

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Lengua y Literatura Hispánicas

Alejandra Pizarnik: una conciencia romántica

Tesis
que para obtener el título de
licenciada en lengua y literatura hispánicas
presenta
Julieta Gamboa Suárez

Director de tesis: dr. Juan Antonio Rosado Zacarías

México, D.F., noviembre de 2007



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.

*Para Getse
por los días de un proceso compartido*

ÍNDICE

Lista de abreviaturas.....	6
Introducción.....	7
Capítulo I. Trayectoria poética de Alejandra Pizarnik	
1.1 Alejandra Pizarnik dentro del contexto cultural de Buenos Aires.....	9
1.2 El proceso poético de Pizarnik. Aspectos generales.....	16
1.2.1 Ritmo.....	17
1.2.2 Imagen.....	24
1.2.3 Voz lírica.....	30
Capítulo II. La conciencia romántica en la poesía de Pizarnik	
2.1 Un diálogo con el romanticismo.....	36
2.2 Visión trágica de la existencia.....	41
2.3 Imágenes románticas.....	62
2.3.1 El doble.....	63
2.3.2 La noche.....	74
2.3.3 El sueño.....	86
2.4 El anhelo de absoluto a partir del vínculo poesía-silencio.....	92
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	113

Lista de abreviaturas

TA: La tierra más ajena

UI: La última inocencia

AP: Las aventuras perdidas

AD: Árbol de Diana

TN: Los trabajos y las noches

EPL: Extracción de la piedra de la locura

IM: El infierno musical

D: Diarios

Introducción

El presente trabajo propone una posible lectura de la obra poética de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972): la existencia de una conciencia romántica a partir del desarrollo de determinados temas e imágenes poéticas.

Para evitar una visión parcial de su obra, se aspira a dejar de lado las lecturas en las que su poesía es definida como surrealista y en las que la obra aparece únicamente como resultado de un desasosiego interno y el análisis tiene como punto de partida el suicidio de la autora, donde los poemas serían sólo una derivación de tal hecho, un lenguaje cifrado que lo anuncia. Para ello, es importante, en primer lugar, hacer una revisión general de su trayectoria poética para después establecer los puentes con la tradición romántica.

El caso de Alejandra Pizarnik, dentro del entorno de la poesía argentina de su época, constituye una manifestación particular. Por ello, para profundizar en el análisis de la conciencia romántica en su poesía, es necesario situar su obra en su contexto específico. El primer capítulo se dirigirá a delimitar el sitio que ocupa Pizarnik dentro del contexto literario de Buenos Aires en las décadas del cincuenta y sesenta del siglo pasado, particularmente en el entorno poético y, a partir de ello, observar los puntos de contacto y de divergencia con los autores que le son contemporáneos y con los grupos poéticos que se desarrollan en ese momento. Dicha revisión se encamina a advertir cómo su poesía deja fuera la fuerte vinculación política, los referentes a la realidad social o la práctica que tiene como principal fin en el rompimiento de las poéticas del pasado inmediato. En el mismo capítulo se propone un acercamiento al análisis de tres aspectos formales fundamentales en la poesía de Pizarnik (ritmo, imagen, voz lírica) que servirán como preámbulo para mirar un panorama general del desarrollo poético que sigue de un poemario a otro y percibir cómo la obra, en su conjunto, adquiere un sentido específico si se piensa como un proyecto poético total.

Por lo anterior se revisan los siete poemarios que Pizarnik publicó en vida.* Además de los textos poéticos, una fuente que arroja cuantiosos elementos importantes para el

* *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971).

desarrollo de la investigación son los *Diarios* de la autora, a partir de los que es posible extraer principios fundamentales de su poética.

El acercamiento de Pizarnik con el romanticismo se da, principalmente, a partir de una visión trágica de la existencia, de la aparición de un grupo de imágenes que podemos observar en determinadas obras románticas y del acercamiento al lenguaje poético como una posibilidad para acceder al absoluto. Queda claro que no es posible hablar de un romanticismo homogéneo ni reducir la variedad de sus manifestaciones; por ello, es importante ceñir el marco de los elementos del romanticismo que encuentran un eco en la obra de Pizarnik.

En el segundo capítulo, se da una delimitación de tales elementos y se establece el diálogo entre éstos y la obra analizada. La visión trágica de la existencia, el desarrollo poético de imágenes románticas, tales como el doble, la noche y el sueño, la carga simbólica que las acompaña, y la reflexión en torno al lenguaje poético como un reflejo del anhelo de absoluto son los puntos que se desarrollan, teniendo como hilo conductor los textos poéticos mismos; de ahí, se desprenderá la discusión con el material teórico que reforzará el análisis, pero la presencia de la voz poética será la guía.

La obra de autores como Hölderlin, Novalis, Jean Paul, Nerval y Baudelaire servirá como un punto de referencia para el ejercicio de los postulados teóricos y como un puente de diálogo con la obra de la poeta.

El objetivo general de la tesis es, entonces, mirar una posibilidad de lectura de la poesía de Pizarnik. Los objetivos específicos son revisar el contexto de la poesía argentina en un periodo determinado y confrontarlo con la concepción estética de la autora, así como observar su trayectoria poética desde un análisis formal para establecer un contraste entre los distintos poemarios, al mismo tiempo que se analiza su relación con el movimiento romántico. El trabajo proyecta la posibilidad de revalorar los postulados del romanticismo en una poética contemporánea sin la intención de ajustar la lectura a correspondencias cerradas entre dicho movimiento y la poesía de Pizarnik.

I. Trayectoria poética de Alejandra Pizarnik

1.1 Alejandra Pizarnik dentro del contexto cultural de Buenos Aires

Alejandra Pizarnik desarrolla su obra poética a lo largo de quince años, aproximadamente. *La tierra más ajena*, su primer poemario, es editado en 1955, y la aparición del último ocurre en 1971, poco antes de morir. La mayor parte de su trabajo poético se desarrolla en su ciudad natal, a excepción de *Árbol de Diana*, escrito durante su estancia en París, a principios de los sesenta.

La voz de Alejandra Pizarnik es particular dentro del entorno en el que se despliega. Aunque no se encuentra aislada de los grupos que se desarrollan en Buenos Aires, su independencia frente a éstos es notoria. Para observar su lugar dentro de dicho contexto es necesaria una revisión del panorama literario de la ciudad.

La historia literaria argentina¹ se ha clasificado a partir del concepto “generación”.² Aunque dicha categorización puede arrojar una visión parcial de los fenómenos literarios y, tal como lo señala Julius Petersen, una generación no puede poseer un significado igual en todos los países, debido a que la situación específica hace que se experimente de forma distinta,³ el modelo funciona como punto de partida para explicar el movimiento de la actividad literaria del país.⁴

¹ Cfr. Alfredo Verevé, *Los poetas del cuarenta*; Horacio Salas, *Generación poética del cuarenta*; Rodolfo Privitera, *Movimiento Poesía Buenos Aires*; Mariano Calbi, “Aproximaciones a la vanguardia”.

² El modelo que se adopta se basa en la propuesta desarrollada por Ortega y Gasset en “El método de las generaciones”. Ortega propone el concepto como eje interpretativo de la historia y ello se extiende a la historia literaria. Generación es la unidad en la que se divide la historia. Por ser los individuos de una misma época partícipes de una herencia común, cada generación vive los mismos preceptos teóricos o estéticos. Las características para que se forme una generación literaria son que sus miembros compartan un mismo tiempo y espacio histórico, tengan la misma o similar edad, que sean coetáneos y que mantengan algún contacto vital (cfr. José Ortega y Gasset, “El ser histórico”, en *Antología*, p. 207).

³ Petersen discute el modelo de Ortega. Cfr. Julius Petersen, “Las generaciones literarias”, en *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 175.

⁴ El concepto *generación* ha sido ampliamente debatido. Un estudio importante es el de Eduardo Mateo Gambarte, en el que habla de las limitaciones que tal aproximación puede acarrear en el estudio de la historia literaria cuando afirma que “la aceptación de las generaciones conlleva algo más que un método de estudio de la historia, conlleva la aceptación de una cosmovisión, de una interpretación del mundo concreta antiindividualista, antisocialista, normailzante, excluidora de heterodoxias, homogeneizante, de actitud sumisa de aceptación de un mecanismo automático e inexorable”. Asimismo, explica por qué se ha adoptado en ciertos países: “Después de las décadas del furor generacionista (20, 30) sólo sigue en España y en los países donde la influencia es clara: los hispanoamericanos, con preferencia aquellos como Argentina, en donde Ortega ejerció mayor influencia” *El concepto de generación literaria*, p. 44.

La ciudad de Buenos Aires se convierte, durante las décadas de 1950 y 1960, en un espacio importante de expansión de la actividad poética. El número de revistas de poesía publicadas, aunque en ocasiones de manera fugaz, es abundante, y éstas funcionan como núcleos de cohesión para diferentes propuestas.⁵

En el periodo inmediatamente anterior, la poesía argentina permanece en una especie de letargo bajo los preceptos poéticos de la llamada Generación del cuarenta, a la que pertenecen Roberto Paine, Vicente Barbieri, Raúl Galán, León Benarós, Ana María Chouhy Aguirre y Jorge Bosco, entre otros. Este grupo se aglutina en la revista *Canto* y conforma un movimiento conservador que rechaza las vanguardias de 1922 y desarrolla una poesía centrada en la idea de la muerte y del amor, a partir de una adopción de los conceptos nostalgia y melancolía⁶, además de buscar la exaltación del ser nacional y del uso de la métrica tradicional.⁷ Basta un poema de Vicente Barbieri para advertir el tono de dicha poesía:

Autorretrato de perfil

Orientado hacia un sur de perennes lloviznas,
con lagos y canoas y verdes melodías
con ángeles y tallos y líquenes y briznas
con altos ventanales y alamedas frías.

⁵ Las políticas culturales no están necesariamente relacionadas con tal expansión. Durante estas dos décadas gobiernan en Argentina Perón, Aramburu, Frondizi, Illia y Onganía. Si bien Perón posee un proyecto cultural, su apoyo se centra sobre todo en la educación media. Con el gobierno de Frondizi, la Universidad de Buenos Aires se convierte en un foco de transformación educativa, pero esto termina abruptamente con el autoritarismo de Onganía, en cuyo periodo la marginalidad de la cultura en la estructura del país alcanza los niveles máximos hasta ese momento. En general, en la década de 1950, los autores deben costear sus propias ediciones y se dan a conocer en lecturas públicas bajo su propia organización. Las revistas literarias se mantienen en el espectro cultural de forma independiente de las instituciones del país (cfr. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de Argentina*, p. 56-75).

⁶ Para la Generación del cuarenta el significado de los vocablos melancolía y nostalgia está vinculado con un romanticismo decadente, sin embargo, estos términos, de acuerdo con la época en la que se utilizan, poseen connotaciones distintas. Cabe detenerse en los significados del vocablo melancolía. Un antecedente en la revisión del término lo encontramos en la obra de Richard Burton, *Anatomía de la melancolía*, amplio ensayo que considera, desde un punto de vista médico, filosófico e histórico, las características de la “dolencia”, sus tipos y formas de cura. Kant la define como “enfermedad del alma” (*hipocondria o melancolía*). Dentro del romanticismo el término posee la doble calidad de desfallecimiento y fuerza creativa (*spleen*), mientras que para Baudelaire, y en general para el siglo XIX, la melancolía es una de las raíces de la creación artística. A principios del siglo XX, Freud define la melancolía como fruto del duelo, “una relación de pérdida de un objeto amado” (cfr. Alberto Mangel, prólogo a Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, p. 7-16). El término melancolía está tomado del latín *melancholia* y éste del griego μελαγχολία, “bilis negra”, “mal humor”, mientras que nostalgia es un compuesto culto formado con el griego νόστος, “regreso” y άλγος, “dolor”. (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*).

⁷ Mariano Calbi, “Aproximaciones a la vanguardia”, en Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, p. 248.

Navegante y bajel, todo llovido.
Tenso el trabajo, en la imagería.
Hierro en flor, minutos y momentos:

Este perfil antiguo, no concluido
que moldean los vientos todavía.⁸

Esta visión poética es rechazada por los poetas agrupados en las revistas surgidas en los cincuenta y sus continuadoras de los sesenta. Les parece vacía, y optan por una verdadera renovación del lenguaje poético. Así, el lenguaje anquilosado de la Generación del cuarenta da pie a nuevas formulaciones poéticas. Tal como lo señala Petersen: “las lagunas que deja en claro el sistema de una generación señalan el camino a la venidera [...] en este sentido, el espíritu de los viejos participa, mediante su fracaso, en la formación de una nueva generación, no menos que el espíritu de los jóvenes mediante su fomento”.⁹ Por otro lado, no hay que olvidar que dentro de esta generación también son considerados Olga Orozco, Enrique Molina y Edgar Bayley, claras excepciones dentro de los preceptos literarios antes mencionados y cuya obra servirá de punto de partida a los poetas posteriores para configurar nuevas propuestas.

En un intento de clasificación, se puede hablar de tres grupos principales de revistas que proponen un camino distinto a la poesía argentina. El primero de ellos es el movimiento agrupado en torno a la revista *Poesía Buenos Aires*, que surge en 1950. Dicha publicación, descendiente directa del invencionismo,¹⁰ “resalta la autonomía del hecho estético, así como el poder transformador del arte sobre la realidad”¹¹ y tiene como principal objetivo poner en relieve los aspectos formales en la poesía y sustentar una concepción poética de la existencia como un organismo total (“Allí donde hay lenguaje, hay poesía”, señala Raúl Gustavo Aguirre, en el manifiesto de *Poesía Buenos Aires*). Este movimiento ocupa un lugar central en el desarrollo de las letras argentinas, ya que muchos

⁸ Alfredo Verevé, selec., *Los poetas del cuarenta*, p. 9.

⁹ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰ El invencionismo es una propuesta de escritura creada por Edgar Bayley, en la que el autor plantea una rebelión en contra de la poesía argentina anterior a los cincuenta por considerarla “confesional”. En su manifiesto “La batalla por la invención” de 1945, Bayley señala: “El *invencionismo* lleva a cabo una negación enérgica de toda melancolía, exalta la condición humana, la fraternidad, el júbilo creador, y apoya su fe en una definición de la realidad” (cfr. María Amelia Arancet, “*Memorias de Edgar Bayley: del invencionismo al objetivismo*”).

¹¹ Mariano Calbi, *op. cit.*, p. 238.

de los poetas posteriores a él parten de la actividad del grupo, ya sea por la adhesión a sus postulados o por una discusión en torno de éstos.

El segundo grupo lo conforman los poetas que siguen la línea surrealista y cuyo principal promotor es Aldo Pellegrini. En revistas como *Letra y línea*, *Qué* o *A partir de cero*, colaboran poetas argentinos como Enrique Molina y Francisco Madariaga, con la idea del automatismo psíquico y su organización para la escritura como premisa principal. Se puede decir que este grupo pretende alejarse lo menos posible de los manifiestos de Breton, adaptándolos a su propia realidad.

Por último, existe una serie de revistas en las cuales la poesía pretende ser un reflejo de la realidad social y política argentina; no hay una disociación entre poesía y política, y el fin de la creación poética es la toma de conciencia de la realidad. Este grupo cobra auge en los sesenta y conforma la llamada Generación del sesenta, cuyas características son resumidas por Horacio Salas:

Un corte en las pautas formales tradicionales, especial atención al mensaje ideológico, mayor inclinación al lenguaje narrativo, aplicación de las técnicas del collage y utilización de la totalidad de los elementos brindados por el mundo contemporáneo a través de los medios de comunicación colectiva.¹²

A esta generación pertenecen poetas como Jorge Móbili, Francisco Urondo y Mario Trejo, comprometidos con el realismo crítico en sus escritos. Las revistas que los representan son *Contorno*, *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*. Esta última es quizá la que define con mayor exactitud las pretensiones del grupo. Rodolfo Privitera señala que dicha revista manifiesta el tono de las revistas de izquierda, es decir, la exigencia de gravedad y rigor como condiciones básicas para la investigación literaria, así como un acento político determinativo y excluyente, ya que se ataca a quienes se considera “desviacionistas” por practicar una poesía alejada de la realidad histórica de argentinos y latinoamericanos.¹³

Cada uno de los grupos antes mencionados posee una dirección poética bien definida y mantiene, en lo que a principios se refiere, una oposición con el resto. Ello queda de manifiesto en las discusiones entre poetas. Pellegrini habla de *Poesía Buenos Aires* como un movimiento puramente literario y antivital, mientras que Raúl Gustavo Aguirre, uno de los fundadores de *Poesía Buenos Aires*, señala el peligro del vaciamiento expresivo

¹² Horacio Salas, *Generación poética del sesenta*, p. 24.

¹³ Cfr. Rodolfo Privitera, *Movimiento Poesía Buenos Aires*, p. 152.

por el automatismo al que se exponen los creadores que hacen uso de elementos surrealistas, además de criticar la identificación total de la escritura poética con una escuela.¹⁴

Sin embargo, hay un número considerable de publicaciones que no obedecen a los parámetros de ninguno de los grupos antes mencionados. Un ejemplo es la revista *Agua viva*, en la que los poetas participantes hablan de “romper relaciones con todos menos con nosotros mismos”¹⁵ y de la que se publican solamente dos números, o la revista *Sur*, con ya una larga trayectoria hasta ese momento (se publica desde 1931), pero con una permanencia un tanto aislada del resto por ser considerada poseedora de un sitio privilegiado dentro de la élite cultural.

En cuanto a la vinculación de Pizarnik con los grupos antes mencionados, quizá con el que más se le ha relacionado es con el cercano al surrealismo. Un número importante de estudios en torno a su obra poética ha señalado una clara filiación de ésta con dicho movimiento. Sin pretender una revisión exhaustiva, me parece importante establecer una discusión en torno a tal pertenencia, con el fin de evitar una lectura parcial de su obra.

En Argentina se despliega un movimiento surrealista ajustado al propio contexto social y cultural; sin embargo, cada uno de los poetas articulados en torno a éste posee particularidades importantes. Por lo anterior, se propondría no observar el surrealismo como una escuela y a los poetas que se acercan a la concepción poética surrealista como repetidores de un esquema.

La influencia del surrealismo, en el caso de Alejandra Pizarnik, está más encaminada al acercamiento a una nueva visión de poesía y a la renovación de la idea de la imagen poética que se desprenden de aquél.

