el estado de ánimo perturbado de la poeta en su ansia de trascendencia. El trauma llega a bloquear el lenguaje mismo, haciendo de la danza, que metaforiza el movimiento dinámico de la imaginación libre y del lenguaje que la nombra, una inmovilidad, ya desde el oximorón del título en “Danza inmóvil” (*PC*, 75), como una mariposa contra un vidrio, donde la muerte adquiere significado negativo, a diferencia de la muerte como momento originario y cíclico, generador de vida:

De muerte se ha tejido cada instante.

Yo devoro la furia como un ángel idiota

⁵³ Francisco Lasarte, *op. cit.*, 871-72. La lectura de este autor es particularmente negativa, aquí se resaltaré el reverso de la medalla, pero su crítica evidencia de manera muy clara este sentido angustiante del límite en la poesía de Pizarnik. Véase todo el artículo, pp. 867-877.

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.

Lo mismo en “Artes invisibles” (PC, 80), donde “y no hay una palabra madrugadora / que le dé la razón a la muerte / y no hay un dios donde morir sin muecas.”

La consecuencia de esta desesperada búsqueda de libertad es la soledad, ni las palabras son un amparo, o una oración en la cual el ser se recoge, o una fiesta aliviadora en “Cenizas” (PC, 82), por lo cual la poeta lamenta “Yo ahora estoy sola / –como la avara delirante / sobre su montaña de oro– / arrojando palabras hacia el cielo, pero estoy sola”.

Ya en *Árbol de Diana* la poeta se siente rehén de un sortilegio oscuro, totalmente dada a la poesía imposible, que no logra liberarla, aunque al mismo tiempo se formule y se libere. Ésta no logra ser lugar, radicación del yo poético que no puede más que aceptar el ritual de transformación mágica, como se ve en “Fiesta” (PC, 191), cuando la poeta admite “Dibujé el itinerario / hacia mi lugar al viento.”, para luego asumir “Y he bebido licores furiosos / para transmutar los rostros / en un ángel, en vasos vacíos”, con la conciencia de que estará “en el vaso inalcanzable, / en la sed de siempre.”, en “Moradas” (PC, 205), hasta sentenciar su propia pérdida inexorable en “Mendiga voz” (PC, 206): “En mi mirada lo he perdido todo / Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.”, donde el uso del adverbio de lugar en la antítesis meforiza la ausencia, profundizándola. El dolor no tiene salida al decir “Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema” en “Desfundación”, donde la poeta

utiliza una fórmula de ecuación matemática que crea una relación comparativa entre los términos, para expresar su sentido de cautiverio e imposibilidad.

La misma sensación de límite se siente en el lenguaje. Ya en el primer poema, en el primer libro, la poeta preanuncia su poética metalingüística, dentro de la negación que refunda su propio mundo, terminando con los versos “No querer traer sin caos / portátiles vocablos.” (“Días contra el ensueño”, PC, 11). Ya vimos como el nombre propio de la poeta se pone en juego dentro del espejo (PC, 65), de donde comienza la mirada nueva, cual corte que configura la realidad poética en su lenguaje, proceso metaforizado eficazmente en el poema 10 de *Árbol de Diana* (PC, 112):

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

Persiste la idea del doble y de la máscara para poder decir el poema, como una forma de amor, la más absoluta, que atrapa la poeta hasta generarse a partir de la libido, como queda claro en el poema 17 (PC, 119): “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”, hasta la “fornicación de nombres”. Como se nota el poema es absolutamente autoreferente para Pizarnik. Quizá a lo mejor ella se desdobra y se viste de otros seres, alter-ego de su ser, pero siempre es ella quien habla, canta o calla. No es admitida la poesía impersonal de tanta expresión vanguardista y contemporánea. Esta poesía está en el yo, sin otras posibilidades.

Con todo, también dentro de la lengua personal se hace sentir el límite, el contraste con la realidad, la imposibilidad de decirlo todo. En relación metonímica, la garganta no logra emitir sonidos y palabras, asfixiada por el límite, capaz de articular

solamente palabras afásicas, dentro de la fragmentación del discurso poético. En el poema 29 (PC, 131), la poeta dice: “Aquí vivimos con la mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia.” Y se escucha un sonido de manos en la niebla, remoto e inalcanzable. En efecto, “en espera de la palabra antigua” (PC, 147), el lenguaje se desliza en música y en silencio, voz verdadera y auténtica de esta poesía. En el poema 3 de *Árbol de Diana* (PC, 105), la poeta anuncia:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

Todavía la poeta percibe la falta de palabras como límite insuperable. J. G Cobo Borda observa “Su silencio, entonces, resuena con el vigor de un rechazo desesperado; la postrera negativa a pactar”,⁵⁴ como dice el poema 18 (PC, 120) en aceptar el silencio del mundo real:

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

Asimismo, en relación intermedial con un dibujo de Wols (PC, 126), la poeta escribe: “estos hilos aprisionan a las sombras / y las obligan a rendir cuentas del silencio”, y poco después (PC, 130) “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas”, hasta entregarse totalmente a esta voz originaria y auténtica en *Otros poemas* (PC, 143):

⁵⁴ J. G. Cobo Borda, *op. cit.*, p. 41.

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

Como la noche y el viento, el silencio es una especie de poción mágica que la poeta acepta para cumplir su misterio y metamorfosis; en fin, convertirse en palabra poética, por lo cual “los náufragos detrás de la sombra / abrazaron a la que se suicidó / con el silencio de su sangre” (PC, 144). Otra vez con Cobo Borda subrayamos:

O sea que si detrás de toda palabra hay un silencio, su reverso; oquedad donde ella resuena y se dilata, también es cierto que este silencio hace las veces de testigo implacable: ‘me desmiente’, ‘me amordaza’, como manifestaba en *Árbol de Diana*. Este silencio es el que convierte a cada poema en un juicio contra el poeta, esa acusación que lo denuncia y escarnece.⁵⁵

Pronto este silencio se hace generador de la palabra auténtica, como en “Verde Paraíso” (PC, 175) donde la poeta “atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios”. Paradójicamente el silencio metaforiza la palabra, a su vez metaforizado sinestésicamente por el fuego en muchas ocasiones, a evidenciar su energía vital y generadora, como en “En un lugar para huirse” (PC, 184), cuando dice “Espacio. Silencio ardiente”. Naturalmente, tal silencio se identifica con la muerte cíclica cual elemento fecundador de la palabra, como en “Silencio” (PC, 188), “La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Sólo me oigo.”, y la palabra en la forma del canto a su vez se esfuma en nada en “Pido el silencio” (PC, 189): “Canta como si no pasara nada. /

⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

Nada pasa.” A su vez el silencio se hace música, instrumento que emite palabras para revelar la “Memoria” (PC, 201), “Arpa de silencio / en donde anida el miedo”, pero siempre en contacto con el límite y la imposibilidad que amenazan la nueva música del mismo silencio. Como evidencia Francisco Lasarte, la misma actitud radical de Pizarnik frente a la poesía y la palabra, provocan este enmudecimiento: “Su crítica de la palabra es absoluta. La mantiene al borde del silencio, minando la seguridad que todo poeta – incluso el más escéptico– necesita para seguir escribiendo.”⁵⁶ De ahí la sensación de miedo denunciada en el verso, la exasperada sensación de impotencia que recorre toda la obra poética. Pero, como veremos, y como ya aquí se percibe, el silencio hace que el poema sea también morada del ser y lugar de reconciliación, a pesar de la separación aquí analizada, y la fragmentación del lenguaje. En la conclusión de su artículo sobre Pizarnik, Ana María Fagundo destaca la imposibilidad absoluta de esta poesía marginada al límite de la realidad:

Su poesía parece separada del mundo de los sentidos como si el mundo físico, con sus posibilidades sensoriales, no entrara por los ojos, la nariz, las orejas o la piel. Pizarnik se consume en su propio afán de infinito, en su propia angustia y en su miedo, en su propia soledad y, de alguna manera, en sus propias limitaciones. Hay una visible falta de sensualidad en su poesía, aunque el deseo de amar y ser amada aparece en los poemas y en las anotaciones de su diario. Ella, que quiso trascender la cautividad humana, acabó más cautiva, por su incapacidad para aceptar y trabajar dentro de los límites de la condición humana.⁵⁷

Sin embargo, la poesía de Pizarnik se autoafirma dentro de la negación y la crítica, dentro de una ontología del ser que rescata su mundo en la palabra. No se salva a

⁵⁶ Francisco Lasarte, *op. cit.*, p. 867. Poco después señala: “Lejos de ser el lugar de la «resurrección», el recinto poético es una mera trampa, «un escenario más». E inevitablemente el silencio ofrece la única salida de la trampa lingüística” (p. 874).

⁵⁷ Ana María Fagundo, *op. cit.*, p. 228.

sí mismo en el plano de la realidad pero refunda y renueva el lenguaje poético radicalmente, haciéndose cuerpo y silencio con una delicada sensualidad y jugando el todo por todo, incluso la vida, en una entrega extremadamente apasionada.

Los últimos libros, *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* sintetizan y culminan en una expresión total y densa todos los temas y motivos que hemos estado analizando, dejando florecer la palabra a pesar de la angustia. En el próximo apartado, que desarrolla y amplía este mismo enfoque, más allá de la ruptura y la separación, se integra entonces el análisis de los aspectos aquí evidenciados de estos poemarios.

2.5

Más allá de la ruptura: una poética del cuerpo hacia el silencio

La palabra enmudece dentro de un discurso poético fragmentado, y sin embargo no deja de hablar, por lo menos dentro de la autoreferencialidad y dentro de la esencia. Efectivamente, en sentido heideggeriano, “el habla habla” de manera autónoma dentro del lenguaje en esta poesía absoluta en búsqueda de la esencia originaria del ser y del decir.⁵⁸

No obstante la escisión del ser y del lenguaje, no obstante la fragmentación del yo y de la palabra, el poema logra cantar y configurarse corporalmente, superando toda separación, pero solamente dentro del mundo autónomo de la poesía. Claro que el yo poético se queda en la soledad desamparada, pero en el momento de la escritura alcanza la unidad, como un artificio mágico, fruto del conjuro.

Para lograr este nivel de autoconocimiento por medio del lenguaje, el ser tiene que emprender un camino dentro del habla; tiene que irse, dejar el lugar de la realidad para alcanzar el otro lugar, la morada del lenguaje dentro del silencio.⁵⁹

Alejandra Pizarnik, quién conocía y admiraba la poesía metafísica de Trakl y Rilke, expresa repetidamente la idea de la partida, por medio del alma y del cuerpo, en su experiencia de lenguaje, cuando el ser precisamente quiere hacerse poema por medio de la palabra escrita.

En el poema “Ceniza” (PC, 55) ya la poeta anuncia el comienzo de un camino, al escribir “Pronto nos iremos”, lo que se hace verdadera partida simbólica que implica un viaje en la ya citada “La última inocencia” (PC, 61):

⁵⁸ Véase Martin Heidegger, *De Camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002. El filósofo critica la percepción del lenguaje como instrumento del hombre en la comunicación, para reconocer su total autonomía como sistema que pre-existe al individuo hablante en cuanto esencia, la “langue” antes el acto de la “parole”. En específico el autor escribe: “Dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*). En pos del habla y sólo acerca de ella quisiéramos meditar. El habla misma es: el habla y nada más. El habla misma es el habla.” (p. 10)

⁵⁹ *Ibid.*

Partir
en cuerpo y alma
partir

La poeta emprende el camino justo para “deshacerse de las miradas / piedras opresoras / que duermen en la garganta”, o sea para liberar al ser de los límites de la percepción cotidiana que no permiten la expresión, representada aquí metonímicamente por la garganta en relación con la voz que emite la articulación de la palabra. Las piedras son las palabras vacías del habla establecida, que sofocan al habla verdadera en la garganta.

La partida implica dejar un lugar para otro, dejar un espacio ocupado para un espacio habitado por el ser, por lo cual el ser tiene que alejarse de sí mismo para alcanzar la morada en el lenguaje y tiene que hacerse camino, identificarse con el movimiento de ir por senderos indefinidos del lenguaje. El ser oscila en la incertidumbre, pero enfatiza la separación del lugar anónimo para hacerse viajero en el poema 33 de *Árbol de Diana* (PC, 135):

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

El sujeto del lenguaje se convierte en el caminante que siempre está en búsqueda de la palabra perdida. Este proyecto está suspenso en un plano espacial y temporal indefinido, pero de todos modos implica el movimiento y la búsqueda.⁶⁰

⁶⁰ Escribe Heidegger: “Lo que es extraño camina hacia adelante. Pero no va errabundo, carente de toda determinación. Lo extraño anda buscando el lugar en el que podrá permanecer en tanto que caminante. «Lo extraño» sigue la llamada que apenas le es desvelada y que lo encamina a su ser propio. [...] Así

Ese lugar otro para ser alcanzado es la morada en el lenguaje, la palabra que solemos habitar y sentir como lugar de amparo, más allá de la fragmentación, el miedo el desamparo vivido por el yo poético. Las dos dimensiones experienciales conviven una en otra en Pizarnik. Pronto la separación se hace pertenencia, y la palabra se vuelve un don misterioso, tanto cuanto precioso, en este verdadero camino al habla originaria.