Uno de los elementos centrales por los que se ha emparentado a Pizarnik con el movimiento surrealista es el llamado “onirismo” de sus imágenes. Si bien es cierta la creación de una atmósfera ligada al subconsciente y la construcción de un espacio sensible fuera de la realidad evidente, se ha llegado a afirmar que este rasgo es el predominante en su poesía:

Muchos de los poemas en prosa de *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* parecen ser reconstrucciones de sueños concebidos para abrir las vías de acceso al subconsciente. Sin embargo llega un momento en que los sueños se

¹⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵ Héctor René Lafleur, *et al.*, *Revistas literarias argentinas*, p. 164.

convierten en la única realidad que parece ser verdadera para los “yo” que conforman la personalidad de la hablante, ya que ella da cabida a las rememoraciones, los fantasmas, las alucinaciones, y el éxtasis...¹⁶

Si bien en la poesía de Pizarnik hay imágenes que pueden clasificarse como oníricas, dicho rasgo no es definitorio de los poemarios antes mencionados. En ambos hay un discurso poético que utiliza dichas imágenes, pero que pretende ir más allá de ellas. En el primer caso se trata de una poética de la muerte donde la creación de imágenes se mueve desde un imaginario colectivo hasta las referencias más directas en torno a ésta. En *El infierno musical*, la reflexión poética se centra en los alcances del silencio, también a partir de múltiples imágenes. En este sentido no puede definirse la poesía de Pizarnik como surrealista por el onirismo, ya que no es un rasgo único aislado.

Pizarnik también se separa de la idea surrealista de observar la experiencia poética como un acto trascendental. Como se verá más adelante, en su obra hay una tensión permanente entre las posibilidades del lenguaje y su fracaso. Francisco Lasarte señala: “en el fondo, Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas [...] para Pizarnik es imposible hacer de la poesía una experiencia trascendental. La lengua lo impide, negándole la puerta de una fusión con lo infinito.”¹⁷ Es muy claro que para la autora no siempre hay una liberación en el acto de escritura. La poesía no es un signo necesariamente redentor: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos yo y el poema en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes”¹⁸; en su poesía, aparece constante el peso de un lenguaje inaccesible, lejano.

Así como existe una distancia ante el surrealismo, Pizarnik tampoco se posiciona claramente en ninguno de los otros dos grupos antes mencionados. La aleja de *Poesía Buenos Aires* el rechazo de dicho movimiento a escritores como Baudelaire, Neruda y Rilke,¹⁹ que encarnan la angustia vital sin salida, más cercanos a Pizarnik. En cuanto al realismo crítico, la visión de la realidad social explícita dentro de la poesía le es totalmente ajena. Asimismo, aun cuando participa en la revista *Sur* y en los dos números de *Agua viva*,

¹⁶ Carlota Caulfeld, “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*”, p. 11.

¹⁷ Francisco Lasarte, “Más allá del surrealismo”, p. 867.

¹⁸ *IM*, p. 265.

¹⁹ Mariano Calbi, *op.cit.*, p. 243.

así como en otras muchas revistas, no se asume como perteneciente a alguna colectividad. Se percibe entonces que el diálogo que establece la autora con su contemporaneidad se da a partir de una firme línea personal.

Se ha hablado de la gran cantidad de relaciones de la autora en el ambiente de las letras argentinas de los sesenta; sin embargo, los vínculos personales con determinados poetas no implican la adopción de una postura. Basta decir que, en lo que se refiere a su obra, es una voz individual dentro del conjunto. Mariano Calbi apunta al respecto:

Si bien Pizarnik concurre a las reuniones de *Poesía Buenos Aires*, y la revista publica algunos de sus poemas, la reflexión sobre el “espíritu común de la nueva poesía argentina” no se hace explícita en sus escritos críticos. Por otra parte, su conexión con el surrealismo local es débil [...] Pizarnik no participa activamente del convenio de lectura promovido por Pellegrini. Simplemente, lee a los escritores franceses tomando como referencia sus propios intereses y pautas de producción poética.²⁰

Pizarnik tampoco está interesada en desarrollar una literatura nacional. Esto es especificado por ella misma: “Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a *Aurélia* de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval?”²¹ El desarrollo de la idea de un lenguaje autónomo, universal, para la poesía, está muy presente. Su desarrollo poético mirará, entonces, hacia múltiples direcciones. Aunque hay cercanías en algunos puntos con los grupos mencionados, al observar la obra de Pizarnik y su manera de acceder a los espacios literarios de Buenos Aires, se encuentran muchas más distancias.

En ocasiones, este afán de Pizarnik por encontrar un lenguaje alejado de los parámetros de la literatura nacional ha sido definido como “afrancesamiento”. Me parece que más bien se trata de seguir un proceso de búsqueda poética de alta exigencia que no otorga concesiones ni a la propia lengua. Basta rastrear las lecturas de Pizarnik para tener un panorama del amplio movimiento de la autora en cuanto a referencias literarias y así advertir que no se limita, de ninguna manera, a autores franceses ni a un tipo de literatura específico.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 251.

²¹ *D*, p. 412.

²² Quevedo, Góngora, Cernuda, Aleixandre, Neruda, Paz, Rulfo, Vallejo, Trakl, Rilke, Cervantes, Gracilaso, Ungaretti, Dante, sus contemporáneos argentinos, entre muchos otros, figuran como lecturas en las páginas de sus *Diarios*.

Con la revisión anterior se sitúa a Alejandra Pizarnik dentro de su realidad inmediata. La revisión del contexto cultural bonaerense durante estas décadas debe funcionar solamente como un hilo conductor que se dirija al centro del lenguaje poético y con ello a las particularidades de su poesía para propiciar la apertura de su obra y evitar, dentro de lo posible, el mito construido a su alrededor que, más que clarificar su proceso creativo, lo ensombrece. La obra de Pizarnik es más que un ejercicio basado en el modelo surrealista o el reflejo exacto de una vida encaminada al suicidio.

1.2 El proceso poético de Alejandra Pizarnik. Aspectos generales

En la obra poética de Alejandra Pizarnik puede distinguirse un desarrollo poético definido. Aunque, vistos en conjunto, cada uno de los poemarios toma su lugar dentro de un todo significativo, existen cambios importantes de uno a otro, puntos de contraste a partir de los cuales se va definiendo su proceso creativo.

Antes de analizar su obra desde la línea interpretativa que la relaciona con el romanticismo, interesa observar la exploración que hace Pizarnik del lenguaje poético y las transformaciones a las que éste se ve sometido, con ciertos ejes de análisis como punto de partida. Aislar algunos elementos que cambian de un poemario a otro servirá para entender su trayectoria poética.

Tres aspectos formales que aportan una visión global de las transformaciones en el desarrollo poético de Pizarnik son el ritmo, la construcción de la imagen poética y el desarrollo del yo lírico.

1.2.1 Ritmo

No se puede hablar de una unidad rítmica regular en todos los poemarios. Aunque bajo patrones polirrítmicos, cada uno posee su propia estructura, que encuentra puntos de acercamiento y de contraste.

En su primer poemario, *La tierra más ajena*, cuando Pizarnik cuenta sólo con diecinueve años, hay, sobre todo, poemas de ritmo fragmentado. Esto se debe a diversos factores; entre ellos, el uso anárquico de los signos de puntuación, el empleo mínimo de preposiciones y la existencia de diversos núcleos de imágenes que evitan una concentración temática.

En un principio, un recurso esencial de construcción rítmica es la anáfora. Esto se puede observar a partir de un fragmento de “Reminiscencias”:

y el tiempo estranguló mi estrella
cuatro números giran insidiosos
ennegreciendo las confituras
y el tiempo estranguló mi estrella
caminaba trillada sobre pozo oscuro
los brillos lloraban a mis verdores
y yo miraba y yo miraba
y el tiempo estranguló mi estrella
[...]
dos copas amarillas
dos gargantas raspadas
dos besos comunicantes de la visión de
una existencia a otra existencia
dos promesas gimientes de
tremendas locuacidades lejanas
*dos promesas de no ser de sí ser de no ser*²³
[...]

El poema tiene como eje rítmico una doble anáfora, lo que crea un esquema en el que la repetición refuerza la cadencia. La anáfora funciona también como elemento de cohesión ante la dispersión en las imágenes. En general, los poemas de la primera etapa repiten este modelo.

²³ Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena* en *Poesía completa*, p. 13. El número de páginas de las referencias a cada una de las obras corresponde a la edición *Poesía completa*, Barcelona, Editorial Lumen, 2003. El subrayado en todos los ejemplos son mías.

Un punto importante a partir del que también se puede observar la construcción rítmica es la oscilación entre poemas breves en extremo y otros que, sin llegar a ser de largo aliento, desarrollan una extensión mayor. En el primer poemario predominan los segundos. Cabe destacar que este rasgo será el de mayor oposición en las distintas obras.

Como se mencionó anteriormente, desde el punto de vista temático, no hay una síntesis; en el poema hay muchos núcleos, lo que lo hace menos simétrico. Basta comparar dos poemas de diferentes momentos, ambos dedicados al proceso de escritura, para observar las diferencias:

leyendo propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula
o bien o mal o bien
extrañeza de sentires innatos
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizosa cabeza
no importa:
es mío es mío es mío!!²⁴

Barcos sobre el agua natal.
Agua negra, animal de olvido. Agua lila, única vigilia.
El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo.²⁵

En el primer poema se puede observar que la forma rítmica produce una escritura entrecortada, obligando a pausas un tanto violentas en la lectura. En “El sol, el poema”, de *Extracción de la piedra de la locura*, una de sus últimas obras, la concentración en la imagen induce a una lectura mucho más pausada, con una cadencia que se vuelve regular.

En *La última inocencia*, su segundo poemario, también conviven poemas breves y más extensos, pero siguen predominando aquellos con una extensión media. Éstos, sin embargo, están, en general, más concentrados en una imagen; ya no existe la dispersión extrema del principio aunque aún no aparecen las imágenes condensadas de las últimas obras:

²⁴“Poema a mi papel”, *TA*, p. 22.

²⁵“El sol, el poema”, *EPL*, p. 235.

[...]
¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos,
decir «buenas noches» a cualquiera
que pasease a su perro,
miraría la luna, dijera su
extraña lactescencia, tropezaría
con piedras al azar, como se hace.²⁶
[...]

En esta estrofa de “Noche” observamos cómo se construye el poema prácticamente sin elipsis. Se trata de un poema que describe acciones, lo que necesariamente condiciona el ritmo al utilizar repetitivamente la conjugación en pospretérito. En cuanto a la sintaxis empleada, hay más variantes. Hay un uso frecuente de preposiciones y aparecen los signos de puntuación en sus funciones más convencionales.

Por otro lado, es significativo el poema final del libro, “Sólo un nombre”, claro anuncio de lo que en un futuro será la poesía extremadamente concentrada de Pizarnik.

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra²⁷

Es evidente el propósito de lograr una unidad de impresión en el poema. La búsqueda se encamina a hallar una radical tensión expresiva. Por otro lado, no puede ignorarse la voluntad en el uso de determinada disposición tipográfica, asunto que irá cobrando cada vez más importancia. Queda claro, entonces, como lo señala Rafael Núñez, que “el carácter retropropulsivo del verso es no sólo acentual, sino sintáctico, fónico y también gráfico, pues es precisamente la disposición sobre la página el resorte que determina la condición del verso de la cadena lingüística y suscita la percepción correspondiente.”²⁸ Así, los espacios blancos poseerán un alto valor significativo en toda su poesía. Este poema marca el inicio de la exploración en torno al espacio vacío y sus repercusiones en ritmo del poema.²⁹

²⁶ *UI*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁸ Rafael Núñez Ramos, *La poesía*, p. 123.

²⁹ Cfr. apartado 2.4.

En *Las aventuras perdidas*, de 1958, hay ciertos cambios significativos en cuanto a la construcción rítmica. Los recursos utilizados son esencialmente los mismos que los de poemarios anteriores; sin embargo, queda claro que Pizarnik deja de lado temporalmente la experimentación en torno a la brevedad extrema. La anáfora continúa como el eje de la construcción rítmica pero la aparición de oraciones de relativo aporta una transformación importante en la cadencia del poema, por ejemplo, en “La danza inmóvil”, del cual se toman algunos versos:

Mensajeros en la noche anunciaron lo *que* no oímos.

¿cómo no me arrastro hasta el amado *que* muere detrás de mi ternura?

Yo devoro la furia como un ángel idiota
invadido de malezas
que le impiden recordar el color del cielo

Pero ellos y yo sabemos
que el cielo tiene el color de la infancia muerta³⁰

La construcción de oraciones subordinadas había estado ausente en su poesía hasta este momento y, una vez que aparece, Pizarnik reflexiona en torno a ello. La autora menciona en sus *Diarios*:

Me empiezan a molestar las oraciones subordinadas. Me fastidia el «que», pero ¿cómo se hace para hacerlo desaparecer? Encontré un poema de Juan Ramón Jiménez sin un solo «que». Mi tercer poema tenía quince «que». Luego los reduje a seis. Pero ¿es tan importante?³¹

La idea del contraste entre frases directas y oraciones subordinadas está en el centro de su reflexión poética y por ello el cambio futuro, el uso de la brevedad extrema en sus poemarios siguientes, denota la adquisición de una postura al respecto.

Necesariamente, esta nueva construcción del poema aporta mayor lentitud a la lectura. Por otro lado, el empleo de oraciones más largas obliga a encabalar versos, con lo que se logran efectos rítmicos de mayor complejidad:

[...]

Pero esta inocente necesidad de viajar
Entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino del rostro
de cien ojos de piedra

³⁰AP, p. 75.

³¹D, p. 83.

que llora junto al silencio
y que me espera.³²
[...]

Se advierte, entonces, que en los tres primeros poemarios hay cierta regularidad, con los debidos matices. Con ello, la concepción del ritmo en la obra de Pizarnik se inserta dentro de un proceso múltiple. Al principio se puede notar el desarrollo de un discurso poético mucho más cargado al contenido. Es hasta *Árbol de Diana* (1962) que se observa un cambio significativo en la forma poética:

ahora en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada³³

En este poemario la propuesta rítmica se da a partir del conjunto. Pizarnik explora la síntesis hasta el extremo. Los poemas de dos, tres versos no dan ya una impresión de ritmo fragmentado, como al principio, porque se insertan dentro de una secuencia, de una visión total de la obra. En este punto, la disposición gráfica empieza a cobrar verdadera relevancia, y el juego con el espacio blanco antes anunciado como un rasgo significativo sirve para reforzar dicha continuidad. Por otro lado, se advierte que la anáfora ya no es la base de la construcción rítmica:

12

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

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

13

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome³⁴

La brevedad de los poemas obliga a buscar continuidad en la lectura. El ritmo fluye a partir de las imágenes más concentradas.

³²AP, p. 81.

³³AD, p. 113.

³⁴Ibid., p. 114-115.

En *Los trabajos y las noches*³⁵ se continúa con la exploración de la síntesis y de las marcas del ritmo a partir de una secuencia. Los poemas son breves en su mayoría. Por ejemplo, en “El corazón de lo que existe”, la totalidad rítmica se da a partir de una sola impresión debido a la imagen concentrada:

no me entregues,
tristísima medianoche,
al impuro mediodía blanco³⁶

Un rasgo distintivo de este poemario es el exhaustivo cuidado en el uso de los signos de puntuación, lo que modifica el ritmo del poema. La omisión de signos en el primer poemario muestra el movimiento en un proyecto que se va transformando. Si se intenta identificar ciclos en la poesía de Pizarnik en lo referente al ritmo, podrían agruparse los tres primeros poemarios, los dos siguientes y los dos últimos.

En *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, últimos poemarios publicados en vida de la autora, Pizarnik cambia radicalmente la idea rítmica. En el primero, los poemas en prosa, en general de largo aliento, poseen núcleos de imágenes sintéticas. Se observa un diálogo entre el largo aliento y la concreción a partir de la imagen concentrada. En este punto, la reflexión que hace la poeta en torno al fragmento cobra sentido: “La unión de los fragmentos vale la pena si cada fragmento es válido de por sí. Quiero decir: si los fragmentos son válidos aisladamente la tarea de reunirlos es muy fácil.”³⁷ Hay, entonces, la idea de un ritmo construido a partir de una dualidad.

El centro del poemario lo tienen “Extracción de la piedra de la locura” y “El sueño de la muerte o noche compartida en el recuerdo de una huida”, del que se toma un fragmento:

[...]
Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que

³⁵ Pizarnik invierte en el título de este poemario, donde se reconoce la presencia de la noche en su poesía, el de la obra de Hesíodo, *Los trabajos y los días*. A decir de Mariana Dimopulos (cfr. “Alejandra Pizarnik, celebrar la melancolía”), Pizarnik rechazaba la palabra “trabajo” para hablar de la escritura y prefería hablar de “alumbramiento” (primera concepción del poema) o “intento de curación” (reescritura), sin embargo, en este título la palabra halló su lugar, unida a la manifestación de la noche como espacio propicio para la creación poética.

³⁶ *TN*, p. 186.

³⁷ *D*, p. 472.

el silencio pesa como las barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración.³⁸

El poema de largo aliento está lleno de pequeños núcleos como el anterior, con lo que se refuerza la dualidad antes mencionada.

La ruptura formal tiene que ver con la intención de acentuar el contenido. El ritmo refuerza totalmente el nivel semántico del poema. El significado de la muerte desde una experiencia corporal y trascendental se acopla perfectamente al poema en prosa de ritmo mucho más pausado, con el peso mayor en los poemas finales de varias páginas y la liviandad en los poemas introductorios, cuyo sentido es sugerir el paso de la muerte.

En *El infierno musical* también se experimenta con el poema en prosa, pero en cada una de las cuatro partes que lo componen hay un tratamiento distinto del ritmo. El cambio rítmico más radical se encuentra en “Los poseídos entre lilas”, poema de largo aliento que conforma la última parte del libro. Se trata de un discurso entrecortado, en parte dialogado, con un léxico directo y que por momentos genera una lectura de rapidez extrema:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas...³⁹

En el fragmento se advierte el ritmo vertiginoso a partir de un contenido de alta fuerza expresiva. La angustia vital presente en el texto se refuerza con el polisíndeton.

Esta revisión general de los poemarios hace evidente el movimiento en cuanto a la idea poética de Pizarnik. No hay estatismo, sino experimentación constante.

³⁸EPL, p. 254.

³⁹IM, p. 294.

1.2.2 Imagen

En lo que se refiere a la construcción de imágenes poéticas, hay diferencias importantes entre los poemarios. En un principio, además de la profusión de imágenes ya vista anteriormente, se percibe una forma única para construirlas. Ésta consiste en la unión de un sustantivo y en un adjetivo, y se repite varias veces, formando poemas saturados de imágenes. Tal es el caso de “Agua de lumbre”, de *La tierra más ajena*:

Sí. Llueve...
el cielo gime *montones desteñidos*
sombras mojadas recogen sus trozos
cavidades barrocas tremendas
mezquinas gotas de agua sulfurada
si bien no sé como recojo las masas
de ver si me agita la *pálida lumbre*
tremendo espesor de perros y gatos
las gotas siguen ⁴⁰

En este poema es difícil centrar la atención en un punto específico; no es posible conseguir una percepción unitaria debido a la gran cantidad de imágenes. Cabe destacar que el desencadenamiento de sustantivos y adjetivos, sin una cohesión lógica visible, puede apuntar a la experimentación de la escritura automática (rasgo por el que Pizarnik ha sido emparentada con el surrealismo). El resultado es una imagen difusa, indeterminada, en donde se repiten algunos sustantivos (*gotas*) y adjetivos (*cavidades tremendas/tremendo espesor*).

Por otro lado, en un principio, el carácter de la imagen es mucho más descriptivo. En este momento, el uso constante de verbos contribuye a dar, incluso, un matiz narrativo; por ejemplo, en “La enamorada”:

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos
volverá tu amado tan amado ⁴¹

⁴⁰TA, p. 15.

En *La última inocencia*, aunque se continúa con el uso de la construcción de sustantivo más adjetivo, ya empieza a configurarse un grupo acotado de imágenes que se desarrollarán desde diversas perspectivas. La poesía de Pizarnik se va concentrando en la creación de imágenes específicas, sobre un espacio sensible limitado y la diversificación constante de éstas. Mientras que en *La tierra más ajena* no hay una imagen predominante —más bien se trata de mostrar un espectro amplio de percepciones de la realidad—, en *La última inocencia* y, posteriormente, en *Las aventuras perdidas*, las imágenes de la muerte, la noche, el sueño, la caída, se configuran desde diversas perspectivas. Estas imágenes se repiten en las distintas obras:

Origen

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

Origen

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.⁴²

Pizarnik empieza entonces a establecer un espacio poético sustentado en ciertas imágenes. En este caso, la visión del origen del primer poema es reforzada por la del segundo. La carga de desamparo y la búsqueda de sentido existencial están presentes a partir de la evocación del viento como un sitio de refugio frente al vacío.

En *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, se distingue el valor que adquieren los títulos de los poemas en el delineamiento de la imagen. Basta observar títulos

⁴¹UI, p. 53.

⁴²UI, p. 52; AP, p. 88.

como “Sueño”, “La caída”, “La carencia”, “El despertar”, “Exilio”, para advertir que la imagen que se pretende construir se anuncia en el título. Por lo tanto, no estamos ante poemas tan abiertamente polisémicos como los posteriores de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, sino ante el asentamiento de una atmósfera concreta. Por otro lado, el hecho de titular muchos de los poemas de ambas obras exactamente igual (“Cenizas”, “Origen”, “Noche”) hace evidente el paralelismo y la continuidad de uno en otro. En este sentido, queda claro el esbozo de un proyecto poético que se va configurando paulatinamente. Aquí puede percibirse el inicio de la propuesta.

A propósito de la creación de un espacio acotado de imágenes, César Aira señala:

Un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su obra [...] como el stock es limitado, la poeta se obliga a la combinatoria de una cantidad limitada de términos. Y la combinatoria actúa sobre el horizonte de su propio agotamiento. ¿Cuántas “tiradas” distintas pueden salir del puñado de figuras disponibles albas, niñas, noches, muertes, espejos, etcétera?⁴³

Al contrario de lo que plantea el autor, me parece que la recurrencia de imágenes no implica un cierre, ya que no hay un desarrollo único de dichas figuras, ni una visión unívoca de la realidad sensible que se pretende delinear. Al contrario, el valor de la creación desde estos parámetros está en la diversificación de las realidades configuradas y el aporte de nuevos sentidos a cada una de ellas.

En una segunda etapa, Pizarnik hace una reflexión en torno a su proceso creativo: “He releído mis poemas de los años 56 y 57. He adelantado notablemente. Me sorprendió el exceso de imágenes cursis y fáciles”.⁴⁴ En *Árbol de Diana*, libro posterior al esbozo de esta idea, se percibe una concepción distinta de la imagen poética. Hay un cambio indudable cuando se abandona el recurso descriptivo directo para introducir elementos menos evidentes, lo que conforma un universo poético más complejo. Se pierde la regularidad formal de los primeros poemarios y la intención central es desarrollar una imagen del cuerpo a partir de los poemas breves en su conjunto. Ya no se puede hablar de un método específico de construcción:

⁴³ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 39.

⁴⁴ *D*, p. 159.

5

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

6

ella se desnuda en el paraíso de su memoria
ella desconoce el feroz destino de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe⁴⁵

La intención es remitir al espacio corporal, sustentado, igual que ocurre con el ritmo, en la secuencia del poemario. El cuerpo se configura con las sugerencias de la palabra poética. Se logra crear la imagen física de un sujeto que reflexiona en torno a su propio espacio corporal.

El recurso de la formación de una imagen general se repite en *Los trabajos y las noches*, aunque en forma diversa. El poemario, compuesto por tres partes, arroja la imagen del deseo desde múltiples aristas. En la primera parte se trata de una búsqueda del deseo; la imagen evoca una posibilidad abierta del deseo:

una flor
no lejos de la noche
mi cuerpo mudo
se abre
a la delicada urgencia del rocío

Esta imagen se transforma, desde una perspectiva trágica, en la posibilidad perdida. El deseo correspondido en potencia cambia por un deseo recluido en el interior, que no encuentra respuesta del otro:

Espacio. Gran espera
nada viene. Esta sombra

Darle lo que todos:
significaciones sombrías,
no asombradas

⁴⁵AD, p. 107-108.

Espacio. Silencio ardiente.
¿Qué se dan entre sí las sombras?⁴⁶

La autora, a partir de la metamorfosis de una misma imagen, trata de establecer un contraste extremo. El deseo transita de un territorio a otro. El deseo compartido se transforma en espera ante la falta.

En *Extracción de la piedra de la locura*, las imágenes remiten a una representación de la muerte, mediante las cuales el lector logra una percepción sensible de ésta. A partir del uso constante del oxímoron se crea el efecto de una muerte múltiple. Hay, además, la descripción de una experiencia altamente sensorial:

Esta voz ávida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tu sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver y que se lo coman y se lo beban.⁴⁷

La corporalidad de la experiencia de la muerte está presente en todo el libro. Se refuerza con ello la imagen ya vista en *Árbol de Diana*, en donde lo sensorial es de gran importancia. Por otro lado, también aparece la muerte como una forma etérea y esto hace evidente la exploración en torno a los contrastes dentro de una misma realidad sensible.

El infierno musical es quizá el poemario de mayor polisemia. La imagen no es fácilmente asimilable. En este caso no se puede identificar un espacio específico. Más bien se advierte una apertura en la que la reflexión en torno a la poesía misma es el punto central. Algunos ejemplos muestran la constante preocupación por definir el lenguaje poético a través de la poesía. Esto se observa en “El deseo de la palabra”, “La palabra del deseo” y “Fuga en lila”:

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

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

⁴⁶ “Amantes”; “En un lugar para huirse” *TN*, p. 158; 184.

⁴⁷ *EPL*, p. 248.

Había que escribir sin para qué, sin para quién.

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

Si silencio es tentación y promesa⁴⁸

Al final del poemario, la autora da un giro en la construcción del espacio indeterminado. En “Los poseídos entre lilas”, en el diálogo inicial, una de las voces dibuja un espacio difuso, con “...gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas...”, mientras que la otra voz describe un sitio a partir de elementos que lo particularizarán hasta el extremo:

un café lleno de sillas vacías iluminado hasta la exasperación, el cielo como una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás [...] una lámpara demasiado intensa, un puerto abierto, un tronco y el follaje de un árbol, un perro que se arrastra.⁴⁹

Se percibe entonces la oposición final entre el lugar indeterminado y la intención de materializar un espacio físico preciso. Con ello, se refuerza lo visto anteriormente en cuanto a que Pizarnik sustenta su poesía en la fusión y separación de los contrarios; en este caso, a partir de contraponer dos territorios opuestos.

Con la revisión del proceso que sigue Pizarnik para construir la imagen poética, se hace evidente un proyecto en el que los cambios están condicionados por la transformación de lo ya experimentado, sin dejar de lado una raíz común: una poesía que busca llevar, hasta sus últimas consecuencias, la exploración de los contrarios, encontrándolos y contraponiéndolos, simultáneamente, dentro de un mismo espacio. De ahí que las imágenes que configuran la muerte, el deseo, el cuerpo, la noche, el sueño, sean en ocasiones tan distintas. Y será a partir de este grupo de imágenes, con sus característicos desarrollos, que se configurará, como se verá más adelante, la conciencia romántica en su obra.

⁴⁸ *IM*, p. 268; 271; 277.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 293.

1.2.3 Voz lírica

En la poesía de Alejandra Pizarnik la voz lírica se diversifica y dota de varios niveles al poema. En general, Pizarnik utiliza la primera persona singular como voz poética, pero sin dejar de acudir a otras voces, propiciando un desdoblamiento. En este punto es difícil marcar una línea clara de cambios entre un poemario y otro, ya que, desde un principio, la voz poética se coloca desde diversas posturas. Por ello, es conveniente analizar este rasgo desde una perspectiva de conjunto.

Es posible tomar como punto de partida la consideración de Carlos Bousoño en torno a la voz poética, en la que señala el establecimiento de una correspondencia simbólica entre el autor y el yo lírico, cuando afirma que este último figura como un personaje que aparenta ser el autor: “El autor modifica al protagonista poemático para lograr así la expresión cabal de ciertas significaciones que le interesa atribuirse en cuanto autor del poema.”⁵⁰ En el caso de Pizarnik, se construye claramente un hablante lírico ficcional cuyos rasgos más evidentes son una alta individualización y, por consiguiente, una posición medular en la enunciación, una conciencia llevada al extremo y la separación frente al exterior. El yo lírico adopta claramente rasgos simbólicos, ya que, al observar su obra integralmente, puede identificarse perfectamente un protagonista poemático bien delineado, que se va construyendo a lo largo del proceso poético.

Uno de los elementos que apuntan a la simbolización del yo lírico es el movimiento en torno al uso de las personas gramaticales. La voz puede construirse a partir de una suerte de diálogo no resuelto. Con ello se utilizan la primera y la segunda personas del singular, pero la situación de la voz es de igual solipsismo, ya que se trata de una interlocución sin respuesta. Esto se percibe en la última parte de un poema como “Cenizas”:

¿Qué haré conmigo?

Porque a Ti te debo lo que soy

Pero no tengo mañana

⁵⁰ Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, p. 172.

Porque a Ti te...

La noche sufre⁵¹

En el ejemplo anterior, se advierte un intento por establecer una comunicación con el otro. Es significativo el uso de mayúscula en el pronombre de segunda persona, ya que enfatiza el propósito de un intercambio total que, sin embargo, queda truncado.

El movimiento entre personas gramaticales funciona también para ocultar al yo lírico:

Esta lila se deshoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.⁵²

Al final de este breve poema, después de haber permanecido oculta mediante la tercera persona, en un grado de encubrimiento del yo a partir de la impersonalización, aparece la voz para subrayar una participación directa dentro de la reflexión poética. Al contrario, en otras ocasiones, el yo aparece en un inicio y se diluye al romperse las locuciones en primera persona:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)⁵³

En este caso, es evidente el desdoblamiento de la voz lírica, al observarse desde fuera; el sonambulismo que se describe funciona para lograr un distanciamiento de la voz de sí misma.

La segunda persona singular puede funcionar también como un desdoblamiento cuando se evidencia que no se está dirigiendo a ningún interlocutor, sino a sí misma. El yo crea un *tú* que es él mismo:

has construido tu casa

⁵¹UI, p. 55. El espaciado versal contribuye a reforzar la idea de dificultad en la comunicación con el otro; sugiere un diálogo entrecortado, fragmentado.

⁵²EPL, p. 214.

⁵³AD, p. 119.

has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos
has terminado sola
lo que nadie comenzó⁵⁴

Se trata solamente de ahondar en el yo desde su propia escisión. Mirarse desde fuera para después regresar a la enunciación en primera persona.

Cabe destacar la reiteración explícita de los pronombres personales. Pizarnik no suele utilizar elipsis, con lo que se crea una atmósfera en la que se subraya la centralidad del enunciadore antes mencionada. El posesivo funciona como una marca que acentúa la posición central del yo en el poema. Así, se desarrolla un proceso de reforzamiento de la individualidad en relación con los otros. Esto se observa en “La jaula”:

[...]
Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

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.⁵⁵

La reiteración del pronombre sirve, entonces, para reforzar la experiencia poética desde su enunciación.

En cuanto a la creación de contrastes, dicha premisa se continúa en el desarrollo de la voz lírica. Un ejemplo de ello es la estructura general de *Los trabajos y las noches*. En la primera parte del poemario, la voz se dirige a una segunda persona para configurar al sujeto que se ama, como en “Poema”:

⁵⁴*Ibid.*, p. 118.

⁵⁵*AP*, p. 73.

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.⁵⁶

De nuevo se percibe la reiteración del pronombre personal para marcar el propósito del yo de asistir a un diálogo pleno. En oposición, en la segunda parte, el yo lírico, en primera persona, se dirige a sí mismo, en una reflexión constante, desde la ruptura total de la comunicación que se intentó entablar con el otro:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios⁵⁷

En la última parte se observa un distanciamiento más radical; por ejemplo, en “Las grandes palabras”, en donde el gesto de indeterminación de la voz es llevado hasta el extremo:

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca⁵⁸

A partir de la organización de un poemario se advierten tres matices de la voz poética que apuntan a reforzar el contenido del amor recobrado y posteriormente perdido. El cambio de voz lírica se repite a lo largo de toda la obra de Pizarnik. Incluso ocurre que dentro de un mismo poema aparece el contraste antes mencionado, como en “Mucho más allá”, en el que después de la primera persona plural se pasa al singular para regresar, al final, a la voz colectiva:

¿Y qué si nos vamos anticipando
de sonrisa en sonrisa
hasta la última esperanza?
[...]
¿A qué, a qué

⁵⁶TN, p. 155.

⁵⁷“Verde paraíso”, *Ibid.*, p. 175.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 187.

este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme,
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
[...]
Y con las sienes restallantes
de imbécil soberbia
tomamos de la cintura a la vida
y pateamos de soslayo la muerte.⁵⁹

La voz lírica se multiplica, cambia de sitio para enunciar desde diferentes perspectivas. Con ello, el poema es habitado por muchas voces, pero finalmente el punto central lo ocupa un yo de conciencia exacerbada, representación general de la voz lírica en todos los poemarios. A partir de la voz poética se configura un yo consciente en extremo que sale de sí mismo, desdoblándose en otras voces, manifestándose desde la impersonalidad, sin ningún identificador que lo haga específico, o incluso, desde un sujeto colectivo.

Es posible que la perspectiva de una voz lírica altamente definida desde una conciencia llevada al límite haya contribuido a que la obra de Alejandra Pizarnik se perciba como indisoluble de su vida. Para Helena Beristáin, el yo enunciator del poema lírico permanece fundido con el yo del autor, a diferencia de lo que ocurre en los otros géneros literarios, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un “rol” ficcional; la situación de emisión del mensaje lírico es idéntica a la situación vivencial del poeta, por lo cual éste en realidad suele realizar el esfuerzo contrario, para desdoblarse y observarse desde fuera introduciendo una distancia entre su función de emisor y su función de persona que vive la experiencia así transmitida.⁶⁰ Esta visión difiere de la reflexión de Carlos Bousoño presentada anteriormente, para quien el yo lírico sí puede representar un rol ficcional y con la que concuerdo. La distancia a la que se refiere Beristáin podría ser considerada, a fin de cuentas, la simbolización del yo poemático y, en la obra de Pizarnik, a partir de la que se figura toda una imagen ficcional para el lector; en este caso, la de una hablante visionaria.

El yo lírico en la poesía de Pizarnik será también uno de los elementos a partir de los cuales podrá establecerse una relación con el movimiento romántico, sustentada en la

⁵⁹ AP, p. 96.

⁶⁰ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación de poema lírico*, p. 50.

introspección y la conciencia individual exacerbada que se generan en la voz altamente individualizada.

Los aspectos aquí descritos sirven para delimitar la obra de Pizarnik desde una perspectiva general. A lo largo del presente estudio se verá cómo los poemas son simultáneamente autónomos y fragmento de un proyecto de *obra total*.

Así, dentro de este proyecto total existe esa vinculación con una conciencia romántica, lectura que se deriva de la aparición de imágenes específicas y del desarrollo de ciertos temas. A partir de esto, se verá cómo muchos de los ejemplos aquí mencionados apuntan hacia ese sitio y la resolución formal se inserta dentro del plano temático general de la obra.

II. La conciencia romántica en la poesía de Alejandra Pizarnik

2. 1 Un diálogo con el romanticismo

*La poesía no es un grato esparcimiento.
La poesía es un aullido que hicieron
–que hacen– los seres en la noche.*

Hölderlin, *Hiperión*

Sería imposible pretender encerrar la poesía de Alejandra Pizarnik en una única interpretación. Basta un acercamiento superficial para observar la multiplicidad de formas, sentidos, ángulos de abordaje desde los que podría hacerse un acercamiento a su obra. Establecer puentes con la vertiente romántica en su poesía es, sin embargo, posible si se analizan elementos específicos y algunos aspectos formales.

El romanticismo es un movimiento con múltiples etapas y manifestaciones; por ello, tratar de definirlo es una tarea compleja. Difícilmente se puede hablar de un romanticismo homogéneo. Asimismo, intentar una delimitación temporal y geográfica parece imposible, ya que en cada uno de los países en los que se desarrolla encuentra un proceso distinto.

Aun a pesar de su heterogeneidad, la visión que suele predominar es la del romanticismo como una escuela que despliega una inspiración poética basada en la melancolía y en la nostalgia¹. Esta visión corresponde únicamente al romanticismo decadente, cuando éste ya ha perdido sus contenidos primordiales. El romanticismo trasciende los límites que lo encuadran como un movimiento acotado y, debido a sus grandes alcances, llega a influir en diversos aspectos de la poesía contemporánea.

Bajtín señala: “cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos del largo y complejo proceso de maduración.”² Lo anterior cuestiona una visión de la historia literaria como un proceso temporal lineal. Se puede decir, entonces, que la obra poética de Alejandra Pizarnik establece un diálogo con el romanticismo. Al mismo tiempo que la obra de Pizarnik arroja múltiples lecturas y se presenta abierta, con espacios propicios a diversas interpretaciones, encuentra un anclaje en la tradición literaria romántica. Existen correspondencias claras entre su escritura e imágenes y símbolos am-

¹ Cfr. nota 7, capítulo I.

² Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, p. 349.

pliamente desarrollados en esa corriente. Las lecturas, los intereses particulares de la autora a lo largo de su proceso creativo, hacen que en su obra poética aparezca una conciencia romántica en más de un sentido. La voz de Pizarnik se presenta única en su contexto; particular en la tradición literaria argentina, y a partir de esa misma singularidad, confluye con el pasado.

En el romanticismo se puede hablar de una “conciencia desgarrada y voluntad de resistencia ante la realidad como movimientos que están presentes en el conjunto de las poéticas románticas independientemente de sus marcos filosóficos y de sus caracteres estilísticos”³. De ahí la posibilidad de delinear una imagen más o menos unitaria de la conciencia romántica tomando en cuenta su carga crítica y su espíritu de negación.

Otra característica sustantiva del romanticismo es la construcción de un yo central, relacionada con la misma conciencia. Para Eduardo Subirats, la relación entre dicha conciencia y la centralidad del yo se refleja en “la subjetividad desgarrada de un exterior incongruente con ella que se vuelve la sola realidad de un yo volcado sobre sí mismo; el sujeto sólo encuentra su identidad en el propio ínterin. El aislamiento, la soledad, el ensimismamiento, son también los caminos de este yo que la realidad objetiva margina o acosa.”⁴

Lo anterior corresponde con la poesía de Alejandra Pizarnik, de la que se desprende una visión trágica de la existencia que acarrea la exacerbación del individualismo. Esta visión se puede observar también en poetas como Hölderlin, Novalis, Jean Paul, Nerval y Baudelaire, a partir de la poética romántica en la que se desarrolla “una nueva sensibilidad que tiene como centro el resurgimiento del yo y la necesaria autoproyección del autor en su obra”,⁵ y en donde “lo sublime implica el infinito, porque contiene el abismo, la hoguera, la extensión del océano, la arena del desierto, la luz cegadora, la tempestad en el mar, los paisajes de desolación y muerte.”⁶ Así, la centralidad de la noche, la corporeidad de la muerte, el peso del espacio onírico, la importancia en la reivindicación del yo individual, el sentimiento de extranjería en el mundo presentes en la poesía romántica, conforman esa conciencia que no se agota en los límites temporales del movimiento.

³ Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en Marisa Sigúan coord., *Romanticismo, romanticismos*, p. 208.

⁴ Eduardo Subirats, *Figuras de la conciencia desdichada*, p. 137.

⁵ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 42.

⁶ Adriana Yáñez, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, p. 66.

La realidad no posee una sola cara. Los límites del sueño y la vigilia, de vida y muerte, noche y día, lucidez y locura, sufren una disolución. El viaje parte de las fronteras y de éste surgen los elementos oscuros, aquellos que la razón había desdeñado.

Pizarnik se encuentra claramente cerca de esta concepción poética. En su obra se observa la valoración del sueño, del abismo interior a partir de la reivindicación de la subjetividad y la exacerbación de la individualidad. Su obra ahonda en el espacio nocturno, establece un diálogo con la muerte y se asoma a la esfera interior en toda su complejidad, en todos sus desdoblamientos.

La poeta también se acerca al romanticismo en el punto en el que de éste se desprende una idea revolucionaria para la poesía. Se posicionan ahí donde la poesía no es más un espacio convencional que se sirve del lenguaje para crear un producto concreto, sino un “discurso lleno de terror, que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura...”.⁷ Ahí donde la poesía converge con la vida a partir de la conciencia de la herida fundamental del ser humano: conciencia trágica, desgarrada, que subraya la condición de soledad del hombre, la falta de sentido, la tragedia vital del ser escindido.

Este romanticismo asume el riesgo de desbordarse de los límites de la poesía y genera un espacio en que lo “real” toca el universo poético y viceversa. Se trata de la poesía que pretende desnudar la palabra, que anhela un absoluto, que se nombra y reflexiona en torno a sí misma y que revienta como un grito ante la hegemonía de la razón moderna y de los límites impuestos por ella.

Alejandra Pizarnik se aproxima a temas e imágenes reiterados en los poetas románticos a partir de una perspectiva propia. Su desarrollo poético tiene como punto de partida el reconocimiento del abismo interior. Se trata de ahondar en él para establecer, a partir de éste, correspondencias con el exterior. Novalis reflexiona al respecto:

En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir. El mundo exterior es el mundo de las sombras; proyecta sus sombras en el imperio de la luz. Es evidente que ahora nos parece sumamente oscuro por dentro, solitario, sin forma; pero nos resultará algo completamente distinto cuando

⁷ Roland Barthes, “¿Existe una escritura poética?”, en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, p. 46.

el eclipse haya cesado y se hayan expulsado los cuerpos de sombra. Disfrutaremos más que nunca, pues nuestro espíritu se hallaba en un estado de carencia.⁸

El conocimiento poético con todas sus posibilidades vendrá sólo si se elige el camino del viaje hacia el interior. De la confrontación con el abismo surgirá la posibilidad de creación, la capacidad de una simbolización poética. El viaje interior no implica un aislamiento de la realidad pero ahí es desde donde se aprehenderá el exterior.

Pizarnik explora los abismos interiores a partir de la exacerbación del yo y de la conciencia de la individualidad. Su poesía es un testimonio del viaje hacia el interior, de construir el lenguaje del abismo. En sus *Diarios* apunta “es necesario llegar al fondo. A pesar de los terrores, a pesar de ellos, debo ir hasta el fondo”,⁹ reflexión a partir de la que es posible tender puentes entre la obra de Pizarnik y la tradición romántica.

El poeta romántico escribe desde el límite, desde la frontera. Asume un riesgo ante el lenguaje. También formalmente se escribe desde el límite. El viaje implica una simbolización saturada, de la que emergen los sentidos, del fragmento que significa por sí mismo al todo complejo y del todo al fragmento, en un diálogo continuo.

El límite implica también la posibilidad de acercarse al espacio de la locura. Tanto cuando se trata de los poetas románticos como de Alejandra Pizarnik es algo peligroso y en ocasiones simplista afirmar que una “locura” real se manifiesta en los poemas. La lectura sobre este punto bien puede insertarse dentro de la perspectiva romántica de hacer de la locura un destino poético. Pizarnik habla de la locura en un sentido amplio, como posibilidad para el poeta de ser visionario, como “mi solo privilegio”, en tanto que se trata de fuente de la palabra poética y de algo transformado poéticamente. Está claro que, tal como lo señala Albert Béguin, “no es fácil encontrar la salida del laberinto interior; las formas, las imágenes, los horizontes y los habitantes creados por el inconsciente liberado de sus cadenas no siempre tienen un aspecto sonriente.”¹⁰ La poesía de Pizarnik deviene de un proceso desgarrado, pero no es exactamente un reflejo autobiográfico de una locura vivida: es la transfiguración poética de un proceso interior.

Sobre Alejandra Pizarnik, Lidia Evangelista señala: “En su reino de paradojas caben la celebración de la palabra y los rituales que convocan al silencio. El lenguaje es

⁸ Novalis, *Granos de polen*, p. 49.

⁹ *D*, p. 411.

¹⁰ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 483.

infinitamente sacralizado, una y otra vez profanado, la voz poética es la de un sujeto que ha estallado, escindido en la profundidad de una experiencia ontológica que afirma la síntesis de la triada Vida/Muerte/Lenguaje”.¹¹ Esto nos lleva a asentar la idea de que nos encontramos ante una poesía de contrastes, de lucha de los contrarios. Tal como en los planteamientos románticos que se han mencionado, se trata de una conciencia poética en que la idea de contraste es esencial, en donde se asume un choque de realidades antitéticas, pero al mismo tiempo convergentes.

Los románticos “trascendieron los límites del sueño, de la locura, de la enfermedad. Avanzaron en la tiniebla, en el abismo. Bajaron a los infiernos, sin luz, sin compañía. Únicos testigos del delirio y del dolor. Bajaron a la noche, en un viaje sin retorno.”¹² Ante el entendimiento de la soledad del hombre en el mundo, de la falta de sentido, entraron en el espacio poético con una conciencia diferente, lúcida. El lenguaje poético fue la puerta de entrada y de salida a su soledad. La poesía de Pizarnik habla de la soledad; de una soledad particular, que se convierte en una soledad esencial.

Los elementos románticos presentes en su obra se van configurando de un poemario a otro y van tomando un camino expresivo dentro de una continuidad. La creación de símbolos mutables, polisémicos, el desarrollo de imágenes desde su primera aparición en los poemarios iniciales hasta la centralidad de éstas en las últimas obras sigue una línea creativa dirigida a la construcción de un proyecto total.

El análisis se lleva a cabo a partir de cada uno de los elementos que configuran una conciencia romántica en la poesía de Alejandra Pizarnik; sin embargo, éstos no pueden permanecer aislados, ya que, justamente, uno de los aspectos más relevantes de su obra es la construcción de sentido a partir del conjunto. La aparición de tales elementos desde su primer poemario y su consiguiente complejización permite observar el desarrollo de temas dentro de un proceso total y la emanación de una conciencia romántica que “se forja y se identifica a sí misma como conciencia desgarrada y, paulatinamente, como voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad.”¹³

¹¹ Lidia Evangelista, “La poética de Alejandra Pizarnik”, p. 42.

¹² Adriana Yáñez, *Actualidad del movimiento romántico*, p. 29.

¹³ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 208.

2.2 Visión trágica de la existencia

*Mi vida es como un pez arrojado a la arena de la orilla,
fuera de su elemento, que se debate y se agita
hasta que se deseca con el calor del día*

Hölderlin, *Hiperión*

Helena Beristáin señala que una obra establece un diálogo en el tiempo y se nutre de diversas tradiciones:

Todo texto literario contiene un diálogo múltiple, hecho de alusiones implícitas o explícitas, formales o de contenido, de citas literales o —más frecuentemente— modificadas, y, sobre todo, recontextualizadas; diálogos que el constructor del texto mantiene con una infinidad de emisores de otros textos que han precedido al suyo o que son sus contemporáneos, o de los cuales está empapado —quizá no con plena conciencia— a través de la cultura de la sociedad en la que vive.¹⁴

Si se toma como punto de partida lo anterior y se vincula con una reflexión de Pizarnik en torno a los significados de la creación poética es posible iniciar un recorrido hacia una de las fuentes de las que emana la conciencia romántica en su obra: la visión trágica de la existencia, derivada de los postulados románticos. En una página de los *Diarios*, fechada el 23 de octubre de 1957, se devela una de las direcciones hacia las que se dirige su escritura:

La poesía no como substitución, sino creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan. Deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar.¹⁵

De esta afirmación de la autora se desprende una visión de la poesía como un espacio ligado a la experiencia vital y a los aspectos abismáticos del ser. En otro momento, Pizarnik se refiere al proceso de escribir un poema como “medio para reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.”¹⁶ La poesía será, según esta

¹⁴ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p. 57.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 312.

concepción, el medio para nombrar, describir y sublimar poéticamente la experiencia interior.

El vínculo entre la tradición romántica y la obra poética de Pizarnik se crea a partir de la unión radical entre la experiencia vital y el proceso de escritura.

La obra de Pizarnik puede relacionarse con las poéticas románticas a partir de las siguientes características:

Sentimiento de asfixia ante la propia época, desconfianza ante las opciones colectivas, exaltación insatisfecha de la subjetividad: la conciencia romántica se forja y se identifica a sí misma como una conciencia desgarrada y, paulatinamente, como voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad.¹⁷

En un primer acercamiento a la poesía de Pizarnik, si observamos el campo léxico de los títulos de muchos de sus poemas, podremos presenciar esta visión abismática de la existencia (“Exilio”, “Cenizas”, “La caída”, “La única herida”, “Peregrinaje”, “La carencia”, “Hija del viento”). El anclaje del título con el poema contribuye a cimentar un espacio conceptual relacionado con la visión trágica. Se establece “un desgarramiento del equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. Lo real se vuelve inadecuado u hostil al sujeto. La individualidad se independiza y sustantiva, al tiempo que la objetividad «exterior» se convierte en algo no sólo lejano o extraño, sino además opaco y resistente.”¹⁸ El yo lírico se asume como un ser en soledad, un extraño en el mundo sin comunicación posible con el exterior que observa de frente la carencia de sentido en la realidad circundante y su propio abismo interior, mientras asume la herida fundamental.

Es posible vislumbrar lo anteriormente descrito en un poema como “El despertar”:

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado....
[...]
Señor
El aire me castiga el ser
Detrás del aire hay monstruos
que beben de mi sangre

Es el desastre

¹⁷ Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo, romanticismos*, p. 208.

¹⁸ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 136.

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

Señor
 he consumado la vida en un instante
 La última inocencia estalló
 Ahora es nunca o jamás
 o simplemente fue
 [...]

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

Señor
 La jaula se ha vuelto pájaro
 Qué haré con el miedo.¹⁹

A partir de estos fragmentos del poema puede establecerse una relación con la tradición romántica. La imagen que se repite como un estribillo es altamente polisémica, pero puede interpretarse como una aparente letanía ante la falta de dirección, la caída de paradigmas y la imposibilidad de otorgar un sentido a la realidad circundante. La representación de la conciencia de la desgarradura interior se puede percibir desde el título. El poema es un recuento de lo que ha ocurrido a partir de la toma de conciencia ante una realidad carente de sentido. La repetición del verso “la jaula se ha vuelto pájaro” es reveladora. La disolución de la *jaula*, elemento que denota contención, delimitación, obstáculo, barrera, impedimento, al adquirir las características del *pájaro*, apunta a la posibilidad de libertad (según la interpretación aquí señalada, sugiere una toma de conciencia). No obstante, tal libertad implica una cercanía a los territorios abismáticos de la muerte, del vacío, de la nada. Se está a un paso del abismo. La transformación de la *jaula*, leída como metáfora de una estructura social, o bien, del cuerpo mismo, supone también una pérdida (“devora mis esperanzas”). La toma de conciencia lleva consigo la ruina de la esperanza y el asomo al abismo, interior y exterior. La pérdida del elemento contenedor libera a la hablante lírica del poema y, simultáneamente, la desnuda ante la realidad. Así, lo que se ve ante una posible apertura no es necesariamente algo positivo. El conocimiento de la finitud, de la condición del hombre ante su muerte está presente. Por otro lado, la anáfora

¹⁹ AP, p. 94.

en el apelativo puede leerse como un elemento irónico; no hay esperanza, no hay respuesta, la presencia del “Señor” sólo evidencia que se está ante de un nombre vacío.

La alta condensación del yo lírico, la participación definitiva de una primera persona del singular en los poemas, refuerzan la centralidad del individuo y, por lo tanto, la exacerbación de la subjetividad que mira hacia la soledad. La sistematización de los desarrollos del yo lírico, así como la aparición explícita del pronombre personal sujeto, colocan en un punto medular las circunstancias personales, internas. El viaje del yo a su espacio interno se manifiesta.

Para conformar el espacio del que se desprende tal visión emotiva, es importante la representación del individuo como eje del proceso de consolidación de la conciencia romántica y, consiguientemente, de la visión trágica de la existencia. En la poesía de Pizarnik, la hablante lírica atraviesa por un proceso de autodefinition con el que logra instalarse en la situación de centralidad antes mencionada y asumirse como sujeto del que emana dicha conciencia. Sujeto que enuncia desde el interior, en primera persona, y que se coloca en una posición de separación frente al mundo. Esto es claro en un poema como “La jaula”:

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

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.²⁰

²⁰ AP, p. 73.

Aquí percibimos, desde el primer verso, la separación entre el espacio exterior y el interior debido a la contraposición entre el yo enunciador y “los hombres” como otredad. Esta diferenciación se refuerza mediante la anáfora (en el pronombre personal sujeto) a lo largo de todo el poema. Se contraponen la existencia de dos “realidades” diversas. Mientras los hombres asumen una representación de la realidad particular, la conciencia que emana de la voz lírica altamente individualizada dirige la mirada hacia otros espacios, otras direcciones; entre ellas, la evidencia de la finitud, de la muerte.

El cuestionamiento por las formas de tomar una posición dentro de la realidad supone la aceptación de que ésta no se encuentra dada sino que es algo oscilante. Patxi Lanceros analiza la visión trágica de la existencia y la consecuente alienación del sujeto ante el espacio exterior derivada de la conciencia romántica:

El universo trágico no concibe el devenir de lo humano como la consumación de un proyecto, no entiende al hombre como totalidad independiente presidida por la razón. En el universo trágico el hombre aparece como fragmento, escindido de una totalidad desgarrada, en difícil relación con la naturaleza y con los dioses. La agonía, en el sentido más etimológicamente fiel del término, es la condición esencial de la realidad.²¹

El sujeto, fragmentado, asume su separación del espacio exterior y construye su existencia desde el espacio íntimo. En el poema, la delimitación de los dos espacios, interior y exterior, es reforzada tajantemente en los dos versos finales en los que se contrasta al máximo la situación del individuo. La ausencia de “sol” en el interior se contraponen al “sol” exterior de los hombres. La hablante lírica describe así su condición: la tragedia vital, el mundo interno habitado por la carencia ante una realidad que para los otros tiene sentido. Dentro de toda la poesía de Pizarnik es importante la definición del yo lírico y a partir de éste puede verse un proceso de autorreconocimiento:

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en que vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando²²
[...]

²¹ Patxi Lanceros, *La herida trágica*, p.135

²² “Exilio”, *AP*, p. 79

En este poema es clara la delimitación de un espacio en que la hablante se concreta. Se asume a sí misma situándose desde la carencia, la falta, la desposesión. El poema muestra la imagen de un sujeto desposeído desde lo más interno y colocado en el desaliento. Se trata de la descripción de la pérdida de la esperanza. El oxímoron en el tercer verso funciona como elemento de contraste²³ y al mismo tiempo ahonda la idea de no pertenencia incluso en el espacio de la muerte.

La exacerbación del yo individual involucra una percepción particular del entorno y la aparición de elementos externos que invaden al sujeto y propician el sentimiento de vacío:

Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón.²⁴

El sujeto es habitado por presencias; otras figuras llenan el vacío que ha quedado en el interior. Exterior-interior se conforman como dominios de oscuridad. El territorio interior se va haciendo cada vez más complejo y la tensión creada entre el yo y lo exterior (que aparece como lo extraño) se hace mayor en la medida en que el espacio interno se carga de significados. Alfredo de Paz refiere el proceso de interiorización al que se someten los poetas románticos y cómo no hay una vía de comunicación abierta con lo externo: “El hombre romántico se había convertido o tendía a convertirse en completamente interior y aspiraba a exteriorizarse pero de un modo distinto a aquel modo armónico y pacífico de los clásicos.”²⁵ En la poesía de Pizarnik la “exteriorización”, efectivamente, no es algo que el entorno posibilite; al contrario, la salida del ámbito interior parece cerrada. En ocasiones las profundidades del sujeto son el único espacio que se puede habitar.