En “Duración” (PC, 164), podemos percibir todo el proceso, de la partida al don de la palabra, puesto que la voz poética deja un lugar definido, el “aquí”, y parte, en la noche, para perseguir la llamada de un rostro misterioso, máscara de la palabra, que es “piedra preciosa”. Por otro lado se percibe la morada, representada por el cuarto donde el cuerpo de la poesía debe de haber estado, pero es el lugar que hay que dejar, el lugar del dolor del cual más vale separarse en el camino hacia la verdad.⁶¹

El lenguaje poético es un estar en el mundo, es tener un lugar a partir del cual irse para volver al lugar de la morada. El yo en camino alcanza la verdadera morada, el lugar del encuentro y del descanso.⁶²

A partir del “Aquí estoy”, fundante del ser y de la poesía en “La de los ojos abiertos” (PC, 51), el yo poético anhela el otro lugar, trascendental y originario, acogedor y apaciguador, representado metafóricamente por la muerte, como lugar del encuentro originario y del silencio que emite la verdadera palabra. En “Siempre” (PC, 63), con la típica construcción anafórica, la poeta denuncia su cansancio frente a la mentira, las cosas del mundo, del aquí concreto, para invocar el lugar de la otredad, que se vuelve morada:

permanece constantemente en camino y en su andanza va adonde la lleva el tiro de su esencia.” *Ibid.*, p. 32.

⁶¹ Todavía con Heidegger: “El camino es lo que nos deja llegar a aquello que nos demanda. [...] La palabra «camino» es probablemente una palabra inaugural del habla; palabra que habla y se dirige al hombre meditativo. [...] Tal vez se oculte en la palabra «camino», Tao, el secreto de todos los secretos del Decir pensante, si dejamos que estos nombres regresen a lo que dejan en lo no dicho y si somos capaces de este «dejar». [...] El camino que nos deja llegar adonde ya nos hallamos requiere, a diferencia de cualquier otro camino, algo que lo acompañe y que alcance ampliamente hacia delante.” *Ibid.*, pp. 146-7.

⁶² Como afirma Heidegger, “el habla es la casa del ser”. *Ibid.*, p. 124.

Cansada por fin de las muertes de turno
a la espera de la hermana mayor
la otra gran muerte
dulce morada para tanto cansancio.

Como la noche, la muerte es personificada, lo que expresa el acercamiento del yo poético al concepto expresado, la apropiación de la palabra dentro del lugar originario invocado. Citando las palabras de Alejandra Pizarnik con referencia al extranjero de Trakl, Bernardo Ezequiel Koremblit evidencia: “Alejandra lo dirá con el dictamen que no podía ser otro que éste: «Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra».”⁶³

Árbol de Diana es el poema en que el lenguaje se hace morada a partir de la separación. En él se sienten la sensualidad y la vitalidad que conduce a la creación, no obstante la escisión del ser en el espejo. Finalmente, el yo demora en las cosas espejadas, en un mundo desdoblado pero verdadero y auténtico. Dentro de la trascendencia, el poema se hace la casa del nombre que está, pero en un más allá. El canto es la máscara de este nombre que acaba en la transparencia a partir de la noche, la vida originaria y auténtica. Como veremos, este nombre trascendental será el lugar de la reconciliación de la palabra, no obstante la desgarradura.

En el poema 16 (PC, 118) la poeta hace explícitamente referencia al proceso de edificación del lenguaje como morada cuando escribe “has construido tu casa / has emplumado tus pájaros”, donde la construcción del lenguaje como morada hace que los pájaros, metáfora de la voz de la poesía, recuperen sus plumas, o sea, metonímicamente, sus alas y su vuelo, para enunciar el mismo acto poético que nace a golpes generadores

⁶³ Bernardo Ezequiel Koremblit, *op. cit.*, p. 90.

de habla. Poco importa la soledad de un acto único que deja a todos los demás indiferentes. Sí cuenta que el lenguaje se haga una morada a partir de la cual sea posible comenzar la reconciliación del nombre con el ser y las cosas. Como observa Francisco Lasarte:

El lenguaje aún promete vida y amor. Y promete también un lugar protegido del viento y de sus estragos, un «calmo reposo» lejos de toda amenaza. [...] Este deseo de ocultarse en el lenguaje se manifiesta en su poesía a través de muchas imágenes que hacen de la palabra (y del poema) un recinto o claustro *literal*. Lo que protege puede ser una «pared», un «jardín», una «casa», una «choza» o un «palacio», según el grado de seguridad o de inseguridad que Pizarnik delate en su relación con el lenguaje.⁶⁴

La voz poética se fusiona con el bosque, lugar de la morada de manera absoluta en cuanto que representa las fuerzas originarias del ser femenino, mujer y poesía misma, uno idéntico al otro. Es la otredad, representada por un interlocutor indefinido, que pudiera ser un amado o el mismo poeta, la que permite estar en el lugar de la acogida y desplegar el canto, en “Tu voz” (PC, 165): “Emboscado en mi escritura / cantas en mi poema”. El poema es el lugar no lugar, espacio trascendente que permite la reconciliación del ser con la palabra a partir de la ausencia que sustenta el lenguaje mismo. No obstante la ajenidad, la poeta encuentra su lugar en la poesía, como observa Bernardo Ezequiel Korembliit al citar el poema “Extraña que fui”:

El lugar *-vitae* y el existir *poético*, recíprocamente equiponderantes en la poeta de *Árbol de Diana*— sobre el cual ha dispuesto su posición está sintetizado en el elocuente sentido de estos versos: las luces están lejos pero la distancia no impide la substancial proximidad, y todo cuanto pueda decir será dicho para los silencios fecundos que a su vez volverán a producirse

⁶⁴ Francisco Lasarte, *op. cit.*, p. 874.

otras palabras (*muy puras*) y así otra vez, y otra, y otra más, en una apasionada corrida hacia lo máximo. *Extraña que fui...* es posiblemente uno de los epítomes de las primeras y últimas nociones de la existencia y la obra poética de Alejandra más concluyentes, y aunque éste y otros epítomes sean con los años constantes y empecinadas tautologías, el de *Extraña que fui...* es quizás el que de modo más manifiesto descubre su posición.⁶⁵

Por lo tanto, trascendiendo todo límite de espacio y tiempo, la poeta busca este lugar de la poesía en “Fronteras inútiles” (PC, 185):

Un lugar
no digo un espacio
[...]
un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión

En este espacio trascendido que rehuye de su misma definición el ser recupera su pertenencia al mundo, su relación maternal quebrada por la separación en el proceso de construcción del yo por medio del lenguaje. Por esto mismo, la poeta habla de orfandad y de un lugar trascendente que le recoge en “Fiesta” (PC, 191):

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
Hacia mi lugar al viento.

⁶⁵ Bernardo Ezequiel Korembli, *op. cit.*, p. 20. M. Heidegger desarrolla ampliamente el concepto de proximidad y presencia de la palabra, como veremos más adelante, al acercarnos al silencio germinador de la poesía de Pizarnik.

El yo se abre camino en la maleza de la identidad perdida para recuperarse y hacerse poesía, aquí representada por lo etéreo que designa el lugar de la trascendencia, el lugar de la pertenencia que recupera la pérdida del ser originario. El mismo yo es el espacio que se hace paisaje, lugar de la trascendencia, así como el lenguaje es el itinerario trazado, el camino que lleva hacia la morada verdadera.⁶⁶

El alba, que representa por sinécdoque al día, es el espacio infinito del desamparo y “alguien apuñala su almohada / en busca de su imposible / lugar de reposo” en “Los ojos abiertos” (PC, 192), puesto que la acogida es alcanzable solamente en el alvéolo de la noche. La poeta sigue percibiendo con dolor y miedo la imposibilidad de esta trascendencia, pero a costa de la violencia expresiva siempre reclama el lugar no lugar que es la oscuridad originaria, a pesar del palimpsesto, más allá de las fronteras y los límites; este lugar mismo es el habla que emite la voz poética en “Contemplación” (PC, 217):

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 una máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con granizos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.

Nada de armonía en el proceso de trascendencia del lugar para alcanzar la morada y la reconciliación, pero el pasaje es necesario. Es que presencia y ausencia coexisten, más, se implican una a otra en el proceso de liberación del ser por medio de la liberación del lenguaje. Como ya vimos en el análisis del recurso metalingüístico de la poeta en su

⁶⁶ Sobre el lenguaje como trazo y sendero que permite al habla de pronunciarse a partir de lo no hablado, M. Heidegger precisa: “El trazo abriente es el conjunto de los trazos de aquel dibujo que atraviesa y estructura lo abierto y libre del habla. El trazo abriente es la marcación del despliegue del habla, la estructura de un mostrar en el seno del cual los hablantes y su hablar, lo hablado y lo inablado en él, están vertebrados desde la palabra destinada (*aus dem Zugesprochen*). Con todo, el trazo abriente de la esencia del habla permanecerá velado incluso en su dibujo aproximado mientras no atendamos propiamente en qué sentido ya se había hablado –hablado de hablar y de lo hablado.” ID, *op. cit.*, p 187.

creación, la palabra se hace presencia a partir de la ausencia, se hace elemento luminiscente a partir de la noche, en el poema 25 de *Árbol de Diana* (PC, 127), puesto que surge un ángel como relámpago desde un agujero, en la noche. La palabra se hace presencia a través de la máscara, se hace semblante, por lo cual la presencia adquiere un contorno, una definición clara, se corporaliza, si bien se trata de un cuerpo celeste.

A este punto el lenguaje es el nacimiento, es el ser ahí, “dasein”, y un venir al mundo, surgir como flor y como elemento luminiscente.⁶⁷ Emprendido el camino, dejado atrás el lugar inauténtico para alcanzar el no lugar cual morada auténtica, la palabra renace. Siempre a través de un golpe, que representa la ruptura necesaria para la innovación, en el poema 27 de *Árbol de Diana* (PC, 129):

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

Todos los valores de la poética desarrollada se invierten, complementando con otro signo los elementos que configuran la expresión, puesto que la noche se transmuta en alba, la nada nihilista se transmuta en la nada de la plenitud, el vacío se llena de flores, la oscuridad se hace sinestésicamente “luz lila”, la locura se hace ebriedad apaciguada y

⁶⁷ En la filosofía de Heidegger, la palabra se hace proximidad y encuentro a partir de ser percibida como morada que restituye el ser al yo, entonces nombre y cosa se pertenecen, la palabra se hace presencia, o sea encuentro, unidad, lugar de las relaciones. El habla se pronuncia como flor que surge de la tierra. Véase *Ibid.*, pp. 143-160. En particular, el filósofo escribe: “El habla es la flor de la boca. En el habla florece la tierra hacia el florecimiento del cielo. [...] Cuando la palabra se denomina la flor de la boca y florecimiento, entonces oímos la resonancia del habla surgir en su sustancia terrenal. ¿Desde dónde? Desde el decir dentro del cual se cumple el dejar-aparecer de mundo. La sonoridad resuena a partir de la resonancia, de la llamada congregadora, que, abierta a lo Abierto, deja aparecer mundo en las cosas.” (pp. 152, 154) Sobre la proximidad precisa: “Los pasos no constituyen una secuencia progresiva de un ir de esto a lo otro, en todo caso sólo como semblanza externa. Los pasos se juntan más bien en un recogimiento sobre lo Mismo y se juegan a un retorno a lo Mismo. Lo que tiene aspecto de ser digresión es, de hecho, entrada en la puesta-en-camino propiamente dicha, en la *Bewegung* desde la que se determina la vecindad. Esto es la proximidad.” (p. 154). Para el concepto de lo Mismo, véase pp. 17 y 158; se refiere a la unidad entre entidades diferentes dentro de la Diferencia, o sea tierra y cielo, divinos y mortales en el habla. Véase también Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1951.

el desamparo se hace certeza. El ser se ha re-encontrado con el habla, el habla habla desde sí misma, más allá del miedo y el terror. Es un momento, pero un momento que se eterniza en el tiempo trascendente del decir poético, aquí y ahora pero al mismo tiempo más allá y siempre. Es la línea de la reconciliación del ser por medio del lenguaje al mismo tiempo que éste es causa de separación y desamparo, el encuentro que convive con la soledad.