Esta posición vital del sujeto lo lleva a entenderse a partir de una separación total de los otros. La oposición se manifiesta con diversos recursos formales:

has construido una casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento

²³ Dicha figura poética, recurrente en la poesía de Pizarnik, al acentuar los contrastes contribuye a poner en primer plano “la experiencia radical de la tragedia, que induce a mantener la tensión de los polos opuestos, a no redimir la contradicción ni superarla.”, Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. 93.

²⁴ “En la otra madrugada”, *EPL*, p. 220.

²⁵ Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, p. 54.

con tus propios huesos

has terminado sola
lo que nadie comenzó²⁶

En este poema se presenta la idea de la soledad existencial. El yo lírico habla a una segunda persona, recurso que en la poesía de Pizarnik puede leerse como un desdoblamiento del yo. La hablante se dirige a una interlocutora que es ella misma. La anáfora intensifica la imagen de la acción individual. Es el individuo solo quien intenta construir un sentido en la realidad. La ausencia de una opción colectiva se hace evidente en los dos últimos versos, a partir del adjetivo y adverbio, ambos pertenecientes a un campo semántico que denota ausencia. Los participios otorgan la simetría rítmica, así como la construcción sintáctica equivalente conformada por los dos últimos versos de la primera estrofa y los dos últimos versos del poema.

En la conformación del yo lírico como una figura que enuncia y se define desde la soledad, el abismo, el desamparo, está un punto central de visión trágica de la existencia en la poesía de Pizarnik.

La configuración del sujeto que habita una realidad desgarrada se puede observar en otros ejemplos:

...Pero tú te abrazas
como la serpiente loca de movimiento
que sólo se halla a sí misma
porque no hay nadie.

Tú lloras debajo de tu llanto,
tú abres el cofre de tus deseos
y eres más rica que la noche.

Pero hace tanta soledad
que las palabras se suicidan.²⁷

El yo enunciador se dirige a una segunda persona. Una vez más podemos hablar de un desdoblamiento del yo lírico: verse desde afuera para nombrar la interioridad identificada con el desamparo, la soledad. Los dos últimos versos refuerzan la idea de la imposibilidad de nombrar la soledad. La inmensidad de ésta impide que las palabras posean

²⁶ *AD*, p. 118.

²⁷ "Hija del viento", *AP*, p. 77.

un sentido. No hay elipsis en el pronombre personal, recurso que fortalece nuevamente la posición central del individuo. La esencia del poema es la representación de la carencia a partir de diversas imágenes. Existe una insistencia en construir el espacio de la soledad y describir cómo es percibida y habitada por el sujeto:

...La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.²⁸

En este fragmento de “La palabra deseo” se da una descripción minuciosa de la percepción interna de la soledad unida al lenguaje poético. Las oraciones primera y segunda aparecen simétricamente relacionadas mediante la negación antes y después del verbo copulativo, respectivamente. El encadenamiento de elementos que funcionan como calificativos para el sustantivo “soledad” a partir de la anáfora en el verbo infinitivo logra conformar la paradoja de definición-indefinición simultánea de la soledad. En el punto donde es imposible designar a la soledad, ésta es nombrada. La intención de utilizar el lenguaje como un contenedor de lo emotivo, como un “conjuro”, “exorcismo”,²⁹ que es al mismo tiempo una posibilidad de asumir la realidad, está presente. Pizarnik se refiere a su intención de nombrar la soledad y lo que ello significa desde el punto de vista poético: “...si no hago poemas la soledad ya no es mía. Me obligan a ella. Luego, una gran humillación. Exilio. O para decirlo mejor, expulsión.”³⁰ La poeta se debate entre la inutilidad del lenguaje para demarcar la realidad y la necesidad de éste para sublimarla poéticamente.

La voz individual exacerbada y su condición de incomodidad ante el mundo y la consiguiente soledad que esto involucra se reflejan en el desarrollo de la imagen del exilio, de la errancia, encaminada también a intensificar la visión trágica de la existencia, ya que “el alma desdichada se describe como figura del errante solitario encerrado en la conciencia de su desgarramiento y su dolor.”³¹ Pizarnik recrea esta figura a partir de la percepción de su historia personal:

²⁸ “La palabra deseo”, *IM*, p. 271.

²⁹ En un fragmento de “Extracción de la piedra de la locura” Pizarnik define el proceso poético precisamente como un conjuro ante la realidad: “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar.” p. 248

³⁰ *D*, p. 313.

³¹ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 47.

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen³²

La poeta se observa a sí misma desde el total desarraigo³³ y, en correspondencia, el sujeto enunciativo de los poemas se encuentra solo, desposeído y plantea su falta de pertenencia. El exilio interior puede aparecer con toda la carga abismática que éste implica:

Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda.³⁴

Aquí el tema del exilio interior se relaciona con la contraposición antes mencionada entre el sujeto y los “otros. Seres externos son quienes “confinan” al exilio. La angustia vital se da a partir de la aparición y percepción cercana de la muerte. La anáfora contribuye a crear el sentido de la indefensión ante las presencias hostiles.

La posición de la hablante lírica en relación con la figura del exilio se conformará en un espacio indefinido, no concreto, sin contornos claros. Como en el romanticismo, “en la medida en que el poeta se coloca en un no-lugar (tal es la herida o el abismo) se sabe *fuera* tanto del espacio propio e ignoto de los dioses como del espacio edificado por los hombres. El poeta asume y porta una desavenencia ancestral, ocupa un territorio interpuesto que no se configura nunca como estado (permanente) sino como estancia (provisional) en un perpetuo camino circular o elíptico.”³⁵

³² *Ibid.*, p. 30

³³ Al respecto, podemos remitirnos a la poesía de Baudelaire como una de las fuentes de la idea de desarraigo, extranjerismo. Basta como ejemplo el poema “El extranjero”:

-¿A quién quieres más, hombre enigmático, dime, a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

-Ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano tengo

-¿A tus amigos?

-Ignoro en que latitud está situada?

-¿A la belleza?

-Bien la querría, ya que es diosa e inmortal

-¿Al oro?

-Lo aborrezco lo mismo que aborrecéis vosotros a Dios

-Pues ¿a quién quieres extraordinario extranjero?

-Quiero a las nubes... a las nubes que pasan... por allá; a las nubes maravillosas.

Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, p. 13.

³⁴ “Figuras y silencios”, *EPL*, p. 222.

³⁵ Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. 138.

En correspondencia con la poética romántica, “tras la asunción de una conciencia desgarrada y la expresión de una voluntad de resistencia se abre un espacio de autoexilio.”³⁶ No pertenecer a ningún sitio, aparecer constantemente como un ser fuera de todo espacio, sin asideros, es una idea presente en la obra de Pizarnik a partir de diversas imágenes, por ejemplo, en el siguiente poema de *Árbol de Diana*, que expresa la idea del exilio mediante una imagen altamente concentrada:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome³⁷

Aquí se pone en relieve la inefabilidad del sentimiento de extranjería que proviene incluso del interior mismo. La escisión interna, la desgarradura, parten del individuo y se hace evidente el vacío. El sentido del exilio se desprende de otras imágenes; por ejemplo, la del viaje:

...esta inocente necesidad de viajar
entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino del rostro
de cien ojos de piedra
que llora junto al silencio
y que me espera.³⁸

La condición de la errancia está presente en este poema. La imagen del viaje es un elemento más para representar el interior del sujeto y su desgarramiento. El viaje es el asomo a una realidad interior llevado hasta sus últimas consecuencias, es “la búsqueda de la sombra, del vacío y de la nada en donde la radicalidad de la búsqueda sitúa al lenguaje en su nivel más originario.”³⁹ En este sentido, es un poema que puede relacionarse con la idea de descenso a los infiernos, el viaje órfico, retomado por los poetas románticos. Tal descenso es “una variante del periplo cósmico onírico hacia el encuentro del yo. Es una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento.”⁴⁰

³⁶Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo, romanticismos*, p. 209.

³⁷*AD*, p. 115.

³⁸“La caída”, *AP*, p. 81.

³⁹Adriana Yáñez, *Nerval y el romanticismo*, p. 220.

⁴⁰Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 415.

La figura de la errancia se presenta simultáneamente como algo deseado y como algo que ahonda el abismo interior:

alguna vez
alguna vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va⁴¹

En este caso, el deseo de viajar denota una voluntad de desprendimiento de la realidad, el rompimiento de todo lazo. El movimiento se sugiere formalmente con el espaciado. La alternancia entre la alineación izquierda del primer y tercer versos y los versos sangrados alude al desplazamiento. La doble anáfora exalta la determinación de la partida, la irrevocabilidad de ésta. Sin embargo, la partida se presenta como una posibilidad aún no consumada; el tiempo se encuentra detenido y el lugar que se habita es el de la no pertenencia.

El deseo de viaje propicia el enfrentamiento con el interior. En ocasiones se presenta el viaje como un anhelo de separación del espacio interior opresivo. Al mismo tiempo, la huida también comprende una separación del espacio exterior y de la hostilidad proveniente de éste. El sentido de la orfandad adquiere en este punto un nivel extremo, ya que el conflicto con el exterior toca el interior y lo mismo inversamente:

Partir
en cuerpo y alma
partir.
Partir
deshacerse de las miradas
pedras opresoras
que duermen en la garganta.

He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir.

He de partir

Pero arremete, ¡viajera!⁴²

⁴¹ *AD*, p. 135.

⁴² “La última inocencia”, *UI*, p. 61.

El poema se sustenta en la enunciación de la partida, en el deseo de viaje, y presenta el conflicto interior unido al exterior. La anáfora en el verbo en infinitivo otorga la intención de movilidad. Se hace evidente la pretensión de que la partida arroje otra realidad y no la realidad interior opresora en la que se vive (deseo subrayado gracias a la anáfora en la negación). Por otro lado, la segunda estrofa sugiere la incomunicación con el entorno. El cierre del poema es significativo. La hablante lírica se nombra e identifica con el sustantivo *viajera*, que posee además una carga exaltativa debida a los signos de admiración. El viaje denota simultáneamente un alejamiento del espacio opresor exterior y un deseo por romper los límites aplastantes del espacio interior.

Como se leyó en las referencias de los *Diarios*, existe el deseo de una libertad no encontrada en el estatismo. El tópico romántico del viaje está presente en la obra de Pizarnik en la idea de que “el artista sólo puede manifestar su libertad como exiliado, como extranjero al que, deseoso de «patria», le corresponde un perpetuo peregrinaje a través de un mundo con respecto al que ya no se puede mantener una ilusión de unidad.”⁴³ En “Peregrinaje” puede observarse cómo esta idea de errancia involucra el uso del lenguaje. La falta de un lugar en el mundo provoca encontrarse ante un lenguaje vacío en que se hace evidente la falta de respuesta:

Llamé, llamé como la náufraga dichosa
a las olas verdugas
que conocen el verdadero nombre
de la muerte.

He llamado al viento,
le confíé mi deseo de ser.

Pero un pájaro muerto
vuela hacia la desesperanza
en medio de la música...
[...]

He llamado, he llamado.
He llamado hacia nunca.⁴⁴

Cuando el lenguaje se vuelve inútil, cuando no se encuentra respuesta, se cae en la desesperanza. En el poema existe el deseo de comunicación, pero se hace evidente que ésta

⁴³ Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo, romanticismos*, p. 211.

⁴⁴ AP, p. 90.

no es posible. La presencia de la muerte trasluce la finitud y la inutilidad del llamado ante un mundo enojado que es también un mundo vacío. El poema sugiere la inexistencia de verdades, de respuestas. El título reitera la idea de no haber encontrado aún lo que se busca. Como lo apunta Rafael Argullol, “el viaje hacia la conquista de sí mismo se transforma en «fuga sin fin» o, en el mejor de los casos, en fuga cuyo fin es redoblar la inicial impotencia del viajero.”⁴⁵ La insistencia en el “llamado” dramatiza la no existencia de la respuesta y la continuidad rítmica se logra a partir de la anáfora en los verbos conjugados.

En este punto, cabe referir a la concepción romántica de un espacio exterior hostil donde hay una ruptura de comunicación total entre el sujeto y el exterior, y en el que se observa “el sentimiento de ser un extraño en el mundo manifestado en el argumento de la forma tradicional de la errancia de un exiliado en busca del lugar al que pertenece verdaderamente”⁴⁶. La descripción de la escisión entre el mundo y el sujeto es otro aspecto esencial en la construcción de la visión trágica de la existencia en la obra de Pizarnik.

Gran cantidad de poemas dejan ver este aspecto de la conciencia romántica. La ruptura con el espacio de la realidad, el asomo al abismo interior, la escisión interna y con los otros se muestran a través de una serie de imágenes encaminadas a reforzar la imagen de la falta. Simbólicamente, la carencia y la escisión del mundo y de los otros cobran relevancia al presentarse en un grupo determinado de imágenes cuyo centro es la representación de la soledad esencial:

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos
palabras para hacer un fuego,
palabras donde poder sentarnos
y sonreír.

Hemos creado el sermón
del pájaro y el mar,
el sermón del agua,
el sermón del amor

Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
[...]

Y ahora estoy sola

⁴⁵ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 418.

⁴⁶ Abrams, *Romanticismo: tradición y revolución*, p. 168.

-como la avara delirante
sobre su montaña de oro-
arrojando palabras hacia el cielo,
pero yo estoy sola
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo.⁴⁷

El papel del lenguaje en la construcción de un sentido para la realidad es fundamental. Las cosas, el espacio circundante, significan en función de lo que se dice de ellos, de cómo son nombrados. De nuevo, se presenta la idea de que la imposibilidad de nombrar la soledad implica el ahondamiento de ésta. Las palabras no encuentran sentido, no tienen asidero. El otro no escuchará y la soledad se hará más evidente aún. El contraste se construye una vez más a partir del pronombre de primera persona plural que aparece a lo largo de todo el poema y el cambio a la forma singular en la última estrofa, en donde las palabras pierden su sentido originario ante la soledad. Se plantea el alcance del lenguaje dentro de una colectividad que sin embargo es inexistente; al tomar conciencia de que se está solo, el lenguaje pierde su sentido configurador de la realidad. La anáfora en la primera estrofa (precedida por la anadiplosis) y a lo largo de todo el poema, en las palabras relacionadas con el campo semántico del lenguaje, posee un valor de adición y otorga centralidad a la trascendencia de la palabra como un elemento que delimita la realidad. Extensivamente, la poesía se presenta como dicho elemento, en el que precisamente se nombra la imposibilidad de nombrar.⁴⁸ La conjunción adversativa da un contraste definitivo entre el lenguaje configurador y la mudez por la soledad. Al final lo que queda es “arrojar palabras al cielo”, encontrarse ante la nada como respuesta. El pensamiento trágico se condensa en la idea de “saber que el trazo de la historia, el del conocimiento, el del lenguaje..., no conducen a ningún paraíso, no construyen ninguna síntesis, no auguran reconciliación”.⁴⁹ A ello se debe lo substancial de las imágenes relacionadas con la carencia, la falta, la orfandad, la realidad desgarrada y la imposibilidad de refugiarse en el lenguaje.

El movimiento de la conciencia que arroja tal visión trágica se identifica claramente con la inutilidad del lenguaje. Cuando éste deja de significar, el sujeto carga con todo el peso de su soledad interior. En la obra de Pizarnik, tal como se percibe en algunos ejemplos de la poesía romántica, el poeta “...rebajado a la imposibilidad de la videncia y expulsado

⁴⁷ “Cenizas”, *AP*, p. 82.

⁴⁸ Cfr. el apartado 2.4 de este capítulo.

⁴⁹ Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. 147.

del orden sagrado, interroga los signos sin obtener de ellos respuesta alguna. La caza de la palabra carece de hilo conductor porque los vasos comunicantes se han roto para siempre.”⁵⁰ La nulidad del lenguaje ante la realidad adversa y la necesidad de respuesta son una constante:

Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.

El planteamiento del poema sugiere una la búsqueda de sentido a partir del lenguaje; sin embargo, la resolución es tajante:

Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.⁵¹
[...]

El núcleo del poema se encuentra en la voluntad de saber ante la falta de certezas. La pregunta sin respuesta, la pregunta que de antemano conoce que la nada es la respuesta; el único lenguaje presente. La negación que se encuentra en el inicio de la segunda estrofa es por ello significativa. Rítmicamente, el poema está de nuevo sustentado en las repeticiones. La aparición de la infancia sugiere la idea del origen, así como la imagen tajante de que, desde el principio, no hay asideros. La realidad abierta, el exilio desde la infancia, están presentes.⁵² La pérdida de sentido del lenguaje llega a un punto climático a partir de la disolución del nombre mismo:

¿Y qué?
¿Y qué me da a mí,

⁵⁰ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, p. 85.

⁵¹ “Origen”, *AP*, p. 88.

⁵² Estos rasgos pueden observarse en *Hiperión* de Hölderlin. La extranjería se percibe incluso en el lugar natal: “Yo soy un extranjero, como los muertos sin sepultura cuando suben del Aqueronte, y aunque estuviera en mi isla natal, en los jardines de mi infancia, que mi padre me cierra, aun en ese caso sería un extranjero en la tierra, y ya no hay ningún dios que pueda ligarme al pasado.” p. 199.

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

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme,
este desequilibrarme
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
aunque igual la alcanzan,
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?⁵³
[...]

Al diluirse el nombre de la hablante lírica, lo que la define, lo que la constituye, la relación entre la imposibilidad de nombrar y la carencia se radicaliza. El nombre tenía un sentido en el pasado que se ha perdido. La anáfora en la pregunta contribuye a endurecer la idea de que ante ella no hay respuesta; parece siempre una pregunta inútil. La definición de la vida se reduce a la falta de sentido, no hay reivindicación posible. La inutilidad de los llamados supone la inutilidad de las palabras. Se acepta que la muerte es la condición de la vida; no puede negarse la muerte. Formalmente, el poema está lleno de contrastes. El sujeto interioriza la evidencia de la nada y lo que ésta conlleva.⁵⁴ Está claro que en la palabra hallará un recurso para enfrentarse al vacío. Se trata de una búsqueda que se topa con su propia imposibilidad. No hay palabras.

La idea de encontrarse ante la nada se repite con distintas imágenes:

[...]
En mi mirada lo he perdido todo
Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.⁵⁵

⁵³ “Mucho más allá”, *AP*, p. 95.

⁵⁴ La idea del sujeto despojado de todo ante la nada también está presente en *Hiperión*, en donde Hölderlin desarrolla el tema de la existencia vacía: “Hay un callar, un olvido de toda existencia en que es como si hubiéramos perdido todo, una noche de nuestra alma en que no nos alumbraba el centelleo de ningún astro, ni siquiera un tizón de leña seca” p. 67. En otro momento de la misma obra se lee: “¡Ah, pobres de vosotros los que tampoco gustáis de hablar del destino humano, los que os sentís también cada vez más atrapados por la nada que reina sobre nosotros, fundamentalmente convencidos de que nacemos para nada, de que amamos una nada, creemos en nada, nos esforzamos por nada, para hundirnos poco a poco en la nada.”, p. 71. Más adelante, hay una nueva imagen sobre la nada, más tajante: “Cuando contemplo la vida, ¿qué es lo último de todo? Nada. Cuando me elevo en el espíritu, ¿qué es lo más elevado de todo? Nada.” p. 89.

⁵⁵ “Mendiga voz”, *TN*, p. 206.

El sujeto se asume desde la desposesión total. El contraste en los adverbios de la oración copulativa sirve para profundizar tal sentido. El complemento que modifica directamente al sujeto intensifica la visión de una individualidad; la lejanía es inherente al sujeto, la cercanía de la falta también lo es.

Como se ha visto hasta ahora, la delimitación del espacio interior, la imagen del exilio, el lenguaje infértil y la aparición de la nada son elementos medulares para la construcción de la visión trágica de la existencia en la poesía de Pizarnik. En dichas construcciones también entran en juego otros elementos, como las imágenes relacionadas con el cuerpo. El cuerpo como contenedor del yo, como su frontera, empieza a simbolizar la soledad, a presentarse como el elemento que encarna a la soledad misma, la falta, la carencia.

En un poema como “Un abandono”, se presenta la imagen del cuerpo como el único reducto posible para habitar en la tierra:

Un abandono en suspenso.
Nadie es visible sobre la tierra
Sólo la música de la sangre
asegura residencia
en un lugar tan abierto.⁵⁶

Lo que proviene del interior, los sentidos individuales, son el único asidero posible en el lugar del sinsentido; sólo asumirse en el interior posibilita habitar el exterior. El poema logra una unidad de impresión a partir de una imagen nuevamente muy sintética. Para los románticos, “el hombre puede volver a ser dueño de sí mismo sólo cuando reconquista el dominio de su propio misterio interior”⁵⁷, asunto que se percibe en esta imagen. El yo lírico, altamente definido en este momento, se diluye (al aparecer como un sujeto impersonal a partir del adverbio negativo en el segundo verso) y con ello se potencia la idea central del poema, la invisibilidad del sujeto en su estancia sobre la tierra.

La complejidad de la relación con la realidad circundante puede llegar a manifestarse en el interior del sujeto. Nuevamente observamos la representación del cuerpo por metonimia (“sangre” por “cuerpo”):

¿Qué bestia caída de pasmo
se arrastra por mi sangre

⁵⁶ *TN*, p. 198.

⁵⁷ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 63.

y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:
caminar por las calles
y señalar el cielo o la tierra.⁵⁸

A partir de dos imágenes que se complementan, el poema es el intento por interiorizar física, corporalmente, el sentido de la orfandad. La orfandad reside en el cuerpo; es ahí donde se genera. Su representación como figura poética involucra distintas imágenes y distintos campos semánticos, en donde “el lenguaje poético se define por la abolición de la estructura opositiva del lenguaje en la que cada unidad se define por lo que ella no es, según la fórmula del principio de contradicción, la lógica que inspira al estructuralismo saussuriano y donde el lenguaje poético se basa en un procedimiento de totalización del sentido.”⁵⁹ La escisión interior y la subjetividad individual se ponen en relieve a partir de la aparición de una presencia que habita el cuerpo y que supone una herida interior. La falta de sentido exterior se confronta con el movimiento interior generado por otras presencias en el cuerpo.

La idea de la orfandad llega a identificarse tanto con el sujeto, que se convierte en el cuerpo mismo. La identificación del cuerpo con la orfandad es total:

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

Y he bebido licores furiosos
para transmutar los rostros
en un ángel, en vasos vacíos.⁶⁰

El desencuentro entraña aquí un doble significado. De afuera hacia adentro y de adentro hacia fuera; no hay contacto en ningún sentido. El título, “Fiesta”, es irónico, contrastivo. Más que anclar, da una vuelta en el sentido, potenciando su contrario.

Es posible que de nuevo se haga evidente la separación total ante los otros, ante cualquier comunicación posible, incluso la amorosa, y que el cuerpo se presente como

⁵⁸ AP, p. 78.

⁵⁹ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 220.

⁶⁰ “Fiesta”, TN, p. 191.

elemento central; en este caso, como entrega total, sabiendo de antemano que lo que se recibirá a cambio es la nada:

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

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

para decir la palabra inocente⁶¹

El poema representa un intento donde ofrendarse significa una posibilidad de ser; sin embargo, el sujeto lírico se muestra con el conocimiento de que se habita en el espacio de la carencia (primer verso). La ofrenda significaría, sin embargo, la posibilidad de encontrar el lenguaje perdido, aquel que ya no sirve para configurar la realidad. Los límites corporales son borrosos. La anáfora en la preposición marca el ritmo que denota el impulso por la búsqueda y la simultánea inutilidad de ésta. La autodefinition del sujeto se da a partir de la pérdida y desde la pérdida.

La imagen de la orfandad sustentada en el cuerpo es representada más de una vez (“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”) y con ello se afianza al máximo la idea de separación, escisión del mundo y de los otros, de soledad. El sujeto (su cuerpo) figura la desposesión, la indefensión y la única posibilidad de ofrendarse.

La poesía de Pizarnik describe un proceso en que no hay una salida posible, y, aunque como se vio en el poema anterior, hay un deseo por reconocerse en otro, se sabe que ello es un intento que apunta al fracaso. La hablante lírica se encontrará al final de este proceso con su interioridad, su individualidad vista como un camino descendente: “Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.”⁶²

A partir de la revisión anterior se delimita el acercamiento a la visión trágica romántica de la existencia en los poemas de Pizarnik. Es importante subrayar sus

⁶¹“Los trabajos y las noches”, *TN*, p. 171.

⁶² *EPL*, p. 242-243.

resoluciones poéticas particulares, la configuración de un sujeto móvil pero altamente definido que funge como centro de la experiencia vital trágica.

Adriana Yáñez define así la soledad romántica:

Los poetas románticos vieron crecer el desierto y lo arriesgaron todo. Su lucha fue un combate de individuos solos. Cierto es que el solipsismo no existe. No hay soledad absoluta para el hombre. Pero aislados de su tiempo, se convirtieron en melancólicos y solitarios. Y esto los obligó a bajar hasta el fondo de sí mismos para encontrar una solidaridad más profunda.⁶³

Pizarnik despliega un espacio poético habitado por una hablante, enfrentada a su soledad, en una lucha por encontrar la vía de intercambio con los otros, vía que está de antemano rota y es imposible de reconstruir. La hablante solitaria es más solitaria cuando intenta comunicarse con los otros. Por ello, cualquier diálogo posible será con ella misma, con su abismo interior. Este diálogo con el interior se hará con un compromiso total y apuntará a “nombrar la desgarradura”. La autora señala:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme⁶⁴

Se trata de la búsqueda de una poesía total, que abarque todos los aspectos del ser y que esté estrechamente ligada con la experiencia vital, y aún más, que sirva para configurar al sujeto, para darle un contorno. La poeta asume un compromiso con lo que la habita internamente: hacer de la poesía el lugar en que puede verse el vacío.

En un fragmento de “Extracción de la piedra de la locura”, se acentúa esta visión del proceso poético:

No hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición...⁶⁵

⁶³ Adriana Yáñez, *Actualidad del movimiento romántico*, p. 29.

⁶⁴ *D*, p. 91.

⁶⁵ “Extracción de la piedra de la locura”, *EPL*, p. 248.

El mundo interior y sus figuras, las sombras que habitan ese territorio son el núcleo poético. Los elementos externos sólo tendrán un sentido poético si se refieren a lo que “vibra” internamente, pero por sí mismos aparecen vacíos.

Haría falta resaltar que, a lo largo de la revisión de los poemas anteriormente analizados, surgen imágenes recurrentes. Carlos Bousoño señala la carga enfática y acumulativa que posee toda repetición en el campo de los significados poéticos.⁶⁶ Si bien no se trata de querer ver en las imágenes un sentido específico inamovible, ellas apuntan a la configuración de un conjunto de sentidos que terminan por dirigirse al mismo sitio: la visión trágica de la existencia. La apertura simbólica de estos elementos permite que el sentido aquí interpretado sea abierto. Mauricio Beuchot señala:

Los románticos recobran la actividad simbólica y nos muestran que es el núcleo de la poesía. No encerrar al fragmento en el todo sino ver el todo en el fragmento, abierto y al aire; no apresar al individuo en el sistema sino ver el sistema en el individuo vivo, en la apertura que no ahoga.⁶⁷

Si bien en la poesía de Alejandra Pizarnik cada poemario posee una unidad formal y de sentido, así como una construcción poética autónoma, la visión de los poemarios como partes de una estructura superior sirve para observar con mayor claridad la evolución y reiteración de sentidos que surgen de determinadas imágenes.

Como lo señala J. G. Cobo Borda, la obra de un poeta puede verse como la simultaneidad de un presente total, ya que éste no escribe libros de poemas sino el mismo libro bajo disfraces diversos.⁶⁸ Desde la lectura que aquí se propone de la obra de Pizarnik, tal afirmación es relevante, ya que la reiteración de sentidos adquiere una intención enfática.

Cada uno de estos elementos adquiere, dentro del conjunto, una correspondencia con el sentido general del todo poético y, al mismo tiempo, un sentido individual, abierto, múltiple. La poética de Pizarnik encuentra entonces un universo de imágenes repetidas que cobran un carácter simbólico. La sangre, los pájaros, el llanto, el ángel, el nombre, el viento, como representaciones simbólicas del cuerpo, de la muerte, de la orfandad, de la individualidad perdida, respectivamente, se diversifican y se cohesionan al mismo tiempo en el sentido de la visión trágica de la existencia.

⁶⁶ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 255.

⁶⁷ Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía*, p. 110.

⁶⁸ Cfr. J. G. Cobo Borda, “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula”, p. 54.

Todorov hace una revisión de la poética romántica y señala algunas concepciones estéticas del período:

El lenguaje es un ser viviente, su producción cuenta más que el producto, es un devenir ininterrumpido; no podemos describir con exactitud las formas lingüísticas si sólo nos atenemos a ellas: su descripción exacta implica la reconstrucción del mecanismo que las produce.⁶⁹

Con esta reflexión podemos asentar la relación de Pizarnik con las poéticas románticas en el sentido de la apertura, de que lo que se dice en el poema se expande, es móvil, abierto y se diversifica infinitamente.

2.3 Imágenes románticas en la poesía de Alejandra Pizarnik

En la poesía romántica, la imagen simbólica desempeña un papel muy importante. De ella se desprenden múltiples posibilidades de sugerencia, la apertura de sentidos y la multiplicación de significados. La necesidad por aprehender lo inefable se ve reflejada en el empleo de imágenes simbólicas.

Los románticos “abren el concepto de *símbolo* y lo privilegian como medio estético y asociarán al símbolo con la siempre insatisfecha tensión por aprehender lo absoluto y lo inefable.”⁷⁰ La imagen simbólica se inserta, entonces, en la concepción que asume la escritura como un movimiento para abarcar la totalidad del lenguaje, de traspasar los límites de éste. Se trata de capturar el infinito a partir de la poesía.

En la poesía de Alejandra Pizarnik puede identificarse un universo de imágenes simbólicas que encuentran correspondencia con el romanticismo. A partir de éstas es posible seguir estableciendo los vínculos entre la autora y el romanticismo, y observar el desarrollo particular de su poética a partir de la aparición de sentidos particulares en cada una de ellas.

⁶⁹ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, p. 244.

⁷⁰ María Rosa Lojo, “Avatares históricos de la noción de símbolo” en *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, p. 5.

2.3.1 El doble

*El peor enemigo con que puedes encontrarte serás
siempre tú mismo; tú mismo te acechas en las
cavernas y en los bosques*

Friedrich Nietzsche

El tema del doble como un elemento constitutivo de la conciencia romántica está presente en la poesía de Alejandra Pizarnik a partir de desarrollos diversos. En un fragmento de su prosa se sintetiza esta “obsesión” por el desdoblamiento cuyo cauce posee múltiples afluentes: “Todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble.”⁷¹ Para Pizarnik, la escritura es un espacio donde el yo se multiplica y puede ser mirado desde distintas perspectivas.

En el romanticismo, el tema del doble encuentra correspondencia con la exploración del abismo interior que provoca un fuerte cuestionamiento por la identidad del sujeto.⁷² El desarrollo romántico del concepto del doble está afincado en la idea de la soledad en el mundo, en la exacerbación de la individualidad y la reivindicación de la subjetividad, y “reside sobre todo en el irresistible impulso a la introspección, en la manía de la autocontemplación de quien tiende a considerarse a sí mismo como un desconocido, como un extraño inquietante y lejano.”⁷³ El proceso de introspección muestra dos realidades que se oponen. El afán de autoconocimiento implica un no reconocerse. En el conocimiento del yo está también la fractura del yo.

⁷¹ Alejandra Pizarnik, “Tangible ausencia”, en *Prosa completa*, p. 53.

⁷² Un referente esencial en cuanto al tratamiento del tema del doble durante el romanticismo es E.T.A. Hoffmann, quien en *Los elixires del diablo* expone ampliamente la idea del doble como adversario (“Mi doble me contemplaba con la misma espantosa mirada que me había dirigido desde la carreta...«Hermanito, hermanito, siempre, siempre estoy contigo...no me dejes...no me dejes...no puedo correr como tú...debes llevarme...vengo del tormento. Han querido ponerme en la picota» p. 193.”), así como el cuestionamiento por la identidad del sujeto (“Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡Para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido!” p. 62). Hoffmann establece la visión de un doble fantasmagórico, escindido de la psique del protagonista, Medardo, un desdoblamiento de su propia conciencia, o bien un doble corpóreo, real. Para tener un panorama general del tema del doble a lo largo de la historia literaria cfr. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal* p. 135. Particularmente en la literatura argentina, el tema es desarrollado por Jorge Luis Borges. Aproximaciones al tema las encontramos en los cuentos “Borges y yo”, “El otro”, y “Veinticinco de agosto, 1983”.

⁷³ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 59.

Una de las imágenes que sugieren el tema del doble en la poesía de Alejandra Pizarnik es la del espejo,⁷⁴ que conlleva el cuestionamiento por la identidad antes mencionado: “el mito del doble se convierte en una metáfora o un símbolo de la búsqueda interior de identidad”,⁷⁵ y el espejo funciona como un símbolo de la identidad fracturada.

El espejo se presenta como un espacio de conflicto: “los objetos y sujetos que vemos en un espejo no son, en sí mismos, sino un reflejo de otro espacio al que pertenecen”⁷⁶; por ello, esta imagen funciona como el instrumento que suscita la aparición del doble, y a partir del que se plantea una disyuntiva entre el yo y éste; por ejemplo, en “Invocaciones”:

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo⁷⁷

En el acercamiento al doble a partir del espejo se propicia una confrontación entre ambos. En este poema, la posibilidad de comunicación con el doble se da desde la injuria o bien desde la enfermedad. Es significativo el último verso, en que el sujeto lírico asume que el desdoblamiento y el cuestionamiento por la identidad proviene desde el interior, y por lo tanto, desde una percepción subjetiva. En este sentido, el poema muestra la lucha interna que implica la aparición del doble. La importancia de la palabra, lo que se dice al doble, encuentra aquí relevancia y, como se mencionó anteriormente, no es un diálogo llano, sino que genera una pugna interior.

El miedo o angustia que produce la visión del doble, el doble como una presencia desgarradora, presente en el romanticismo, se desarrolla en la poesía de Pizarnik, también a

⁷⁴ Novalis, en *Los discípulos en Sais*, convierte al espejo en protagonista de uno de los misterios de la cultura de Occidente, el del velo de Isis. Cuando el discípulo logra llegar al santuario de la diosa y, ante él, levanta el velo, se encuentra con que debajo había un espejo que, lógicamente, le devolvía su propia imagen (p.54).

⁷⁵ Adriana Yáñez, *Nerval y el romanticismo*, p. 32.

⁷⁶ Stella Maris Poggian, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, p. 29.

⁷⁷ *TN*, p. 196.

partir de la aparición del espejo⁷⁸. Esto se puede observar en el poema 14 de *Árbol de Diana*:

El poema que no digo,
el que no merezco.

Miedo de ser dos
camino del *espejo*:
Alguien en mí dormido
Me come y me bebe.⁷⁹

La resolución poética involucra un desdoblamiento en el interior mismo del sujeto. El doble que lo habita es, en este caso, una presencia que lacera el interior.

Las cualidades físicas del espejo hacen que éste multiplique las posibilidades de desdoblamiento. El espejo no es único sino múltiple, y puede también funcionar como un espacio de tránsito hacia la muerte:

en la noche

un *espejo* para la *pequeña muerta*

un *espejo* de cenizas⁸⁰

En este poema interesa el vínculo del espejo con un desdoblamiento del sujeto en otra figura. Si bien en los casos anteriores se observa específicamente la aparición de un doble del yo lírico, también nos encontramos ante desdoblamientos en diferentes figuras, pero que se relacionan con el cuestionamiento por la identidad. No sólo se trata de un doble en el interior del yo lírico, sino de una figura externa, que se asume en la muerte. La creación de una imagen altamente concreta, a partir de tan solo tres versos, y la anáfora, primero acompañada de un sintagma nominal indirecto y posteriormente de un complemento adnominal, contribuyen a formar una imagen múltiple de éste y a construir la centralidad del espacio doble que implica.

⁷⁸ La idea del doble que acecha, que provoca angustia, merma del yo, está presente y se corresponde con la idea romántica del doble como presencia hostil. Gérard de Nerval desarrolla en *Aurelia* la imagen del doble como adversario: ¿Soy yo el bueno? ¿Soy yo el malo? –me dije-. En todo caso, el otro me es hostil (...) sujetos ambos al mismo cuerpo por una afinidad material, ¿puede el mío ser conducido a la gloria y a la dicha, y el otro al aniquilamiento y al sufrimiento eterno?, p. 68.