Como he anticipado antes, la reconciliación se desarrolla a partir de *Árbol de Diana*, junto con los antecedentes que la preanuncian en los poemas anteriores. Por ejemplo ya en “Origen” (PC, 53) la poeta percibe la necesidad de volver a las raíces del ser por medio de la poesía, que debe de sobrevivir frente a cualquier amenaza, por lo cual la poeta incita “Hay que salvar al viento”, lo que se hace posible por medio de la purificación en la noche, como se lee en el epígrafe de W. Blake a “Desde esta otra orilla”; al salir de la muerte, la poeta recobra luz y presencia –“voy al encuentro del sol”, dice– dentro de la reconciliación entre todas las cosas, expresada por medio de la conmutación, otra vez dentro de la muerte cíclica, vista como lugar de la otredad:

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.

El desamparo y la soledad se transmutan aquí en amistad y pertenencia mutua, todo se compenetra en la armonía recuperada por medio del poema mismo, la palabra escrita.

Árbol de Diana es el poema del nacimiento y de la reconciliación dentro de la separación y la herida originaria. Bien lo indica Octavio Paz (PC, 101-2), al evidenciar

su carácter luminiscente y fecundador, dentro de la naturaleza y del mito, conjugando la imagen de la diosa de la fertilidad y la pureza con la imagen de una planta fantasmagórica, que tiene “propiedades luminosas”, “No tiene raíces”, “las flores son diáfanos”. En la obra de Pizarnik se caracteriza como:

(Quim.): cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a la más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira. (Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América.

También hace alusión al mito que remite a las transformaciones identitarias, corporales y lingüísticas que de aquí en adelante se consolidan en la obra de la poeta, quien ofrece su cuerpo y su ser en sacrificio para obtener una palabra purificada, como en los rituales antiguos para fecundar la tierra; como observa Paz:

El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial. En el estado actual de nuestros conocimientos es imposible decidirse por cualquiera de estas dos hipótesis.

Como se ve, el árbol es símbolo de conjunciones que representan el camino de reconciliación en la palabra, emprendido por la poeta bajo las transformaciones a las que se somete para renovarse. De todas formas la planta es el lugar de la transparencia y

es un “instrumento natural de visión” que desafía la normal percepción de las cosas en un plano absolutamente trascendido, que es la poesía misma:

Colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua.

Como lugar de reconciliación este poema expresa justamente el nacimiento del ser y del poema, dentro del cual se cumplen todo conjuro y todo hechizo, lugar de la separación y de la venida al mundo, de las transformaciones alquímicas del ser y la palabra. Más allá de la demolición del mundo y del lenguaje corriente, la poesía es el lugar de la vida más absoluto y profundo, como evidencia el análisis de B. E. Koremblit, citando a su vez las precisas palabras de Álvarez Sosa:

“Árbol de Diana es la historia de una persecución, de una cetrería cuya presa es el poeta mismo. Como todo libro cosmogónico, se inicia con un nacimiento: el de Alejandra que nace de sí misma al alba, partenogénesis alegórica a Zeus, padre de Diana, la diosa lunar. Tristeza del ser único, capaz de autogenerarse, y que deja su cuerpo ‘junto a la luz’, al alba. Y como el alba todavía no es la aurora, la noche es el sino del nuevo ser” [...] “En su soledad, olvidada, la diosa virgen sin fieles ni ofrendas, sólo recibe los tributo del frío, el viento, la lluvia y el trueno. Las cuatro convulsiones atmosféricas favorables a los procesos alquímicos, a la magia.”⁶⁸

Dentro de estas transformaciones míticas y ancestrales, Alejandra Pizarnik logra ser la poesía y alcanza la convivencia de elementos opuestos en su ser poesía. El fuego es el elemento indispensable para los hechizos, así como el viento es indispensable para liberarse en palabra, por lo cual en el poema 7 (PC, 109) leemos:

⁶⁸ Véase Bernardo Ezequiel Koremblit, *op. cit.*, p. 35.

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

Todavía, y siempre, la muerte representa la otredad generadora de vida y palabra. Gracias a esta conjunción, expresada por las antítesis semánticas en el poema, la poesía se salva, se hace espera y anhelo continuo dentro de las contradicciones que la consienten, entonces en el poema 8 (PC, 110), la memoria recobra voz en el suspenso de definirse, cristalizarse, de momento se ilumina: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.” No está garantizada la palabra pura, pero sí es una esperanza que se genera de la convivencia de luz y sombra, del sí y el no dado por la antítesis final que elide toda significancia lógica. El discurso se contradice porque no sabe, sólo está en espera del éxtasis. Sólo está. Se hace apertura y germinación gracias al sacrificio aceptado como un don que escribe la poesía pura. En el poema 12 (PC, 114):

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

Es magnífica la densidad de la expresión con pocas y simples palabras, con metáforas que recurren y se repiten, pero siempre vivas y eficaces en configurar el sentido poético.

Aquí se percibe la reconciliación del ser por medio de la imagen de la niña que ya no es abandonada y despojada, sino que es vestida de seda, adquiere ligereza y elegancia dentro de las transformaciones tiernas, ya no conjuro sino promesa de poesía. La niña sonámbula adquiere también una definición mágica, el despertar de la mano expresa metonímicamente la escritura de la poesía que se hace voz, donde “flor” metaforiza la palabra y “viento” metaforiza la voz, los dos configurando la poesía misma en fase de creación. El despertar crea un antítesis con el sonambulismo, siempre dentro de la conjunción de los opuestos en la expresión, y del ser, renovados. La ternura de la entonación sugiere el apaciguamiento del ser, en otros momentos víctima del hechizo y de un profundo dolor. Aquí la voz es tenue, se acerca al canto y se aleja del conjuro, las imágenes se esfuman en transparencia.

Siempre dentro de la ceguera y el ensueño, que germinan la palabra a partir de la apertura de la percepción, el premio es plenamente ganado por la poeta en el poema 36 (PC, 138), cuando

el viento le trae

la tenue respuesta de las hojas

Las hojas nos remiten a la planta mítica del título del poemario y nos hace percibir el color verde que metaforiza la palabra nueva durante toda la obra. En estas palabras culmina el proceso de renacimiento del ser y del poema, no obstante el límite. Otra vez, imposibilidad y posibilidad de la poesía conviven y se implican recíprocamente. Por lo cual, en *Otros Poemas* la palabra se hace perfecta reconciliación en el canto y en el regreso, en la vuelta al origen de la poesía donde el nombre es la plenitud, y la poeta lo recobra (PC, 149):

Yo canto.

No es invocación.

Sólo nombres que regresan.

El canto metaforiza la poesía primordial y pura que emite la palabra auténtica, por eso los nombres regresan.

Los trabajos y las noches siguen este camino hacia el origen, en el cual el cuerpo de la poeta está totalmente implicado en el viaje, en la partida. Siguen las transformaciones, la niña sonámbula ya se hace sacerdotisa en un proceso iniciático que implica la noche y el fuego como elementos transformadores. El poema se hace lugar de ceremonia simbólica, el cuerpo se hace ofrenda y el silencio es la morada de las palabras pronunciadas. La poesía queda suspensa, el discurso poético es enunciación casi afásica y fragmentada, más allá de la gramática. La construcción de tal discurso es irracional e interrumpida. La palabra se hace todavía más, don, preciosidad, elemento mágico. En la noche y el silencio como morada del ser y de la palabra, la memoria se reintegra al yo poético más allá de la separación y la imposibilidad, la palabra se vuelve espera y canto, en la búsqueda de la pureza. Se cumplen las metamorfosis gracias al sacrificio ritual e iniciático del alma y el cuerpo de la poeta. Siempre camino a la reconciliación junto a la ruptura.⁶⁹ Los versos de “Un abandono” (PC, 198) lo evidencian:

Un abandono en suspenso.

Nadie es visible sobre la tierra.

Sólo la música de la sangre

asegura residencia

en un lugar tan abierto.

⁶⁹ Véase J. C. Cobo Borda, *op. cit.*, pp. 49-50 y B. E. Koremblit, *op. cit.*, pp 32-41

Es muy acreditable la lectura de J. G. Cobo Borda:

En contra del exilio surge su afán de comunión; estableciendo alianzas íntimas entre las palabras y las cosas integra un motivo de unidad y el talante crítico que la distingue no retrasa sino que acelera el vértigo de su inspiración. Confundida con lo que escribe obtiene la gracia de esos instantes dotados de una furiosa incandescencia, y son ellos los que nos permiten llamar a *Los trabajos y las noches* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1965), un libro enamorado.

No solo por su temática sino también y sobre todo por el alto designio que lo guía: aquí, igualmente, se trata de la peregrinación en torno al paraíso perdido.

‘Una flor / no lejos de la noche/ mi cuerpo mudo/ se abre/ a la delicada urgencia del rocío’: magia verbal, encuentros en donde la transparencia no vela sino que acentúa su límpida nitidez, la velocidad de esos momentos recobrados, en donde los seres se reconcilian, emite un rico fulgor: estamos en el reino de la analogía. [...]

Inaudible, casi, su discurso es una apelación: se dirige a lo más personal nuestro; pero es también una certeza irrefutable; algo mítico y ancestral se deja oír aquí.

Los seres, en su mudez, añoran la verdadera música, y en este libro Alejandra Pizarnik hace suyo lo esencial: hachos y hombres son múltiples pero su raíz es una y la misma. De ahí que estos momentos, esta sincera y expresiva poesía, avance impulsada por un ritmo más vasto. Su latido se acordó con el del mundo, no *este* sino *aquel*, por supuesto, y sus modulaciones ya pertenecen a todos.⁷⁰

Esta reconciliación, a partir de la muerte como retorno, es también re-encuentro con la infancia perdida; después del abandono expresado en varios poemas –como por ejemplo “Tiempo” (PC, 76), “Origen” (PC, 88), “El despertar” (PC, 92) y “Mucho más allá” (PC, 95), donde precisamente la sangre denuncia la separación al decir “en épocas remotas, cuando yo no era yo / sino una niña engañada por su sangre?”, a diferencia del

⁷⁰ J. G. Cobo Borda, *op. cit.*, pp. 45-47. También Bernardo Ezequiel Korembliet comparte esta visión positiva, vital y reconciliatoria, de la poesía de Pizarnik; véase ID, *op. cit.*, sobre todo pp. 27-67.

poema citado arriba, en el que la sangre es amparo— la infancia se vuelve lugar del encuentro, espacio simbólico de regeneración en la vuelta a los orígenes del ser. En “Infancia” (PC, 176), poema de *Los trabajos y las noches*, la niñez es lugar de ensoñación y fábula, en citar a Alicia, cuyo país de maravillas se vuelve algo ya conocido, experimentado y compartido por la niña cuya mirada se ha profundizado en la muerte simbólica:

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.

El yo poético es un yo desencantado porque ya pertenece al mundo de la otredad, ya se ha reunido con el mundo originario, a través del lenguaje purificado. Confirma esta interpretación B. E. Koremblit:

Pues para Alejandra los vocablos tienen la tibieza de su respiración natural, y en medio de ricas variaciones, repite sin cesar y con una continuidad que no se soluciona, los términos que por una y otra razón y otra y otra más le son congénitos. Al indicársele que sus términos implicaban “espacios gratos”, como el jardín y el bosque, Alejandra confesó que una de las frases que más la obsesionaban era la que dice la pequeña Alicia en el país de las maravillas: “Sólo vine a ver el jardín”. Y para Alejandra, como para Alicia, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, “el centro del mundo”. Las palabras, para esta poeta que no ha de acudir sino a palabras de otros mundos, son las de la sensación y el descenso al suyo, y allí adquieren otro peso y otro color y otra acepción, pues en este mundo y usadas por el escuadrón

de rimadores y el batallón del asfíctico y exotérico sentido común y directo las palabras apenas si tienen una niebla eufónica que no permite ver más que aquello que en fracción mezquina e insuficiente puede verse. La frase de Mircea Eliade “el centro del mundo” sugiere a Alejandra Pizarnik esta otra: *El jardín es verde en el cerebro*, “frase mía que me conduce a otra siguiente de George Bachelard: “El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero”.⁷¹

La infancia coincide con la imagen simbólica del jardín, y luego con la del bosque, al metaforizar la pureza de la otredad, alcanzada gracias al hechizo transformador del acto poético en fase de experimentación. En la misma obra, el poema “Antes” (PC, 177) remite a tal lugar ancestral que produce música, trascendiendo las palabras, más allá de la poesía misma que siempre denuncia un límite:

bosque musical

los pájaros dibujan en mis ojos

pequeñas jaulas

En *Extracción de la piedra de la locura* este símbolo de pureza logrará su máxima eficacia expresiva en los poemas en prosa, pero ya se anticipa en “Rescate” (PC, 229), para representar la otredad en un poema dedicado, con razón, a Octavio Paz, el gran poeta de la otra orilla, por lo cual incluso se podría establecer una relación intertextual entre estos versos y los del poeta mexicano:

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquel.