⁷⁹ *AD*, p. 116.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 124.

Unida a la figura del espejo se encuentra la de la máscara que, en otro plano, es también una posibilidad de desdoblamiento, pero desde el encubrimiento del yo. La máscara es un replanteamiento de los límites del yo y sugiere la contradicción interna y el cuestionamiento sobre una existencia unívoca del individuo, totalmente delimitada. En “Contemplación”, el yo se oculta en la máscara y se crea un espacio significativo que apunta a separar al sujeto del entorno en el que se encuentra:

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

*Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.*⁸¹

El yo encubierto aparece en un espacio nocturno, de oscuridad, espacio que presenta dificultades para ser habitado, carente de sentido, en el que habitan enemigos, adversarios, y que alude nuevamente a una visión trágica de la existencia.

Otra variante en la que se desarrolla el concepto de doble en la poesía de Pizarnik es a partir de desdoblamientos de la figura del yo lírico en muchas otras figuras. Un poema paradigmático de este desarrollo es “Formas”, donde el sujeto lírico enuncia las posibilidades de desdoblamiento:

No sé si *pájaro* o jaula
mano asesina
o *joven muerta* entre cirios
o *amazona* jadeando en la garganta oscura
o *silenciosa*
pero tal vez oral como una fuente
tal vez *juglar*
o *princesa* en la torre más alta⁸²

El yo lírico enuncia la posibilidad de asumirse desde distintas formas. El inicio del poema y la conjunción disyuntiva implican la no exclusión de cada una de ellas; la falta de certeza marcada en el inicio implica también la posibilidad de asumirse en el conjunto. El adverbio en el penúltimo verso conduce a una apertura total de las posibilidades de desdoblamiento, con lo que se potencia la multiplicación del yo.

⁸¹ EPL, p. 217.

⁸² TN, p. 199.

El grupo de figuras en el que se desdobra el yo enunciador contribuye a la conformación de una identidad móvil, mutable, y, al mismo tiempo, a la representación de una identidad con características claramente identificables. Esto se logra a partir de la repetición de elementos, la cual, lejos de imponer una limitación, lleva a un desarrollo más profundo de éstos.⁸³

La multiplicidad de imágenes de desdoblamiento apunta a mostrar a un individuo cuya característica primordial es el desamparo, la orfandad y, en otro grupo, a un sujeto visionario que posee una conciencia distinta, trascendente, más allá de la racionalidad.

Las figuras que contribuyen a configurar la idea de un estado de la conciencia particular son *dormida, sonámbula, niña sonámbula, autómata, animal, bestia* a partir de las que se crea un espacio en que las posibilidades de entendimiento, más allá de los límites de la racionalidad, se hacen evidentes. Por ejemplo, en el poema 17 de *Árbol de Diana*:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días *sonámbula y transparente*. La *hermosa autómata* se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde *me* danzo y *me* lloro en mis numerosos funerales. (*Ella es su espejo incendiado*, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida)⁸⁴

En este poema, donde además vuelve a aparecer la imagen del espejo para hacer énfasis en un espacio desdoblado, es esencial la frase inicial en la que se hace referencia a la palabra. La creación posibilita también el desdoblamiento del sujeto y subraya la conciencia de la que se habló anteriormente. El poema bien puede referirse al espacio poético y a las transformaciones del sujeto dentro de éste. En la poesía se abre la posibilidad de multiplicarse gracias a la creación. En un fragmento de su prosa, Pizarnik claramente confronta el proceso de la escritura a la idea del doble. Quien escribe es el doble de sí: “Miedo a todas las que en mí contienen en los espejos: a la otra que soy (En verdad tengo cierto miedo de los espejos) En algunas ocasiones nos reunimos. Casi siempre sucede cuando escribo.”⁸⁵ El espacio de la creación es un espacio de desdoblamiento y el espejo nuevamente funciona

⁸³ Como ya se ha mencionado y se verá más profundamente, la recurrencia de figuras no implica un cierre porque no hay un desarrollo único de éstas ni una visión unívoca en los planteamientos de los poemas, y la reiteración involucra el asentamiento de los significados simbólicos.

⁸⁴ *AD*, p. 119.

⁸⁵ “Tangible ausencia”, en *Prosa completa*, p. 53.

como una especie de puente, puerta, pasaje generador de la creación poética, pero implica un riesgo, de ahí el miedo a confrontarse con el doble, en este caso, más de uno.

La repetición de la figura *sonámbula* se da en el mismo poemario:

no más a 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 viento⁸⁶

En este poema es significativo el comienzo del primer verso. Aquí, la negación inicial contrasta con el adjetivo inmediato, que califica la palabra metamorfosis, ligada al proceso de desdoblamiento. Se establece entonces la dualidad entre dichos desdoblamientos como algo positivo, por un lado, y con una carga negativa en torno a la repetición de las transformaciones.

En los poemas aparecen otras figuras que también remiten a la existencia de una conciencia más allá de los límites de la razón:

en la jaula del tiempo
la *dormida* mira sus ojos solos

el viento le trae
la tenue respuesta de las hojas⁸⁷

En este caso, el sujeto que duerme adopta las características de un ser visionario. Las cualidades del ser en el espacio del sueño son igualmente múltiples:

Zona de plagas donde la *dormida* come
Lentamente
su corazón de medianoche⁸⁸

Es significativo que en los dos poemas aparezca el adjetivo sustantivado para enfatizar la cualidad referida y así subrayar que se trata de algo inherente al sujeto y no de un momento concreto que ocurre mientras se duerme. En los dos poemas el desdoblamiento no se enuncia. No debería relacionarse necesariamente la “*dormida*” con el sujeto lírico; sin embargo, en este caso la lectura del conjunto es esencial y posibilita asumir que ésta

⁸⁶ “12”, *AD*, p. 114.

⁸⁷ “36”, *AD*, p. 138.

⁸⁸ “32”, *AD*, p. 134.

también pertenece al grupo de figuras que configuran la identidad del yo lírico. En el segundo poema, el desdoblamiento del sujeto implica engullirse, con lo que se da paso a una fragmentación corporal del sujeto.

El conflicto que acarrea el desdoblamiento está presente en otro grupo de figuras en que la identidad que se construye no es ya la de un sujeto visionario a partir de una conciencia diversa, sino la de un sujeto sumido en la indefensión. Todos los desdoblamientos del yo enunciador en este grupo de poemas se encaminan a formar una imagen de desamparo, de abandono, de orfandad y empequeñecimiento ante la realidad a partir de su negación y resquebrajamiento. Pizarnik señala en otro fragmento de su prosa:

...por un instante el cuerpo alegre, la piel dorada, los ojos azules, limpios, tal vez verdes, la cara sin arrugas. No obstante, digo, no obstante debajo o de tras o del otro lado se es *mendiga*, se duerme debajo de un puente totalmente *ebria* y abrazada a una muñeca, se putea, se es *desdentada*, *sifilítica*, *cancerosa*...⁸⁹

Las líneas anteriores resumen claramente una oposición de contrarios. La presencia del doble desde esta perspectiva puede relacionarse con la idea romántica de la pugna de opuestos. La dualidad no resuelta del sujeto, los aspectos oscuros del ser en contraposición con los luminosos, son definidos por Victor Hugo en los siguientes términos:

El día en que el cristianismo dijo al hombre: «Eres doble, estás compuesto por dos seres, uno perecedero, el otro inmortal, uno carnal, el otro etéreo, uno encadenado por los apetitos, las necesidades y las pasiones, el otro llevado por las alas del entusiasmo y del ensueño, éste, en fin, siempre inclinado sobre la tierra, aquel constantemente proyectado al cielo, su patria», este día, el drama fue creado.⁹⁰

La posibilidad de la creación poética se inserta entonces dentro de la existencia de los contrarios. El doble es la imagen simbólica de la escisión interior del hombre.

El desarrollo de las figuras en las que el yo lírico nombra su indefensión, su orfandad, puede rastrearse en múltiples ejemplos:

animal lanzado a su rastro más lejano
o *muchacha desnuda* sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro⁹¹

⁸⁹ “El escorial”, en *Prosa completa*, p. 18.

⁹⁰ Victor Hugo, “Prólogo” a *Cromwell*, p. 52.

⁹¹ *TN*, (otros poemas), p. 145.

Las dos figuras presentadas implican un desdoblamiento que apunta a subrayar la identidad del ser huérfano. La representación corporal (a partir de la desnudez y la mutilación de una parte del cuerpo) es un elemento que igualmente acentúa el matiz de indefensión que contiene el sujeto desdoblado, presente en toda esta serie de imágenes.

Hay, además, otros elementos en los poemas, que refuerzan el sentido de orfandad en los desdoblamientos del yo lírico. En “Desmemoria”:

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

recuerdo con *todas mis vidas*
por qué olvido⁹²

De nuevo se observa la falta de un contorno a partir del desdoblamiento en la figura *náufragas*, donde el plural es significativo porque, además de encontrar una simetría con la segunda estrofa del poema, también plural, refuerza el sentido del ser que se hace múltiple en muchos otros.

Asimismo, en “A la espera de la oscuridad”, aparece la figura de un sujeto con matiz de indefensión, trastornado por una fuerza oscura:

Ampáralo *niña ciega de alma*
Ponle tus cabellos escarchados por el fuego
Abrázalo *pequeña estatua de terror*
Señálale el mundo convulsionado a tus pies
A tus pies donde mueren las golondrinas
Tiritantes de pavor frente al futuro⁹³

En la poesía de Alejandra Pizarnik, aparece constantemente el contraste como un elemento que potencia los sentidos del texto y que propicia la apertura. La intención de otorgar a la aparente indefensión que implican las palabras *niña* y *pequeña*, una contraparte de términos que pertenecen a un campo semántico más violento, hace que los primeros vocablos adquieran un tono distinto. El sujeto inerte es entonces testigo del resquebrajamiento del mundo. Observa cómo el espacio es engullido por la oscuridad, cómo

⁹² *TN*, p. 197.

⁹³ *UI*, p. 60.

se abre hacia la muerte, y con ello el sentido primero de indefensión cobra otras dimensiones.

Todas las figuras vistas con anterioridad intervienen para crear la imagen de un sujeto lírico diverso, que, sin embargo, a partir de la elección de un grupo acotado de representaciones, construye su propia indefensión. Como lo señala Juan Bargalló, “el desdoblamiento (la aparición del otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del otro para intentar llenarlo.”⁹⁴

Una variante más de la aparición del doble es la representación de éste desde el espacio de la muerte. En la obra de Jean Paul Richter⁹⁵ está presente este acercamiento, en el que la aparición del doble es un aspecto de la revelación de la muerte:

La tarde más importante de mi vida (...) me encontré ante mi futuro lecho de muerte, pasando los treinta años, me vi con mano de difunto, abandonado, con cara de enfermo, desecho, con los ojos de mármol, oí como en la última noche mis fantasías combatían entre ellas... Oh, vosotros, hermanos míos, quiero amaros más, quiero daros más alegría. ¿Cómo podría atormentar el par de días invernales que os quedan de vida plena, vuestra imágenes, plenas de colores mundanos, que se decoloran en el trémulo reflejo de la vida? Nunca olvidaré aquel 15 de noviembre.⁹⁶

Una imagen que presenta una clara correspondencia con lo anterior aparece en un fragmento de “Caminos del espejo”, donde el desdoblamiento se vislumbra en el propio cadáver:

Delicia perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy.⁹⁷

El poemario en que con más claridad se observa tal desarrollo es *Extracción de la piedra de la locura*. La posibilidad de desdoblarse en el espacio de la muerte sugiere un distanciamiento de la visión de muerte con todo el horror que ésta impone. Lo anterior puede observarse en “Cantora nocturna”:

⁹⁴ Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, p. 11.

⁹⁵ La introducción de la palabra “doble” en la argumentación literaria se produjo entre 1796 y 1797, de la mano de Jean Paul, autor de toda una psicología y estética del sueño que luego se prolongarían en las teorías románticas. En su obra *Siebenkäs*, aparece el término *doppeltgänger*, “el que camina al lado” (cfr. Stella Maris Poggian, *op. cit.*, p. 22).

⁹⁶ Jean Paul, *Alba del nihilismo*, p. 24.

⁹⁷ *EPL*, p. 243.

*La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de nuestro corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.*⁹⁸

La aparición de una figura que sugiere indefensión (*niña*) está presente, y también el elemento ebriedad que correspondería al primer grupo de figuras analizadas. El espacio de la muerte logra configurarse a partir de los elementos presentes en el canto. El cierre del poema apunta a conformar la imagen de la carencia, también insertada dentro del territorio de la muerte.

En el poema central de dicho poemario, “Extracción de la piedra de la locura”, que es un diálogo del yo lírico con la muerte, hay también diversos momentos en que se hace evidente el desdoblamiento. Es significativo que existe un primer desdoblamiento en la muerte, zona donde se subraya la condición de tener un doble (“Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque”... “Te deseas otra. La otra que eres se desea otra”... “ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo”⁹⁹). Nos encontramos ante más de un nivel de desdoblamiento y de nuevo observamos la aparición del doble en el interior del sujeto y la presencia hostil de éste¹⁰⁰.

El yo lírico puede también desdoblarse con el yo del pasado:

ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada¹⁰¹

El yo del presente se observa simultáneamente con el yo del pasado. La posibilidad de mirarse y la conciencia de un tiempo no lineal posibilita la coexistencia de ambos. Por

⁹⁸ *EPL*, p. 234.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 247.

¹⁰⁰ Estos ejemplos pueden confrontarse de nuevo con la idea de doble que aparece en *Aurelia*: “...¿quién era, pues, ese espíritu que estaba en mí y fuera de mí? ¿No estaba yo interesado en la historia de ese caballero que combatía toda la noche en un bosque contra un desconocido, que era él mismo?” , p. 67.

¹⁰¹ *AD*, p. 113.

ello, la presencia implícita de los otros se inserta en un doble juego, un diálogo del yo y el otro que busca la representación de la identidad del sujeto.

Por otro lado, el desdoblamiento puede también significar un distanciamiento, un no reconocimiento del yo. La imposibilidad de comunicación o diálogo con los otros se representa con la figura de un individuo que se mira a sí mismo como otro, extraño ante la propia mirada (Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos.¹⁰²)

Después de la revisión de los desdoblamientos en la obra poética de Pizarnik, queda la impresión de un yo insistentemente repetido. El yo se identifica con un grupo de figuras, un conjunto limitado de formas. La multiplicidad apunta a la unidad. Sin embargo, la imagen del doble permanece con un grado amplio de apertura. Por un lado, se muestra un ser visionario, y, por otro, un ser desnudo ante una realidad oscura. Como lo manifiesta Adriana Yáñez, “el mundo es doble, sí, pero el yo no es un yo sin el otro. El yo y el otro son simultáneos (...) El encuentro con el otro es un modo de penetrar dentro de nosotros mismos, pero es también un descubrirse simultáneo en el otro. La fusión va más allá de los límites de la personalidad.”¹⁰³ Los dobles de la hablante lírica se funden y habitan un espacio poético con esencia romántica.

¹⁰² *EPL*, p. 251.

¹⁰³ Adriana Yáñez, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, p. 35.

2.3.2 La noche

*...La noche voluptuosa sube
apaciguándolo todo, incluso el hambre,
borrándolo todo, incluso la vergüenza*

Baudelaire

El sello nocturno está presente en gran parte la poesía de Alejandra Pizarnik y los sentidos que se generan a partir de esta imagen son diversos.

La centralidad de la noche hace que se pueda observar un desarrollo particular de ésta en cada uno de los poemas, y la multiplicidad de formas de representarla, de sentidos que posee, le otorgan gran importancia dentro del conjunto de la obra. Sin embargo, dentro de tal pluralidad de sentidos, puede subrayarse la visión de la noche como un dominio en el que se rompen los límites de lo inmediato y con la que el sujeto lírico va estableciendo, paulatinamente, una relación de absoluta cercanía. A partir de la noche, es posible penetrar más allá de las cosas, más allá del lenguaje, más allá de la realidad sensible:

a quien retorna en busca de su antiguo buscar
la noche se cierra como agua sobre una piedra
como aire sobre un pájaro
como se cierran dos cuerpos al amarse¹⁰⁴

La noche es, en este poema, un espacio de encuentro. El sujeto puede construirse en ella y hallar una correspondencia absoluta con ella. Es un lugar que otorga sentido interno al sujeto. El dominio nocturno es el dominio de la trascendencia. Es posible, a partir de lo anterior, seguir tendiendo puentes entre la obra de Alejandra Pizarnik y la tradición romántica.

El acercamiento al elemento nocturno en el romanticismo es profundo. La noche es una presencia constante que sugiere una transformación en la percepción de la realidad circundante. La penetración romántica en el espacio nocturno posibilita una disolución de las fronteras; es la puerta que conduce a un viaje en que el sujeto no está limitado por la

¹⁰⁴ EPL, p. 237.

temporalidad de esta vida. Representa para el romántico “la eternidad y la infinitud sin tiempo y sin espacio, la ausencia de límites, la indiferenciación, la embriaguez, la unión amorosa, la inconsciencia.”¹⁰⁵

En la poesía de Pizarnik, la noche aparece simultáneamente acogedora y hostil. Se funde con el sujeto lírico y se presenta como un espacio de descubrimiento, de apertura de la conciencia. Es también un indicio de muerte desde diversas perspectivas.

La referencia explícita al territorio nocturno puede observarse claramente en muchos de sus poemas, como en el titulado precisamente “Noche”:

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

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!¹⁰⁶
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos,
decir buenas noches a cualquiera
que pasease a su perro,
(...)
Pero hay algo que rompe la piel
una ciega furia
que corre por mis venas.
(...)

El poema, que pertenece al segundo poemario de Pizarnik, *La última inocencia* (1956), muestra un intento por definir la noche. Dicho intento aparece como algo imposible. Las palabras, la poesía, son insuficientes para acercarse al espacio nocturno. En el intento por nombrar la noche, el ser desgarrado se muestra. La imposibilidad de descripción es reforzada formalmente con la conjunción disyuntiva (*o*) y con el uso de palabras que poseen una carga alta de indeterminación (*tal vez, otro, cualquier cosa*). La noche empieza a configurarse como un momento interior del sujeto y se relaciona, desde esta perspectiva, con un instante de devastación inefable. En este poemario se dan apenas los indicios de lo que se configurará más adelante como el espacio nocturno; “Noche” muestra una

¹⁰⁵ Américo Ferrari, introducción a *Himnos a la noche*, p. 12.