⁷¹ Bernardo Ezequiel Koremblit, *op. cit.*, pp. 82-3.

Infancia, jardín y bosque metaforizan juntos, implicándose uno a otro, el origen del ser anhelado por Alejandra Pizarnik, la perfección buscada a través de la palabra, camino a la reconciliación. Como escribe Eduardo Moga,

La infancia se dibuja, en efecto, como el país intacto donde las cosas son benignas y absolutas, donde el cariño se da sin condiciones. Las muñecas, tan frecuentes en los poemas de Pizarnik, simbolizan ese tiempo immaculado. [...] Pese a todo, el principal asidero de Pizarnik son las palabras. La poesía se erige en su bálsamo, en el manto reconstructor con el que cubre –aunque no restaña– la desgarradura del existir.⁷²

Esta vuelta hacia atrás desemboca en la locura y la muerte, a lo cual confluye la misma niñez en el proceso simbólico en acto, por medio de la poesía. A partir de la revuelta, de la inadaptación de Alejandra Pizarnik al mundo real y pragmático, al tiempo de la adultez, la única salida es la ficción, el mundo maravilloso de Alicia dentro del espejo, y la niñez como postura de eternamente adolescente frente al mundo, contra toda impostación dogmática del ser y el decir. De ahí el carácter juvenil y extremadamente innovador de su poesía, como subraya B. E. korembli:

No se trata exactamente del lugar común –respetable por su verdad– de que la juventud es un estado de y del ánimo: aquí ha de considerarse que el poeta, en particular el perteneciente a la rama a la que pertenecía Alejandra Pizarnik, es, contra todos los vientos de las causas y materias seniles que pretenden abatir su torre, el enhiesto poeta intemporalmente joven, entendiéndose por juventud el pensamiento, el sentimiento y la posición noblemente iconoclasta –como la tuvieron Ungaretti a los 80 y André Spire a los 90, entre otros matusalenes metidos como cuña en el siglo– que, ante la quiebra de los valores pre y protoestablecidos, rechazan las facilidades que les

⁷² Eduardo Moga, *De asuntos literarios*, op. cit., p. 196.

ofrece el mundo sin rutas de aventura y asisten, expectantes y decididos, a la fecundidad de la cultura del instinto y a la sabiduría de la inspiración, la renovación y la innovación.⁷³

Infancia y locura como ser frente a la vida, hasta la muerte, antes que poesía o junto con la poesía. Antes agresión a la realidad que vuelta al origen –niña monstruo contra la niña ángel, que exalta a la rock-star Janis Joplin y se reconoce en *Les enfants terribles* de Cocteau–; antes orfandad y abandono que morada reconciliatoria, como destaca Fiona J. Mackintosh en su trabajo sobre la niñez en Pizarnik. En particular, la autora nos remite al carácter fuertemente surrealista de esta infancia provocadora e innovadora, al margen de la locura y cercana a la muerte, expresión de la rebelión y la creatividad libre, que conduce a nuestra poeta hasta la entrega total, la completa identificación con la poesía, simple y elemental, espontánea como la niñez, en un juego dinámico entre Eros y Thanatos, con una exaltación dionisiaca de la vida y la poesía, a pesar de toda consecuencia.⁷⁴

Es que, como ya he señalado repetidamente, Alejandra se da a la poesía integralmente, en cuerpo y alma, sobre todo sacrifica su cuerpo en nombre de la palabra verdadera. La niña, la viajera, la sonámbula, la sacerdotisa, se hace palabra, se encarna

⁷³ B. E. korembli, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁴ Véase Fiona J. Mackintosh, *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Noodbridge, Tamesis, 2003, pp. 119-164. En particular la autora escribe: “The diaries reveal Pizarnik’s repugnance at being absorbed into seemingly anonymous adult world; she sees this process as tantamount to relinquishing her high ambitions, the precocity of her talent, and her role as the favourite appealing young poet who inspires protective feelings in others. The childlike part of her is that which is the more poetic; adulthood doesn’t fit into her concept of a poetic life. [...] Pizarnik’s powerful attraction to the figure of the *poète maudit*, her poetic crises about language and madness, and her tendency to cultivate the persona of a vulnerable child unable to enter fully the adult world, both poetically and socially, make the poet-child-madwoman triangle an irresistibly compelling framework for examining the Pizarnik myth. (pp. 126 y 135) Sensible las observaciones sobre las raíces judías y el exilio en destacar el sentido de orfandad de la poeta, junto con su rebelión: “Orphanhood is thus for Pizarnik something about which she feels highly ambivalent: on the one hand, it is something she and her family have suffered collectively in the past, and which she suffers again on the death of her father; on the other hand, it represents a space of artistic freedom and an appealingly vulnerable poetic persona through which her feelings may be creatively channelled, and one which resonates with the disarming simplicity of abandoned orphans in children’s stories. (p. 153).

en la poesía justo en el momento de trascenderse como ser humano en carne y hueso.⁷⁵

Todo confluye a configurar esta escritura como cuerpo: el surrealismo, la noche y los hechizos, el espejo, la metapoésía y el metalenguaje, la palabra como morada, la niñez, el jardín y el bosque. Precisamente esta vuelta a la morada del lenguaje, por medio de la vuelta al origen en la niñez, el jardín y el bosque, permitirán a la palabra hacerse cuerpo.

En efecto, el cuerpo está totalmente implicado en la escritura, en cuanto gesto de expresión del ser, siendo el arte fruto de una imaginación que crea, iluminada por una inteligencia práctica, a partir de un acto de voluntad. El cuerpo se hace inmanencia en la obra artística a través de los sentidos, más allá de la vida lógica y vegetativa. El cuerpo es un mediador entre el mundo físico y el mundo interior, vital, por medio sobre todo del tacto y la visión, entre los cinco sentidos; la analogía armoniza el conocimiento a través de relaciones establecidas entre los mismos sentidos. La imaginación se convierte entonces en un cuerpo, como extensión del mundo, en la que se concilia lo útil, lo bello y lo religioso en una trascendencia divina a partir de la carne. Existe un cuerpo psíquico junto con el cuerpo físico, resultado de la integración de imaginación, memoria y pasión en el cerebro, en la mente. El afuera y el adentro, la vida psíquica y la vida vegetativa se complementan en el cerebro por medio de la imaginación, representación sensible e intencional del mundo real, que se concreta por medio de un gesto, implicando todo el cuerpo en la expresión. Tal es la escritura, que también necesita del gesto de la mano, lo cual pone en juego todo el cuerpo en la formación creadora de un otro mundo,

⁷⁵ Véase J. G. Cobo Borda, *op. cit.*, pp. 51-2 y 64.

experiencia individualizada por medio del cuerpo.⁷⁶

Alejandra Pizarnik vive totalmente la escritura como gesto corporal; ya desde el principio de su expresión poética. Mano, dedos, labios, garganta, huesos y sangre configuran metafórica o metonímicamente el gesto de la escritura, el moldearse de la palabra en el espejo del poema. Las isotopías relacionadas con la mirada y con la percepción visual se trasladan a isotopías de la reflexión metapoética y metalingüística relacionadas con el cuerpo. Como observa Eduardo Moga: “El poema deviene prolongación de la mano y del sufrimiento, ojos y mirada y vida de quien lo escribe. Pizarnik busca un lenguaje total, sin límites, que la redima de una realidad sitiada por la podredumbre y el tiempo”.⁷⁷ Son ejemplares, para la escritura como gesto de la mano, el poema 12 de *Árbol de Diana* (PC, 114), “su despertar de mano respirando / de flor que se abra al viento”, y el fragmento XIX de “Caminos del espejo” en *La piedra de la locura* (PC, 244): “Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo”. Lo cual implica: “volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he comprender lo que dice mi voz”, por lo tanto el gesto de la escritura interesa todo el cuerpo representado por su estructura ósea a lo largo de toda la poesía de Pizarnik, como por ejemplo en los poemas 9 y 16 de *Árbol de Diana* (PC, 111 y 118) al escribir “Estos huesos brillando en la noche” y “has golpeado al viento / con tus propios huesos”. Como se ve, la poesía se hace cuerpo, no

⁷⁶ Véase Pascal Haegel, *Le Corps: quel défi pour la personne?*, Paris, Fayard, 1999, pp. 65-80, 217-40, 324-29. En particular el autor explica: “La réalisation proprement dite du projet va mettre en jeu le corps humaine guidé par l’intelligence pratique et porté par la volonté comme source d’effectivité. [...] La main, par sa structure morphologique et fonctionnelle si originale, est l’instrument par excellence, par où l’intelligence peut être présente à la matière pour la connaître et la transformer selon son idée. [...] Instrument dont l’indétermination rend possible une diversité d’utilisation mais dans l’unité, faisant de la main le symbole par excellence de l’analogie, ce qui signe son lien essentiel à l’intelligence dont la qualité propre est d’être analogique.” (pp. 70, 71, 240). Para la escritura como desarrollo tecnológico en la evolución del hombre y como gesto del ser, véase Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, 1965.

⁷⁷ Véase Eduardo Moga, *op. cit.*, p. 197.

solamente como estructura sino inclusive como sustancia, como entraña biológica que se transforma en lenguaje a partir de la sangre del cuerpo real de la poeta, a lo largo de su expresión, pero sobre todo en *Las aventuras perdidas*, elemento simbólico del sueño y de la palabra, el cual nos remite al ritual de sacrificio ante el cual Pizarnik se somete para renovar el lenguaje y hacer de su cuerpo la poesía. El cuerpo se percibe como lugar de la reconciliación del lenguaje ya en poemas anteriores a *La piedra de la locura*, donde logra su total afirmación en la palabra. En particular, en *Los trabajos y la noche* leemos: en “Revelaciones” (PC, 156), “Que tu cuerpo sea siempre / un amado espacio de revelaciones”; en “Destrucciones” (PC, 158), “Del combate con las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental.”; en “Amantes” (PC, 159), al metaforizar la palabra naciente como flor, “mi cuerpo mudo / se abre / a la delicada urgencia del rocío”. Este cuerpo transfigurado como palabra poética se tiene que entregar totalmente al oficio elegido como destino integral de la existencia de Pizarnik, se desnuda (PC, 108), se deja habitar por la alteridad (PC, 136) y acepta todo hechizo de la noche para convertirse en pura ofrenda, con una religiosidad laica, ancestral y profunda que reconcilia cuerpo y palabra con los orígenes anhelados.⁷⁸ Este proceso se desarrolla y cumple a lo largo de toda la poesía, pero culmina en el verso “he sido toda ofrenda” de “Los trabajos y la noche” en el poemario homónimo (PC, 171), para luego cumplirse completamente en *La piedra de la locura*.

⁷⁸ Según Pascal Haegel, en la búsqueda de la verdad, el ser investiga el misterio creador primordial, representado por Dios, por la divinidad, a través del cuerpo, humano y espiritual; la adoración lo pone en contacto con el creador, la energía primordial; tal adoración se realiza por medio de la ofrenda al fin de alcanzar la unión originaria perdida con el principio creador. El cuerpo se erige como un templo y logra liberarse por medio de la trascendencia, más allá de todo límite que causa depresión y angustia. También la vulnerabilidad del cuerpo que acaba en la muerte, acto extremo y último del cuerpo, recobra unidad por medio de la ofrenda que abre la percepción humana a una otredad que trasciende la finitud del cuerpo mismo. Véase ID, pp. 304-16, 324-29, 345-56. Específicamente el autor escribe: “L’adoration est donc cet acte absolument fondamental, et donc d’une nécessité vitale, qui dans un véritable choix amoureux de Celui qui est notre source aimante, nous fait entrer dans le *réalisme* radical. *Tout* notre être fait alors le choix libre de se recevoir actuellement du Créateur, en se remettant totalement entre ses mains dans une *offrande* totale de tout lui-même.” ID, *op. cit.*, p. 308

En este poemario Alejandra Pizarnik llega a su expresión poética más alta en cuanto tensión lírica, humana y lingüística. Temas, motivos y estilo de toda su poesía se densifican en esta obra en una perfecta síntesis, como si toda la obra fuera un discurso único y homogéneo que confluye en plenitud en una palabra poética absolutamente original y renovada.

La noche, tema y metáfora de toda la poesía, aquí se transforma en el sueño, y el espejo produce la contracara de la poeta reproduciendo el ser en la figura de muñecas que hacen el papel de máscara en la expresión poética. Éstas, remiten también a la infancia perdida, representada por el jardín y el bosque en ruinas dentro de la memoria, pero aquí fluye el agua, como un líquido amniótico dentro de la noche y la muerte personificadas, por lo cual se convierten en el cuerpo que genera el cuerpo de la poesía, en una verdadera puesta en escena de la gestación y el parto del poema, de la palabra. El lenguaje nace en este cuerpo simbólico, o mejor dicho, re-nace. Por medio de las transformaciones y las metamorfosis mágicas, esotéricas y alquímicas, del yo poético junto con el lenguaje; la palabra se vuelve onírica e inclusive erótica. Se crea una atmósfera fantasmagórica que suplanta el orden de la realidad para independizarse en puro gesto poético, profundamente renovado. No solamente encontramos la máscara, sino que todo cuerpo se traviste de poesía, hasta ser la poesía misma. La noche y la muerte de la primera sección, cuando el yo poético sufre un total sortilegio y sacrifica su propia sangre para liberarse y hacerse palabra corporal, se hacen voz de la memoria en un más allá donde surgen la visión y la libre asociación de imágenes. El lenguaje se hace fuertemente analógico dentro del fragmento, amalgamado en una expresión unitaria, como en “Las promesas de la música” (PC, 233), donde ya se sintetizan integralmente todos los temas de la expresión de Pizarnik:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. [...] Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.

Se establecen correlaciones semánticas que dan unidad a la expresión que representa a un decir desde un atrás, de lo blanco hacia los colores, por medio de la ofrenda de alma y cuerpo de la poeta, lo que activa la alquimia verbal e imaginativa. Por este camino se alcanza la pureza primordial, en la niñez recobrada dentro de un jardín simbólico que se convierte en bosque, lugar femenino de gestación, transformación y conservación de la vida. Aquí el cuerpo es todavía un “medium”, la vía por la cual es factible abrir camino a la palabra renovada. Estamos hablando ya de una palabra que está antes de la palabra, un lenguaje primordial que se escapa del lenguaje verbal, a pesar de ser el único medio para escribir la poesía. La palabra del bosque es un sonido primordial que, como veremos, es lenguaje musical, el habla del silencio. Ya en “Adioses del verano” (PC, 236) lo presentimos en los versos “Suave rumor de la maleza creciendo. Sonidos de lo que destruye el viento.”, donde el bosque todavía metaforiza el lugar originario de las reconciliaciones y el viento, que suele ser la palabra poética, y que, en este caso, como en otros poemas, es la fuerza hostil que amenaza el orden constituido. De ahí la reconstrucción y la re-generación de la palabra. Dentro de la imposibilidad expresada en “En un otoño antiguo” (PC, 238), donde el nombre es un ataúd, “una transparencia que no atravesarías” y la poeta se pregunta desolada “¿Y cómo es posible no saber tanto?”, dentro del espejo, en el mundo otro y autónomo del poema, el ser recupera su cuerpo en la palabra. En el poema clave “Camino del espejo” (PC, 241), el yo se ofrece a la lengua, que se renueva dentro del espejo, hacia el silencio primordial. Otra vez, a partir de la noche y de la muerte, espacios simbólicos que devuelven el ser a la pureza en los

versos “Y sobre todo mirar con inocencia”, y “Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrado por la lluvia”, el cuerpo es el intermediario sagrado de la transformación lingüística en acto, por lo cual la poeta admite: “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.” El yo poético está en el borde entre aquí y allá, realidad y mundo de la poesía. A través de la caída simbólica del cuerpo y del alma, la otredad se revela al ser en camino dentro del lenguaje, es la caída haideggeriana hacia lo alto, puesto que la poeta escribe “Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de las revelaciones” y “Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa”, donde la trascendencia se cumple por medio del ser errante: “Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.”⁷⁹ Pero, contemporáneamente, este mismo umbral es el lugar de la separación y del límite del lenguaje. A este punto de la experiencia poética, Pizarnik adquiere una lucidez metalingüística absoluta, que no admite falsas ilusiones dentro del proceso especular. Realidad y ficción se confunden pero no logran fundirse, la poeta invoca el silencio contra la imposibilidad de ser lenguaje no obstante el sacrificio. Invoca la locura como único medio de rebelión y desorden que le queda dentro de un total nihilismo y de un anhelo absolutista que no logra concretarse en lenguaje. Pero, paradójicamente, la imaginación se hace onírica y visionaria, el lenguaje se hace amniótico, aglutinante y se construye por medio de la anáfora y las repeticiones diseminadas que crean correlaciones semánticas, fonemáticas y sonoras; el discurso poético se hace fragmento dentro de la poesía en prosa, a partir de la fragmentación del cuerpo real de la poeta dentro del espejo.

⁷⁹ Véase M. Heidegger, *De camino al habla*, op.cit., p. 10.

De todas formas, dentro de la imposibilidad, el cuerpo se hace lenguaje y escritura, por medio de la ofrenda –aunque se perciba como inútil–, y dentro de la articulación de la palabra en la proyección especular del poema.⁸⁰

Dentro de la búsqueda de la voz otra, la poeta lamenta “Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas” [...] “No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio”. Es la única manera de romper la realidad y el lenguaje calcinado inclusive en la poesía, por lo cual ni las máscaras sirven, la “reina loca”, la “mujer loba” que coincide con la niña, no logran el éxtasis por medio de la palabra, todo es fragmentado, roto, hecho ceniza; el lenguaje es quebrantado en “Señuelos de conceptos. Trampas de vocales”, que la poeta trata desesperadamente de recuperar al admitir que “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar” y pide el silencio, dado que “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.” Parece imposible recuperar el habla originaria prometida por la ofrenda y las transformaciones, pero el cuerpo está totalmente en juego y la poeta admite “Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños”, puesto que en la realidad la “escritura total” y lo de

⁸⁰ Con una perspectiva biosemiótica Gabriel Weisz analiza el elemento corporal en la escritura, conjugando las teorías de Freud, Jakobson y Lacan sobre el lenguaje. El autor aclara: “La *biosemiótica* actúa como un ámbito donde se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente. En el cruce de caminos conceptuales que ocurren en este capítulo, *biosemiótica* relaciona el conjunto de conductos y discursos corporales como representación de textos somáticos. La teoría *biosemiótica* reúne el cuerpo con el lenguaje. [...] Se establece un puente entre la *biosemiótica* y la fase del espejo lacaniana, puesto que el espejo organiza al cuerpo dentro de la identidad del infante. La organización del cuerpo en el *texto* de una identidad marca el inicio de un texto corporal donde el significado de la persona y del cuerpo quedan integrados en un campo *biosomático*. [...] Otra pieza del modelo adopta el tratamiento que Jakobson destina a la metáfora y metonimia. Particularmente aludimos al esquema de la pérdida o adquisición del lenguaje, aspectos que se relacionan con la competencia que tiene el sujeto para ejecutar las operaciones de selección y combinación, o una semejanza y contigüidad. El primer término afiliado a la metáfora y el segundo a la metonimia. [...] Para Lacan, la metáfora y la metonimia representan mecanismos lingüísticos del inconsciente. [...] La función metonímica es equivalente a la imagen del espejo en la misma proporción que las palabras son espejos de las cosas. La metáfora es análoga a un espejo subjetivo, ya que se refiere a las relaciones internas que producen semejanzas.” ID, *Dioses de la peste*, México, Siglo XXI editores, 1998, pp.23, 33, 39. Véase pp. 13-38.

“celebrar” es imposible; los sueños llegan “demasiado tarde”, pero son la única posibilidad de rescate. El cuerpo se recoge desde los fragmentos de memoria después del espejo, representado aquí por el cuadro de arte animado, estableciendo una correspondencia entre visión y realidad que se unen, no obstante el “alma partida” de la poeta que pretende lo imposible, “Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara”. Con todo, la simbiosis se logra ya por el abrirse de la imaginación originaria, y en consecuencia, en el espejo del poema, la poeta admite: “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”; la poeta se abre al sueño, “La que soñó, la que fue soñada”, donde el espejismo conduce a “Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel.”, y la poeta denuncia “A falta de eso –que no es mucho–, la voz que injuria tiene razón.”

A pesar del desastre de la imposibilidad, del “agujero de ausencia” y el consecuente profundo dolor por el perenne sentido de la pérdida, es propiamente esa fe fundamental lo que confiere al lenguaje un carácter corporal, por llevar un ritmo y una modulación que surgen desde los instintos primordiales e infantiles, pre-simbólicos, en una fase precedente al espejo, recreada en el poema, como en los últimos versos casi balbucientes de esta composición, más allá del silencio de los otros y de la misma poeta, dolorosamente amordazada y separada:

Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tu 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.

Otra vez, la repetición diseminada, la aliteración, la anáfora, crean correlaciones semánticas y fonemáticas que construyen intermitentemente la significancia,

provocando un efecto de balbuceo para representar la imposibilidad de la expresión, pero también su capacidad de reformularse a partir del límite mismo.

Es un “himno harapiento”, pero logra hacerse cuerpo poético desde el cuerpo físico y simbólico de la poeta. El poema en prosa “EL SUEÑO DE LA MUERTE O EL LUGAR DE LOS CUERPOS POÉTICOS” (PC, 254) nos lleva al cuerpo poético juntando y conjugando todos los elementos constitutivos y configurantes de la poesía de Pizarnik en una alquimia de gran valor expresivo. A través de la noche germinadora y del sueño revitalizante, dentro de un líquido amniótico representado por el río, como medio de pasajes simbólicos y de metamorfosis, elemento primordial de purificación y regeneración, la poeta logra hacer de su cuerpo la palabra, gracias a la ofrenda, a la que nos remite también el epígrafe. Después de la separación el yo se reformula en el nuevo espejo del lenguaje y alcanza la armonía en esta otredad, su cuerpo es la poesía y la poesía es cuerpo; el cuerpo se hace palabra y la palabra recobra su carácter corporal originario. La niñez y la mirada, la noche y la muerte, el fuego y el agua, las máscaras y la locura, el humor y la metamorfosis, todo confluye para configurar el nuevo cuerpo naciente, que es la palabra misma:

Detrás, a poco pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y

hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La palabra es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar del nacimiento.

Muerte y vida conviven y se complementan, el lenguaje corporal es un venir al mundo en la proximidad en sentido heideggeriano y la reconciliación con los orígenes del habla se cumple gracias al hechizo del cuerpo que se vuelve palabra y abre el ser al mundo. La palabra resurge por el agua y se convierte en puro canto, la voz del silencio.⁸¹

El proyecto personal de Pizarnik, de matriz surrealista, finalmente se cumple dentro de la autonomía del arte. Esta entrega total del cuerpo y su disección en partes vulnerables nos remiten inmediatamente al surrealismo.⁸² Igualmente, como vimos en otro capítulo, la purificación del lenguaje, hasta desembocar en el canto y el silencio, es la meta prefijada del movimiento.

El agua y el canto como elementos de la reconciliación poética aparecen en diversos poemas, hasta desembocar en el silencio, que a su vez es música. Todos desembocan en este poema, verdadera suma poética de Alejandra Pizarnik.

Después de los golpes que rompen la identidad fijada y el lenguaje establecido, el yo poético moldea su nuevo lenguaje como regreso heideggeriano al ser, vuelto morada del cuerpo, hecho poesía en la verdadera voz del canto, más allá de la

⁸¹ Véase M. Heidegger, *De camino al habla*, op. cit., pp. 15-23. Véase también Pascal Haegel, *op. cit.*, p. 60.

⁸² Véase Gabriel Weisz, *op. cit.*, pp. 60-84.

imposibilidad, como se ve en “NOCHE COMPARTIDA EN EL RECUERDO DE UNA HUIDA” (PC, 257):

Golpes en la tumba. Al filo de las palabras golpes en la tumba. [...] No soy yo el hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí.

Y esto fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me acordé. [...] proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levisimos 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 faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco.

Es la morada heideggeriana que hemos analizado antes. La palabra se hace entonces presencia en el silencio originario generador del habla auténtica.⁸³

Toda la obra de Pizarnik está atravesada por el silencio, como límite y como principio de la palabra. Otra vez, la expresión precedente culmina en las últimas obras, sobre todo *El infierno musical*.

Esta poesía corporal más allá del límite, que acaba en el silencio incluye a Alejandra Pizarnik en las poéticas que siguieron a la experiencia de la ruptura vanguardista, efectivamente centrada en el matatexto, el metalenguaje y el silencio

⁸³ Véase M. Heidegger, *De camino al habla*, op. cit., pp. 163-175.

como fin y origen de la palabra.⁸⁴

En Pizarnik el silencio se alcanza justo a través de la recuperación del cuerpo en la palabra y caracteriza toda la expresión de nuestra poeta, como evidencia Eduardo Chirinos: “En la poesía de Alejandra Pizarnik la relación entre mutilación, cuerpo y silencio adquiere un carácter muy peculiar si constatamos que el silencio es el articulador general de su obra.”⁸⁵ Efectivamente, silencio es una de las metáforas principales en la configuración poética de Pizarnik, dentro de la expresión metalingüística. Entonces, ya en “Poema” (PC, 155) en *Los trabajos y la noche* leemos “Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio.”; en “Reconocimiento” (PC, 161), “Tú haces el silencio de las lilas que aletean / en mi tragedia del viento en el corazón.”; en “Despedida” (PC, 170), “Tantas criaturas ávidas en mi silencio / y esta pequeña lluvia que me acompaña.” Como observa E. Chirinos:

La sentencia del escriba admite también una lectura metalingüística: el silencio *debe ser* la palabra ‘silencio’. Esta lectura encierra una sutil paradoja que revela, una vez más, la imposibilidad de situarse fuera del lenguaje; ‘la palabra silencio’ como frase es un oxímoron, pero ‘silencio’ como palabra es un signo, es decir, una presencia como cualquier otra en el sintagma, salvo por una notabilísima particularidad: detrás de ella, o se anula radicalmente el murmullo de las palabras desplazadas, o se escucha con ensordecedora insistencia el murmullo de todas. El imperativo de la sentencia conduce a imaginar un monstruoso y absurdo poema que repite *ad infinitum* la palabra ‘silencio’ sin saber si alude al vacío frustrante o a la esperada

⁸⁴ Eduardo Chirinos lo evidencia en su ensayo: hecho de palabras, el poema no sólo alberga y da sentido al silencio, sino que permite, además, sus múltiples posibilidades de representación dramática. El marco elegido para presentar estas discusiones es la poesía hispanoamericana del siglo XX, especialmente las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik.” [...] “El poeta contemporáneo se enfrenta a las palabras con el silencio y su lucha (no su triunfo) consiste en obligarlas a aparecer ‘de otro modo’ en el poema. Esa lucha hace que su decir sea siempre una condena, y su renuncia a ese decir una tentación. Pero entonces, ¿escribir poesía no es negarse a aceptar la ‘condena del silencio?’”. ID, *La morada del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 18 y p. 54.

⁸⁵ *Ibid.*, p.213

iluminación. La página blanca del escriba sería, entonces, el modelo preceptivo de otra página que reclama no la ausencia del signo, sino la presencia del signo que nombra la ausencia.⁸⁶

Seguramente este silencio metalingüístico, que en su mudez nombra al mundo, está expresado eficazmente en el poema “Fragmentos para dominar el silencio”, suma de toda referencia a esta metáfora. En tres fragmentos la poeta confirma su poética del silencio, antes poniéndose las máscara que sustituyen al yo dentro del juego especular del lenguaje, por lo cual “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias”, vestidas de rojo, alter ego de Alejandra, y que se volverán la “máscara de loba”, alter ego de la “niña densa de música ancestral”.⁸⁷ Dentro de estos desdoblamientos, la poeta habla desde el desamparo de un lenguaje destituido, al que “se le vuela el tejado y las palabras no guarecen”. Pero es propiamente dentro de esta herida donde la palabra recupera su origen en el silencio, lo que coincide con la muerte: “No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.”, y “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante”. Noche, silencio y muerte confluyen en el gran hechizo que es la poesía, a la cual Alejandra se ha entregado completamente. La misma forma fragmentaria de su discurso poético remite al silencio; otra vez con E. Chirinos, “El fragmentarismo, la incompletitud y la fuerte tendencia del poema a romper la unidad discursiva otorga al silencio la función de argamasa significante que convierte cada verso en una imagen aislada y a la vez tejida en una unidad superior que trasciende el poema (e incluso al libro).” También el hecho de que en la mayoría de los poemas Pizarnik establezca un diálogo consigo misma, con sus máscaras o voces multiplicadas, así como cierta afasia expresiva y la construcción del discurso *in medias res*, como continuo y suspendido a la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁷ El cuerpo y el ser de la poeta acaban fagocitados por el poema y la escritura, lo que Eduardo Chirinos llama la autofagia en referencia al metatexto. Véase *ibid.*, p 199.

vez, todo contribuye a configurar el silencio. El carácter fragmentario implica inclusive la presencia del espacio en blanco, como misma metáfora de la ausencia y del silencio que genera las palabras, en sentido mallarmeano; llega hasta hacerse metonimia de la muerte, misma que genera el habla originaria; similitudemente, la falta de título a muchos poemas crea el vacío precedente al habla.⁸⁸ Por eso la poeta adopta al silencio como metáfora del habla cuando, en “Caminos del espejo” (PC, 241) escribe “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.” (frag. XII), y “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.” (frag. XIII). El vacío genera la plenitud. El silencio se hace canto en *La extracción de la piedra de la locura*, contra la mudez opaca del lenguaje estandarizado que hace de las personas unos muertos en vida. También al límite de la palabra, completamente desconfiada y destituida, el silencio logra ser la única posibilidad de expresión en convertir la oscuridad en luz, la ausencia en simple presencia. Es lo que se siente en otra obra extrema y lograda de Pizarnik, *El infierno musical*, que ya desde el título nos revela la contradicción que crea significado. La palabra “infierno” nos remite intertextualmente a Rimbaud y a su renuncia a la palabra poética, pero “musical” nos expresa más el sentido de reconciliación que adquiere el silencio, sin quitar la angustia de la imposibilidad del lenguaje. Como se ha evidenciado antes, las dos posturas frente a la palabra coexisten y se implican. Entonces, el poema sí es percibido como una trampa, la poeta denuncia con sufrimiento el peligro de la esterilidad, la imposibilidad de la fusión y del encuentro, por lo cual solamente el fragmento es posible en la

⁸⁸ Véase *ibid.*, pp. 52, 80, 116-120, 132-39; sobre el espacio en blanco y la reconciliación también Enrique Pezzoni escribe: “En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua, está el poematierra prometida... El vacío de la página donde el texto parece sustentarse en sí mismo es un modo de aludir a la existencia de los dos ámbitos; éste del cual huye el poeta en busca de sí, aquél donde se produce el encuentro. [...] Lo mágico consiste en crear el espacio del poema, la tierra prometida, con aguda conciencia de que todo es allí *nuevo*, de que nada se ha metamorfoseado, salvo el ser mismo del poeta; el exiliado logra al fin una forma de comunión. Pero su *unio mystica* es con su propia soledad.” ID, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, pp. 158-59.

expresión; el poema sí es puro escenario y teatro del yo poético que, junto con el lenguaje, se hace implosión, pero, a pesar de todo esto, permanece en esta poesía el anhelo del éxtasis, el cuerpo todavía intenta hacerse lenguaje y recupera el deseo como instancia de la palabra; y aparece todavía el jardín como símbolo de pureza.⁸⁹ Ya en la primera sección, “Figuras del presentimiento”, en el poema “Piedra fundamental” (PC, 264), cuyo título nos remite a la cristalización del lenguaje en la poesía como fundamento del ser, leemos: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.”, pero “El agua verde es mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. / Hay un jardín.” El nombre es limitado, como dice en “Ojos primitivos” (PC, 267), “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre”, pero es el único amparo, como afirma la poeta en el verso “Escribo contra el miedo” y acaba simbólicamente en el silencio de la muerte física, negando el éxtasis anhelado y dejando la soledad como única condición existencial en “El deseo de la palabra” (PC, 269) y “La palabra del deseo” (PC, 271); con todo, este vacío y límite logra hacerse “Nombres y figuras” (PC, 272), gracias a la expiación de un pecado ancestral y colectivo del cual la poeta se rescata: “Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras”. El cuerpo de la poeta ha recuperado el contacto con la tierra, y el agua del poemario anterior se convierte aquí en la luz y el fuego, elementos oscuros y taumatúrgico que logran transformar el lenguaje y hacen del silencio una promesa de palabra, pura presencia.⁹⁰ En la segunda sección, “Las uniones posibles”, en “Un ejemplar de «Les chants de maldoror» encontramos “El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí

⁸⁹ Sobre el poema como circo véase Eduardo Chirinos, *op. cit.*, pp. 215-28.

⁹⁰ Véase M. Heidegger, *De camino al habla*, *op. cit.*, pp. 18-24; 33-6 y 48-9; 159-175, 191-198.

misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.” La fecundidad del silencio se lee en “Signos” (PC, 276): “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.” Estalla la música entonces “Si silencio es tentación y promesa” en “Fuga en lila” (PC, 277): “Cae la música en la música como mi voz en mis voces” en “Del otro lado” (PC, 278). Este lenguaje musical, a pesar del infierno del dolor y la separación, recupera el principio del placer en el poema, a partir del cuerpo hecho palabra; en “Lazo mortal” (PC, 279), “El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio azul dentro de la luz.” Todo se transfigura, el cuerpo carnal y simbólico es totalmente trascendido dentro de las metamorfosis continuas en acto por medio de la escritura. En la tercera sección, las “Figuras de la ausencia” insisten sobre el silencio germinador a partir de la oscuridad, la otredad y la profundidad del ser, hasta culminar en “Endechas” (PC, 288): “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego.”, y la poeta, “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.” A este punto Alejandra Pizarnik está completamente identificada en el poema, hasta ser anulada por él, completamente perdida en el otro lado del espejo. Todo es fragmento pero la realidad logra reformularse y sobreviven la poesía y “las lilas” entre los restos de la memoria y los fragmentos del lenguaje en “Los poseídos entre lilas” (PC, 293). El poema es una verdadera escenificación teatral y visionaria de la realidad, que confirma la potencialidad de la imaginación y del lenguaje analógico e irracional, que llega aquí a la acumulación caótica en la construcción polisindética que expresa la memoria fragmentada. No obstante el límite, el lenguaje se abre y multiplica. Justo dentro de la imposibilidad, cuando la poeta lamenta “Yo estaba predestinada a

nombrar las cosas con nombres esenciales. [...] Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.”, esta poesía es un valiente acto de fe, confirmado por la angustia de las preguntas retóricas que cierran esta composición.

En fin, esta poesía es un gesto corporal absoluto que hace confluir palabra y silencio en la muerte que simbólicamente lo trasciende todo. En las composiciones no recogidas en libro, entre los años 1956-1960 y, sobre todo, en los últimos poemas entre 1962 y 1972, año de muerte de la poeta, recurren los mismos temas hasta aquí analizados, todavía con un estilo fragmentario y esencial. Merece la pena destacar los poemas “En esta noche en este mundo” (PC, 398) y “Sala de psicopatología” (PC, 411) por el sentido extremo del límite de la vida y la poesía, sin ninguna posibilidad de rescate para la poeta que no puede más con el lenguaje, para siempre huérfana del jardín primordial perdido, pero al mismo tiempo para siempre “enamorada del viento”, de la palabra dentro del traslucimiento. Como observa Guillermo Sucre, el silencio es reconciliación junto con la muerte, real y simbólica. La poeta muere y calla cuando ya no tiene nada que decir y transmigra a la otredad tan anhelada, dentro de una palabra trascendida que finalmente permite el encuentro, y no importa si la persona no lo logró en la realidad. Aquí lo que cuenta es la poesía en la cual se inmoló voluntariamente. Vale la pena tomar de la cita del crítico la poesía de Cortázar después de la muerte de la amiga poeta:

Alejandra

Puesto que el Hades no existe, seguramente estás allí,

último hotel, último sueño,

pasajera obstinada de la ausencia.

sin equipajes ni papeles,

dando por óbolo un cuaderno

o un lápiz de color.

—Acéptalos, barquero: nadie pagó más caro

el ingreso a los Grandes Transparentes,

al jardín donde Alicia la esperaba.⁹¹

Lo afirma Alejandra Pizarnik en el último poema sin título (PC, 453), escrito en Septiembre de 1972 en el pizarrón de su cuarto de trabajo:

No quiero ir

nada más

que hasta el fondo

oh vida

oh lengua

oh Isidoro

Las palabras no logran hacer el amor como quería Breton, se rompen y escinden, pero el lenguaje resulta completamente auténtico y renovado.

La reconciliación por medio del cuerpo que se hace palabra, que a su vez trasciende en luz y en silencio originario, está alcanzada dentro del poema como entidad autónoma y autoreferente. No logra salvar a la persona Alejandra Pizarnik, pero la taumaturgia de la palabra se cumple en este traslucramiento final.

⁹¹ Véase Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 293-4 y pp. 316-319. En particular: “La intensidad y la tensión del libro se derivan, en verdad, de esta doble analogía: la muerte como metáfora del lenguaje, éste como metáfora de aquélla. Crisis de la vida y crisis de la escritura poética son pues, una misma y sola cosa. (p.317)

Conclusiones al capítulo 2

En este capítulo he realizado un análisis hermenéutico de la obra poética de Alejandra Pizarnik, por medio de la interpretación simbólica, semántica y estilística de los textos que componen diversos poemarios, pero de una coherencia tal que ha sido posible una lectura transversal y total de la obra completa.

La misma personalidad de Alejandra Pizarnik, analizada a partir de sus diarios y su correspondencia, se revela de temperamento vanguardista y surrealista en cierta violencia y sarcasmo de su expresión, y en su postura nihilista y ensoñadora, conectada constantemente con las fuerzas irracionales del ser. Su formación en Argentina y en París, junto a personalidades sobresalientes del movimiento surrealista en su auge, desarrollaron ulteriormente tal innato surrealismo que encontró una expresión original y auténtica en la poesía.

Efectivamente, recurren temas y motivos que atribuyen este carácter evidentemente surrealista a la poesía de Alejandra Pizarnik, lo que he evidenciado en el primer subcapítulo, con particular atención también al lenguaje desarrollado por la poeta a lo largo de su producción artística. Si bien no se expresa a través de la escritura automática, su lenguaje fragmentario logra renovarse dentro de la alquimia verbal y la libre asociación de imágenes y palabras para reformular la percepción de lo real.

Dentro de esta experiencia cognoscitiva de la imaginación se desarrolla una nueva identidad poética, dentro de la fase del espejo reactualizada en el poema por medio del lenguaje; más allá de la separación revivida por el yo creador, se configura un mundo poético autónomo que substituye lo real. El poema se vuelve una máscara que llevar en una operación verdaderamente ritual y taumatúrgica que conduce a la poeta al extremo del límite de la palabra, hasta el silencio de la imposibilidad expresiva. Durante

tal experiencia del yo se desarrollan la metapoesía y el metalenguaje como medios de lúcida indagación sobre el mismo objeto artístico y su medio expresivo, la palabra. Han sido reconocidos entonces elementos experimentales y lúdicos del lenguaje poético que junto con la dicha operación crítica adscriben a Pizarnik a las estética de vanguardias en su desarrollo póstumo. Pero ha sido destacada también la intención reconciliadora de esta poesía, no obstante la angustia del límite y de la imposibilidad de la palabra, junto al nihilismo existencial. Gracias a un camino simbólico hacia los orígenes del ser y del habla dentro de la experiencia lingüística se ha evidenciado como la palabra adquiere un carácter corporal y pre-simbólico, reconciliado con la niñez como lugar simbólico de la pureza primordial. La poeta pone en juego alma y cuerpo, en un plano real y simbólico, para alcanzar la liberación del ser y de la palabra. Se ha llegado a la conclusión de que, más allá de la crítica del lenguaje y la ruptura, la expresión poética logra renovarse desde su de-construcción y fragmentación, haciéndose palabra pura como acto corporal, ritual de nacimiento que concilia la luz con la oscuridad, la vida con la muerte. Dentro de la poesía misma la palabra se vuelve morada del ser, no obstante la escisión del yo y su autodestrucción en la vida real.

CONCLUSIONES

La poesía contemporánea se caracteriza por una búsqueda del lenguaje como expresión originaria del ser humano, a partir de una deconstrucción del habla estandarizada para regresar a una palabra pura que está muy cerca del silencio, pero de un silencio generador de una nueva palabra y de la nueva poesía.

Al principio del siglo XX las vanguardias europeas iniciaron la experiencia de la ruptura en el arte y la literatura, con el fin de renovar la tradición, a través de una radical negación de ella. No obstante el nihilismo de algunas soluciones creadoras, el experimentalismo vanguardista produjo una enorme riqueza de obras realmente innovadoras y revolucionarias en un principio, riqueza coherente con las teorías y las filosofías expresadas en grupos de artistas militantes y de sus relativos manifiestos, es decir, verdaderos eslogans de principios artísticos y políticos. En Europa se desarrollaron diversos movimientos a partir del futurismo y el dadaísmo para desembocar en el cubismo, el expresionismo y el surrealismo, principalmente.

La literatura latinoamericana participó en el movimiento vanguardista en general, no sólo como herencia pasiva, sino con un aporte específico que enriquece la estética experimental de origen. Son ejemplo de ello el creacionismo, el ultraísmo, el estridentismo, el mismo surrealismo, junto con los autóctonos criollismo, indigenismo y negrismo. Todos estos movimientos surgen bajo la influencia europea pero encuentran soluciones propias, como se especifica en el capítulo dedicado a las vanguardias latinoamericanas. Teorías y poéticas, junto con los eslogans de cada movimiento, se expresan en revistas y manifiestos, de manera parecida al modelo europeo. Destacan autores como Jorge Luís Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Mario y Oswald de Andrade, Manuel Apples Arce, José Juan Tablada entre muchísimos otros.

Las vanguardias, que comenzaron más o menos a partir de 1909 se manifestaron durante unos treinta años, hasta los años cuarenta. Naturalmente las fechas son una referencia relativa, puesto que las estéticas siguieron expresándose sucesivamente, pero se suele distinguir una post-vanguardia, después de esa fecha, para destacar el hecho de que hubo una inevitable continuidad de las vanguardias, pero con algunos cambios éticos y estéticos esenciales, lo que se evidencia en la segunda parte del capítulo sobre las vanguardias latinoamericanas. De cierta manera, los movimientos revolucionarios aflojaron las fuerzas innovadoras y contestatarias hasta que los eslogans auténticos del principio se volvieron clichés y moda, tan establecidos y estandarizados como la tradición criticada. La post-vanguardia pierde el carácter militante y nihilista, para buscar una expresión coloquial que encuentra el mejor medio suplantador de la tradición en la ironía. Se habla aquí de la antipoesía, o de cierta poesía coloquial de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Pero también encontramos la vuelta a la expresión de estilo clásico o a la expresión visual de la poesía concreta brasileña, lo mismo que la poesía de reconciliación del lenguaje después de la ruptura, y las poéticas del silencio como generador de nueva palabra.

En el siglo XX también se afirma el movimiento de emancipación de la mujer, en un sentido personal y social, por lo tanto junto con las vanguardias se desarrolla la creatividad femenina; todavía lejos de ser aceptada por el modelo masculino de la expresión artística, bastante misógino en aquellos tiempos, la escritura femenina comienza su propio camino. En América Latina la mujer logra un buen nivel de emancipación sólo en la década de los años ochenta, pero el proceso remonta a las décadas precedentes, cuando ya algunas voces femeninas luchan para afirmarse en el mundo del arte y de la literatura. En el ámbito de la poesía, después de las post-modernistas Gabriela Mistral y Juana de Ibarborou, destacan Rosario Castellanos,

importantísima voz para la declaración y la defensa de los derechos de la mujer, Dulce María Lloynaz, fundamental presencia femenina para la auto-afirmación literaria de la mujer. Más tarde se afirman Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Giconda Belli, Coral Bracho entre muchas otras. Estos nombres apenas aparecen en antologías de literatura hispanoamericana y en antologías de poesía; entre los poetas de vanguardia nunca se consideran a la par, como si no hubieran participado para nada en las estéticas renovadoras, sin embargo nombres absolutamente válidos son Norah Lange y Magda Portal. En la post-vanguardias ya las mujeres están mucho más presentes en la poesía latinoamericana. Por eso se ha utilizado un segundo capítulo para ofrecer algunos detalles de esta escritura todavía un poco dejada de lado en la investigación literaria. Tal cuadro genérico ha sido útil para la investigación sobre una de estas voces femenina, la poeta elegida, Alejandra Pizarnik.

Nacida en Argentina en 1936, de familia emigrante de Rusia, Alejandra Pizarnik fue un talento poético precoz y original.

De temperamento solitario y nihilista, rescatamos la personalidad de la poeta, antes que todo, en los *Diarios* y la *Correspondencia*. Los *Diarios* son escritos íntimos y privados que dan libre expresión a los estados de ánimo en los momentos de mayor angustia creadora y existencial, lo cual nos permite conocer las inquietudes de la poeta en su expresión artística y en su experiencia de vida. Es sorprendente su conciencia del hecho creador, sobre todo del lenguaje, siempre sentido como límite, aunque permanezca como el único medio posible de expresión. Igualmente es destacable la atención puesta por la autora a sus lecturas y a las críticas desarrolladas, siempre con referencia a la búsqueda de un propio camino personal frente a la tradición, pasada y moderna. Sobresale en ella una ética de la escritura que elige sus modelos con mucho cuidado y se desarrolla como experiencia totalizadora, lo cual implica una entrega

completa, sin límites de tiempo, con una dedición espiritual que implica un sacrificio inclusive corporal en sentido físico y simbólico. El alma de Alejandra Pizarnik, tachada como maldita y bohemia, resulta mucho más compleja y multifacética, desde la lectura de su *Correspondencia*, donde prevalece cierto candor humano, la necesidad del contacto y la comunicación con personalidades y amistades estrechas que comparten su experiencia creadora en Argentina y en Francia. Si por un lado la poeta era algo misántropa y depresiva, por el otro podía ser una excelente conversadora con una expresión lingüística un poco afásica pero, al mismo tiempo, precisa en la elección de las palabras, con la capacidad de permutar su angustia en efervescente humorismo. Me pareció entonces fundamental comprender la personalidad peculiar de la poeta para poder realizar una lectura profunda y auténtica de su poesía.

Alejandra Pizarnik se formó en el ambiente de las post-vanguardias, en el auge del surrealismo argentino y junto a los poetas de la generación del cuarenta. Pero también su permanencia en París, junto con diversas personalidades latinoamericanas y francesas del arte y de la literatura, dejó una huella fundamental en la experiencia creadora de la poeta. En Argentina el surrealismo tuvo un desarrollo tardío y autónomo, pero abrazó los principios esenciales de los manifiestos de Breton para aplicarlos al arte y la literatura. Fundamentales son los poetas Aldo Pellegrini, Enrique Molina y Antonio Porchia entre muchos otros; los últimos, dos amistades imprescindibles de nuestra poeta. De la generación del cuarenta destaca sobre todo Roberto Juarroz en relación con Pizarnik, con su sentido del límite de la palabra, sin soluciones. En Francia su formación se completó en contacto sobre todo con los amigos Julio Cortázar y Octavio Paz, junto con la amistad consolidada de Ana Becció, Silvina Ocampo e Yvonne Bordelois entre muchas otras.

A partir de 1954, año de publicación de su primer libro en Argentina, Pizarnik desarrolla su expresión poética como única razón de vida durante su permanencia en su país natal y en Francia, para luego volver definitivamente a Argentina, hasta obtener una beca Guggenheim que la confirma como voz poética de altísimo nivel en la poesía argentina e hispanoamericana. La escisión entre realidad y creación nunca encuentra una solución armonizante con la vida de la poeta, mientras que se convierte en palabra poética sin cesar, no obstante la percepción y la conciencia de la imposibilidad de permutar la realidad en sueño. La personalidad de Pizarnik quedará escindida, llevando a la poeta a la internación en una clínica psiquiátrica en los últimos años de su vida, hasta confluir en la muerte por sobredosis de fármacos en 1972. Pero nos queda una obra poética profunda, original e innovadora de la palabra, expresión absoluta del sentir de su época, de dignidad igual a las voces principales de los mayores poetas de las vanguardias y del surrealismo latinoamericano, necesariamente rescatable dentro de la historia de la literatura latinoamericana.

Sin duda se puede afirmar que Alejandra Pizarnik fue poeta de las dos vanguardias que aquí se han evidenciado. Diversos elementos permiten esta afiliación indirecta a tales movimientos, en particular la expresión de matriz surrealista y la crítica del objeto artístico, el poema, y el lenguaje que lo configura. Junto con estos elementos esenciales, destaca el anhelo de reconciliación en la niñez, por medio de un lenguaje que vuelve a los orígenes del habla a través de una experiencia simbólica de regreso al ser primordial que implica también el cuerpo, en sentido físico y psíquico.

Son evidentes los elementos surrealistas que impregnan la expresión poética de Alejandra Pizarnik durante toda su experiencia creadora. Si por un lado no adopta la escritura automática como estilo creador –tampoco utilizada por los otros surrealistas latinoamericanos, como Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Emilio Adolfo Westphalen,

César Moro—, nuestra poeta desarrolla un lenguaje hermético y conciso, pero magmático y alquímico al mismo tiempo, con una libre asociación de imágenes, sonidos y fonemas sobre todo en las últimas obras. Comparte con el surrealismo la intención fundamental de liberar la palabra establecida en el lenguaje estándar para alcanzar una palabra renovada dentro del texto poético. Pero es a través de la configuración temática y semántica de su producción poética como Pizarnik asume el surrealismo como matriz generadora de su poesía. Se pueden reconocer temas, y los motivos que los constituyen, que crean una significación coherente dentro de un imaginario surrealista, a su vez desarrollado a partir de las estéticas románticas y simbolistas. Tales temas, semantizados, vueltos tropos fundamentales del decir poético —sobre todo metáforas, metonímias y sinestesias—, se pueden resumir en la noche, la mirada, la niñez relacionada a la locura, el humor, el viaje y la magia. La escritura del poema es una verdadera operación taumaturgica que implica una transformación del ser y de la realidad dentro de una total autonomía de la expresión artística, con un anhelo de lo absoluto común a la postura de los surrealistas, quien soñaban con cambiar y renovar la realidad por medio del arte. El lenguaje de Alejandra Pizarnik no es fluido y suelto, tampoco en las últimas obras, donde prevalece el poema en prosa frente a los brevísimos poemas que caracterizan gran parte de su escritura, pero, dentro de la estética del fragmento, comparte toda la experiencia surrealista en la búsqueda de un ser primordial, a través de las fuerzas irracionales de la mente humana.

Desde la configuración surrealista de la realidad poética y la transformación del lenguaje en palabra nueva, gracias a la alquimia semántica y fonética, dentro de una tradición vanguardista que considera el producto artístico como un objeto y que desarrolla una crítica radical de los elementos que lo construyen, Alejandra Pizarnik hace de su poema un espejo del sujeto mirado a distancia, para deconstruirlo y

reconstruirlo desde un punto de vista crítico y auto-crítico. El poema es su alteridad y asume máscaras para expresarse, verdaderos travestimientos que cumplen una función mágica para realizar la creación poética. De ángel etéreo relacionado con el elemento aéreo, la poeta se vuelve viajera vidente conectada con la memoria de la niñez, para pronto transformarse en verdadera sacerdotisa, después de la iniciación, médium esotérico y dama de la otredad. En este estadio el elemento natural que permite la metamorfosis ritual es el fuego. Finalmente, la sacerdotisa se reconcilia con la tierra, gracias a su regreso a la niñez como categoría primordial del ser que permite el surgimiento de la palabra pura; el elemento natural de esta última transformación purificadora es el agua. Dentro de este camino mágico y ritual, la poeta desarrolla una expresión metapoética y metalingüística, puesto que la crítica del poema como hecho estético se lleva a cabo a partir de una radical crítica del elemento que lo funda, en este caso el lenguaje. La expresión se complementa con la crítica, las potencialidades de la palabra se miden a través del límite del lenguaje, dentro de una poética que implica una entrega totalizadora del ser y del cuerpo. Se pueden reconocer rasgos experimentales del lenguaje, sobre todo en la manipulación lúdica de elementos semánticos y fonemáticos, gracias a los cuales la significación se reformula y se renueva, logrando una expresión auténtica inalcanzable dentro del lenguaje estandarizado. Sobre todo la repetición diseminada de palabras, la conmutación, la aliteración y la aglutinación fonemática, permiten esta radical innovación de la expresión poética. Se trata de elementos retóricos de la tradición poética, pero aquí son utilizados de manera extrema como fundadores de la comunicación poética. La libre asociación de imágenes y el lirismo de los poemas en prosa completan este camino de búsqueda de un nuevo lenguaje, cerca de los orígenes del habla, en un sentido pre-simbólico y semiótico. La poeta revive la experiencia de la fase del espejo que funda al sujeto por medio de la escritura poética, vuelve atrás dentro

de un viaje simbólico a sus raíces identitarias para reformular su personalidad, y en consecuencia, re-construir el lenguaje dentro del proceso creador autónomo. La realidad exterior no se modifica, lo que provoca la frustración angustiante en la persona de la poeta, pero dentro de la expresión poética la otredad se revela posible, no obstante la separación lacaniana del sujeto y el consecuente sufrimiento profundo, por la conciencia del límite y de la imposibilidad de la palabra. Se percibe un silencio agudo y doloroso, que metaforiza tal imposibilidad, pero al mismo tiempo se desarrolla un silencio generador de un nuevo significado interior de la existencia. Los opuestos conviven en esta poesía que anhela lo absoluto, el límite y la posibilidad de la palabra, la noche y el alba, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, el silencio y el habla auténtica. Esta poesía es una experiencia de reconciliación del lenguaje, más allá de la ruptura, que Pizarnik comparte, de manera personal, con diversos autores del siglo XX, dentro de las vanguardias históricas y la post-vanguardia.

Se habla aquí de reconciliación, porque no obstante la escisión de la personalidad de Alejandra Pizarnik y la fragmentación del decir poético, el lenguaje logra configurarse de manera inédita y auténtica, y más allá de la crítica y la ruptura, se hace canto y plenitud a partir del cuerpo y el silencio. Toda la poesía moderna y contemporánea acaba siendo una experiencia del silencio, como límite y como creador de significado, a partir de la crítica y la ruptura inauguradas por las vanguardias históricas. Nuestra poeta comparte esta estética con todo derecho y hasta sus extremas consecuencias, poniendo en juego todo su ser, inclusive el cuerpo. Mucha poesía femenina de nuestra época rescata el cuerpo como principal fuente de expresión, en un sentido sensual o erótico, pero también en un sentido más simbólico. El surrealismo mismo y las vanguardias exaltan el cuerpo como fuente de inspiración poética y como medio de expresión, sobre todo en la poesía, las artes visuales y las performance. En

Alejandra Pizarnik, otra vez, el proceso es extremo, puesto que la poeta vive la creación poética como una entrega integral, donde el cuerpo juega un papel imprescindible. La escritura es un gesto corporal, tanto como es, también, un ritual de transformación taumátúrgica y simbólica que conduce a la palabra renovada. De esta manera el cuerpo se hace escritura, y la escritura adquiere un carácter corporal en su expresión pre-simbólica y semiótica. Sememas que se refieran al cuerpo en sentido anatómico y biológico configuran metafóricamente todo el quehacer poético, constantemente concebido como un hechizo oscuro que toma al cuerpo de la poeta en rehén. La escritura es un sacrificio espiritual y corporal en el camino de la reconciliación del habla. La palabra sufre de la imposibilidad de suplantar lo real, pero al mismo tiempo es sentida como única morada posible del ser, en sentido heideggeriano. La poesía es un camino hacia el habla originaria, representado aquí por la partida y el viaje del yo poético dentro del lenguaje. Esta experiencia de vuelta a los orígenes del ser y del habla confluyen en el canto auténtico y en el silencio, pero en este caso se trata de un silencio trascendente que libera al ser poético y emancipa al lenguaje respecto de su expresión fijada. El cuerpo físico de la poeta se transfigura en poesía, el tiempo cronológico se transforma en un tiempo simultáneo y la noche se transmuta en luz y traslucramiento. Los tropos que pertenecen al campo semántico de la luz, complementan a aquellos que configuran la oscuridad. Por lo tanto, esta poesía no puede ser considerada solamente como expresión del nihilismo existencial de Alejandra Pizarnik y del límite imposible de superar de la palabra poética, sino que también esta poesía es expresión de una gran potencialidad del lenguaje poético dentro de su autonomía artística, y me parece que el proyecto de innovación del mismo lenguaje se ha logrado plenamente gracias a la vuelta simbólica a los orígenes del habla. Palabras que metaforizan el nacimiento, junto con al campo semántico de la luz, confirman esta lectura vital de la poesía de Alejandra

Pizarnik, sin excluir el palimpsesto de su personalidad y de su lenguaje. Las dos partes conviven en el alma y la poesía de la poeta, eros y thanatos coexisten dinámicamente en la configuración de un decir poético valiente, renovador y auténtico.

El proceso taumátúrgico del ser, y la alquimia del lenguaje logran su total cumplimiento en esta poesía original.

El nombre de Alejandra Pizarnik merece un lugar de primer plano, con una dignidad a la par de los mejores poetas contemporáneos en el cuadro de la poesía latinoamericana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001.
- Barrera, Trinidad recop. *Revisión de las vanguardias: actas del seminario 29 al 31 de octubre 1997 al cuidado de* Roma, Bulzoni editore, 1999.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- Berenguer, Carmen. et al. Compiladoras. *Escribir en los bordes: congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1987.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.
- Bosi, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
- Bretón, André y Eluard, Paul. Trad. Rafaes Jackson, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.
- Breton, André. *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- Breton, André. *El amor loco*, vers. Española y prólogo de Juan Malpartida, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*, trad., prol. y notas de Aldo Pellegrini, 2a Ed., Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- Breton, André. *Nadja*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Buollosa, Carmen. *Salto de manatarraya (y otros dos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- Caballé, Anna. *Lo mío es escribir*, Madrid, Lumen, 2004.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Consigno, Yvonne. *La voz de la poesía en México*, México, UAM, 1993.
- Corvalán, Octavio. *Modernismo y Vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, Las Americas Publishing Co., 1967.
- Cynerman, Claude y Fell, Claude recopiladores. *Historia de la literatura hispanoamericana: desde 1940 hasta la actualidad*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- Durozoi, G. – Lecherbonnier, B. *André Breton: la escritura surrealista*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976.
- Earle, Peter G. *Surrealismo/Surrealismos latinoamerica y España*, Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1975.
- Echevarren, R. / J. Kozzer / J. Sefami recopiladores. *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Eco, revista de la cultura de occidente*, Bogotá, Noviembre 1972, N. 151 (Tomo XXVI/1)/ Juan Gustavo Cobo Borda
- Fagundo, Ana María. *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.
- Fernandez, Pelayo H. *Estilística*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1974.
- Grünfeld, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995.
- Haegel, Pascal. *Le Corps: quel défi pour la personne?*, Paris, Fayard, 1999.
- Heidegger, Martin. *De Camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1951.
- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-*

1987, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Juan Larrea, en *El ojo : Buñuel, México y el surrealismo*, México, Consejo Nacional para la pintura y las artes, 1996.

Kohut, Karl (Ed). *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt – Madrid, Univesidad iberoamericana, 1995.

Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.

Lacan, Jaques. *Escritos I*, México, Siglo XXI editores, 1971/78.

Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse). *Obras completas*, intr. trad. y notas por Aldo Pellegrini, Barcelona, Argonauta, 1979.

Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, 1965.

Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Noodbridge, Tamesis, 2003.

Magnus Erzenberger, Hans. *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1962.

Marcilese, Mario. *Antología poética hispanoamericana actual*, La plata, Editorial platense, 1969.

Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

Mendez Rodenas, Adriana. “Tradición y escritura femenina” en *Cuadernos de trabajo*, México, Centro de ciencias del lenguaje-Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

Moga, Eduardo. *De asuntos literarios*, México, U.C.M., 2004.

Molina, Enrique. *Páginas de Enrique Molina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.

Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI editores, 2002.

Palazón, María Rosa. *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México,

- U.N.A.M., 1986.
- Paz, Octavio. *La casa de la presencia: poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pellegrini, Aldo. *Aldo Pellegrini*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Pizarnik, Alejandra. *Correspondencia*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
- Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2001.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Porchia, Antonio. *Voces reunidas*, México D.F., UNAM, 1999.
- Revista iberoamericana*, XLIX-125, Octubre-Diciembre 1983.
- Revista iberoamericana: número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica*, Vol LI, Julio-Diciembre 1985.
- Rubio, José. *Narciso, la Máscara y el espejo*, México, Edamex, 1993.
- Sáinz de Medrano, Luis. *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana: actas al cuidado de Luis Sáinz de Medrano*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.
- Salvador, Nélica. *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2000.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Schwartz, Perla. *El quebranto del silencio*, México, Editorial Diana, 1989.
- Shuttuck, Roger. *The Banket years. The origins of the Avant-garde in France. 1885 to*

world war I, New York, Vintage Books, 1968.

Sola, Graciela de. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2201.

Tamayo Fernández, Caridad. *Cuarenta años de poesía en el premio Casas de las Américas (1959-1999)*, Madrid, Ediciones Hisperión, 1999.

Tovar, Paco (Ed). *Narrativa y poesía ispanoamericana (1964-1994)*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996.

Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

Valdés, H. *Poetisas mexicanas del siglo XX*, México, UNAM, 1976.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica: (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste*, México, Siglo XXI editores, 1998.

Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida en el mundo ibérico*, Madrid/Frankfurt, Vevuert/Iberoamericana, 1999.

Referencias útiles en internet:

www.sololiteratura.com

www.geocities.com/walesley/4124/diarios.htm/

www.wikipedia.com

www.cervantesvirtual.com