¹⁰⁶ *UI*, p. 57.

asociación apenas esbozada entre el territorio nocturno y la ruina interior, un acercamiento en que la noche es aún un espacio indeterminado.

En un poemario posterior, *Las aventuras perdidas* (1958), se percibe un cambio significativo en el sentido que se le da a la noche. De un poema que también presenta, desde el título, “La noche”, la centralidad de la imagen, se desprende un significado diverso, con más matices, y en el que los vínculos con la tradición romántica son más claros:

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.

Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte.
Tal vez la noche es nada
y las conjeturas sobre ella nada
y los seres que la viven nada.
Tal vez las palabras sean lo único que existe
en el enorme vacío de los siglos
que nos arañan el alma con sus recuerdos.

Pero la noche ha de conocer la miseria
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas.
Ella ha de arrojar odio a nuestras miradas
sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros.

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 ser¹⁰⁷

El proceso de asimilación interna de la noche en el sujeto está presente. La noche externa, de la que “poco se sabe” en un principio, se introduce en el cuerpo del sujeto y se muestra como un ente activo al incidir en una posible apertura de la conciencia. Llama la atención la cercanía de la imagen de la primera estrofa con la idea que presenta Novalis en *Himnos a la noche*, para representar la posibilidad de despliegue de la conciencia que emana de la noche: “Más celestes que aquellas centelleantes estrellas nos parecen los ojos infinitos que la noche abrió en nosotros”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “La noche”, *AP*, p.85.

¹⁰⁸ Novalis, *Himnos a la noche*, p. 66.

En la segunda estrofa, la anáfora en el adverbio de duda otorga indeterminación y funciona como un signo de apertura en la construcción de la imagen nocturna. Tal apertura se refuerza con el adverbio negativo. Se admite, sin embargo, la noche llena de presencias (“seres que la viven”) y se subraya la trascendencia de la palabra (la poesía), para llenar el vacío percibido en la realidad circundante, en el pasado. La noche es, después de esa reflexión, una presencia interna que abre la posibilidad de penetrar, a partir de un instante visionario, en un más allá de las cosas. La noche introducida en el sujeto lírico está ahí para gritar la carencia de sentido; por lo tanto, su significado está ligado a la conciencia trágica. El verso final, contundente, refuerza los alcances del penúltimo. La conciencia por la carencia de sentido también conlleva una nostalgia y añoranza por éste. La posibilidad de que se vuelva a configurar un sentido para la realidad permanece latente.

En “La noche”, también se presenta la idea de que en el día está la muerte y en la noche la vida, el día como oscuridad y la noche como luz. Este contraste explícito es significativo aquí por su clara presencia en el romanticismo.¹⁰⁹

Los sentidos que adquiere la imagen de la noche en este poema se irán consolidando en otros, además de que aparecerán nuevos elementos significativos. El contraste explícito entre el día y la noche mencionado puede verse, por ejemplo, en “El corazón de lo que existe”, en donde se reivindica el dominio nocturno en contraposición con el día:

no me entregues
 tristísima medianoche,
al impuro mediodía blanco.¹¹⁰

¹⁰⁹ Podemos observar, como un ejemplo significativo, el poema “A la noche”, de P. B. Shelley, en el que aparece la valoración de la noche en contraposición con el día:

Al despertarme y contemplar el alba
añoré tu presencia;
cuando se irguió la luz y huyó el rocío,
cayó el cenit en flores y ramajes,
y el día fatigado volvió al lecho,
remiso como un huésped malquerido
añoré tu presencia, (p. 167).

Por otro lado, a partir de una revisión de *Himnos a la noche*, de Novalis, se puede observar una estructura sustentada precisamente en esta contraposición explícita como punto de partida para desarrollar la poetización del espacio nocturno (“Los días de la Luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche. El sueño dura eternamente.”) p. 67.

¹¹⁰ TN, p. 186.

La simetría entre las palabras que se contraponen (*noche-día*) se logra al agregar el prefijo *medio*. Esta resolución formal pretende también colocar, como centro, la temporalidad de dichos espacios. Asimismo, se pone de manifiesto el deseo de la melancolía de habitar el espacio consagrado a la tristeza (que es la noche), en oposición a la claridad del día, que aparece como algo corrompido. La noche, a lo largo del proceso poético, empieza a cargarse de atributos y se va conformando como un elemento central que el sujeto lírico habita y del que mana la voz poética. Se convierte en “fuente de sentimientos, en expresión poética de la felicidad de ese otro mundo anterior o posterior a la vida limitada del presente.”¹¹¹ El sentido contrastivo se hace más contundente con la utilización del oxímoron en el último verso (impuro-blanco), que sirve para reforzar el sentido positivo de la oscuridad.

El poema que sigue a “La noche”, “Nada” (El viento muere en mi herida/ La noche mendiga mi sangre¹¹²), logra, a partir de la extrema concreción, sintetizar en una imagen el sentido de una noche interna, la noche como un ente vivo que desea alimentarse del sujeto. La noche interviene en lo más interno de éste a través de una fusión profunda.

En la poesía de Pizarnik, la unión de la noche con el sujeto es llevada hasta sus últimas consecuencias. Este último es capaz de crear la noche desde su interior y para ello es esencial la escritura:

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.¹¹³

El proceso poético cobra aquí una especial relevancia. Toda la carga autorreferencial del poema implica la conciencia de que el acto creativo busca la configuración de una realidad autónoma. El poeta es un demiurgo. La noche se crea y cobra sentido a partir de la escritura. La poesía inventa la noche. Es claro el énfasis en el proceso y en la participación activa del sujeto en la “creación” de la noche (a partir de la repetición de *palabra y escribo* y la aparición del pronombre sujeto de primera persona).

¹¹¹ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, p. 316.

¹¹² AP, p. 86.

¹¹³ “Linterna sorda”, EPL, p. 215.

Puede observarse que, en “Linterna sorda”, la imagen en la que la noche es el espacio propicio para la escritura se invierte, y ahora, como en un espejo, a partir de la escritura se crea la noche. Este mismo poema arroja la relación de la noche con el territorio de la muerte. La percepción de la muerte en la noche se da a partir de elementos sensoriales, del color. La noche y la muerte se estrechan, son una sola.

La relación entre la noche y el proceso creativo puede observarse en muchos de los poemarios. Aunque en un principio la relación no es explícita, tales vínculos aparecen sugeridos:

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

Algo llora en el aire,
los sonidos diseñan el alba

Ella piensa en la eternidad¹¹⁴

En este poema, la posibilidad de vincular el territorio nocturno con el proceso de creación poética se da a partir del título, “Poema para Emily Dickinson”. La repetición del primer verso al final de la estrofa, con la introducción de signos exclamativos, enfatiza el sentido de la noche como un espacio que se abre hacia otra posibilidad de ser.

En el tercer fragmento de “Endechas”, se reitera la posibilidad de crear la noche desde el sujeto:

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

[...]

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.¹¹⁵

La noche emana del sujeto lírico y funciona como un elemento salvífico. Se une al silencio, no visto éste como ausencia o vacío de la palabra, sino como parte esencial de la

¹¹⁴ *UI*, p. 64.

¹¹⁵ *IM*, p. 289.

poesía.¹¹⁶ La poesía surge y se muestra, para hacer contrapeso al desgarramiento interior. El título liga al poema con una tradición específica que es reactualizada formalmente, pero de la que se conserva la esencia temática¹¹⁷. Ante la posibilidad de la muerte, aparece la poesía que surge de la noche, que se funde con ésta.

La relación de la noche “interior” con el proceso creativo o con una posibilidad de potenciación del sujeto es reiterada. A partir de ésta, se posibilita el desdoblamiento del yo encaminado a evidenciar la apertura a otra realidad sensible:

En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres.
Corazón de la noche, habla.¹¹⁸

La posibilidad de asomarse al abismo está en la noche y al mismo tiempo en el interior del sujeto. La sentencia muestra el deseo de abrir la noche, y que ésta inunde el espacio circundante.

La simbolización de la muerte en la noche es central en la totalidad de la poesía de Pizarnik. A partir de este desarrollo poético se establece una apertura de sentido y una transformación de la imagen, ya que el sentido de tal relación no es unívoco. Como lo apunta T. Vianu, la metáfora simbólica implica una comparación, pero entre una impresión precisa y otra incierta y, por consiguiente, imposible de ser formulada por un término único y categórico. A causa de ello, la perspectiva de la metáfora simbólica no es cerrada sino ilimitada o infinita.¹¹⁹

En algunos poemas, la presencia de la muerte es algo oculto, no explícito. La relación entre noche y muerte se da a partir de asociaciones indirectas, a partir de la construcción de imágenes que poseen una alta carga sugestiva que remite a una esfera de oscuridad. Se intenta la construcción de una atmósfera de la que emanan imágenes relacionadas con ambos espacios:

¹¹⁶ En la poesía de Pizarnik los significados que adquiere el silencio son múltiples. Hay muchos tipos de silencio. En este caso se trata del silencio como parte constituyente de la poesía. En otros casos el silencio es vacío, la imposibilidad de la palabra. El tema se desarrollará en el apartado 2.4.

¹¹⁷ La endecha es una composición popular compuesta en heptasílabos y de carácter elegíaco.

¹¹⁸ *EPL*, p. 248.

¹¹⁹ Cfr. Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, p. 115.

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.
Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas.
La infancia implora desde mis noches de cripta
La música emite colores ingenuos.
Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema.¹²⁰

El sentido funesto de las presencias del poema se acentúa a partir de la acumulación de elementos infaustos. Se presenta un espacio onírico con referencias constantes a la muerte, con puentes implícitos entre la noche y la muerte. El vínculo entre la muerte y el pasado se da a partir de una red de elementos fúnebres. La noche propicia una “desfundación” del sujeto. Para Pizarnik significa nacerse distinta teniendo en cuenta que se es parte de un pasado y de un presente funestos. Por ello, la premonición de la muerte está presente.

En otros momentos, se alude directamente a la relación entre muerte y noche. En *Árbol de Diana* aparece esta imagen:

en la noche
un espejo para la pequeña muerta
un espejo de cenizas¹²¹

El poema, que logra una imagen de alta condensación, la síntesis de un instante, presenta un espacio nocturno asociado de inmediato a la muerte. El ritmo se hace grave, sustentado en el espaciado entre versos. La noche es un dominio de desdoblamiento del sujeto y, al mismo tiempo, el espacio de la muerte. La materia de que está hecho el espejo, cenizas, refuerza la imagen simbólica de la muerte al representar éstas (las cenizas) el residuo de la combustión, lo que queda después de la extinción del fuego, y por esta razón remitir a una conciencia de la nada, de la nulidad del ser.¹²²

La noche es presentada en ocasiones como un canal de transmisión del mensaje de la muerte, como ocurre en "Anillos de ceniza":

¹²⁰ “Desfundación”, *EPL*, p. 221.

¹²¹ *AD*, p. 124.

¹²² Cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 271.

Son mis voces cantando
para que no canten ellos,
los amordazados grismente en el alba
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.

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 silencio¹²³

En un principio, el poema presenta una confrontación con otras voces, la descripción de un otro cuya característica principal es ser poseedor de una voz, un canto funesto. La noche se relaciona aquí de nuevo con el proceso de creación poética. Es el intento por no enmudecer, por ganar la partida a la otra voz que anuncia el vacío de la palabra, el silencio perpetuo. La amenaza que presentan las voces intenta ser diluida con la palabra. Ante la presencia de la muerte, ante la posibilidad de desaparecer, se contraponen la posibilidad de la poesía. Esta idea está presente en el romanticismo, como lo señala Rafael Argullol:

La voluntad de autoaniquilación es paralela a la voluntad de autocreación y de identidad, y entre ambos caminos emerge el espacio del lenguaje poético. El poeta romántico sabe que su única esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte el triunfo de la palabra.¹²⁴

Las palabras, sin embargo, aparecen “mutiladas”, luchan por encontrar un sitio pero el proceso implica un desgarramiento. El simbolismo del sol negro, elemento romántico que representa el ensombrecimiento de la existencia, está presente para subrayar la percepción oscura que se cierne sobre la condición humana. Se trata de ganar la partida a la muerte a partir del intento por poetizar.

En “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, extenso poema en prosa, se complejiza la simbolización del terreno nocturno, se aproxima el espacio de la

¹²³ TN, p. 181.

¹²⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 428.

muerte, pero, al mismo tiempo, se denota el proceso de creación poética y la conciencia trágica de la existencia en la tierra. El inicio del poema es significativo:

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.¹²⁵

En la noche surge la pulsión de la muerte; la voluntad de ir hacia ésta se hace presente. El sujeto lírico, desde un presente, enuncia la muerte.

Pueden observarse otras representaciones de la muerte a partir de la noche, como en la primera parte de "El deseo de la palabra":

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido¹²⁶

La noche implica la manifestación de la muerte, la posibilidad de asomarse a ésta, además de la apertura hacia una conciencia mayor, potenciada. La muerte es aquí un elemento cargado de positividad y concuerda con la concepción romántica en la que "la muerte no es un enemigo, el destino que viene del exterior, sino la meta hacia la que se encamina el hombre en su interior, la amiga que lo redime."¹²⁷ Pizarnik hace uso de la anáfora para enfatizar el carácter medular de la noche en el poema, además de que el encadenamiento de oraciones sintácticamente equivalentes, que se desprenden del primer sustantivo (*noche*), logra una progresión ascendente para ponderar los signos particulares que la noche aporta al sujeto y la posibilidad de interiorizarla.

¹²⁵ *EPL*, p. 254.

¹²⁶ *IM*, p. 269. La imagen del éxtasis en la noche está presente en los *Himnos* de Hölderlin, por ejemplo, el segundo:

Pero los ojos puros también aman la sombra algunas veces
y por propio placer buscan el sueño, antes que el sueño sea
necesario,
o incluso el hombre más sincero goza contemplando la noche
y se apresta a ofrendarle sus guirnaldas, sus cantos,
porque aunque se consagra a los que mueren y a los que deliran,
eterna, se mantiene, más que libre con su espíritu.
Pero tiene también que concedernos, para que en esta oscuridad,
en esta hora indecisa algo firme nos quede,
la divina ebriedad del éxtasis y del olvido,
la palabra fluida que, como los amantes, nunca duerma,
y la copa más llena, la vida más osada y la santa memoria
para permanecer despiertos mientras dura la noche, (p. 38).

¹²⁷ Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, p. 98.

Asimismo, la referencia a la noche desencadena asociaciones dirigidas a otros espacios y “el significado de la palabra aislada queda relegado ante la construcción. La construcción crea un significado secundario destacando a veces en esta misma palabra aislada inesperados elementos pertinentes de sentido secundario.”¹²⁸ Por ejemplo, se destaca la importancia de la noche como un espacio sublime que influye en la posibilidad de apertura del sujeto:

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
 pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos¹²⁹

La noche es, en este caso, un territorio de majestuosidad. Cuando se devela la hermosura de la noche, cuando la misma noche exterioriza su hermosura, se produce una revelación¹³⁰, un instante místico y la potenciación del ser se da más allá de lo tangible, y en esa potenciación interviene la palabra poética, la creación. Como lo apunta Albert Béguin, “para el romántico como para el místico, la Noche es el reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos.”¹³¹

Así, a partir de la proximidad de la esfera de la noche con la del absoluto, la noche entraña siempre el develamiento de algo más allá de lo visible:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.¹³²

¹²⁸ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 152.

¹²⁹ *AD*, p. 128.

¹³⁰ La idea de la noche como espacio en el que se abren las posibilidades de la percepción se presenta extensivamente en *Los Himnos a la noche* de Novalis:

I

[...]

¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sorbe la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma? Un bálsamo exquisito destila de tu mano, como un haz de adormideras. Por ti levantan el vuelo las pesadas alas del espíritu. Oscuramente, inefablemente, nos sentimos movidos, p. 66.

¹³¹ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 486.

¹³² “Revelaciones”, *TN*, p. 156.

Se trata de un espacio que emite señales. Hay aquí, sin embargo, la introducción de un nuevo sentido de la noche relacionado con la muerte. Es la fusión de ésta con el amor. El amor se encuentra con la muerte en el espacio nocturno. “Desde el reino de la Muerte la amada tiende la mano al amado y una nueva cadena reemplaza las cadenas rotas de la luz terrenal, vinculando para siempre al amante con el reino de la muerte, que es la verdadera Vida, y con la luz de la Noche, que es la verdadera luz.”¹³³ El cuerpo se abre a la posibilidad de revelar: puede leerse y esto sólo se hace posible en la noche. Formalmente, Pizarnik hace uso de elementos acumulativos para describir lo que ocurre en tal dominio. El romanticismo reitera constantemente la fusión amor-muerte, como lo apunta Alfredo de Paz:

El misterio del mundo se hace manifiesto: amor y muerte son una misma cosa, su meta es la unidad y el infinito, pero igual que el sueño es sólo la sombra de la muerte, la noche es sólo la sombra de esa noche perpetua a la que no le sigue ningún día. Todo proviene de la noche; es la patria del mundo, la madre a la cual la muerte y el amor acompañan desde el espacio iluminado y desde la cárcel de la forma acabada.¹³⁴

La muerte no es entonces un fin, sino un punto de despliegue. La noche se presenta como un ámbito susceptible de ser traspasado, cruzado; es el tránsito entre la vida y la muerte, el espacio de unión del amor y la muerte. El anhelo por hallar la fusión amorosa se encuentra, paradójicamente, en la muerte.¹³⁵

Como hemos observado, la representación de la noche en la poesía de Alejandra Pizarnik logra configurar un territorio múltiple. Cercana a la muerte, al espacio de la creación poética en donde “palabra y muerte son mutuas deudoras y la muerte es concebida dionisiacamente como un acto supremo de creación”¹³⁶ o situándose en el punto de compenetración absoluta con el sujeto lírico, la imagen simbólica de la noche halla una cercanía con el romanticismo. Cada una de las imágenes se va encadenando a otra, y así se logra dotar al

¹³³ Américo Ferrari, introducción a *Himnos a la noche*, p. 14.

¹³⁴ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁵ La presencia de la muerte en la poesía de Pizarnik no se reduce a su representación a partir de la noche. En *Extracción de la piedra de la locura*, la muerte se manifiesta a partir de una multiplicidad de imágenes que remiten a ella. Pizarnik, en sus *Diarios*, señala este logro poético enfatizando que la muerte logra ser ahí una realidad poética absolutamente autónoma: “Leí mi libro. La muerte es allí demasiado real, si así puedo decir; no el problema de la muerte sino la muerte como presencia, como luz malsana. Cada poema ha sido escrito desde una total abolición (o mejor: desaparición) del mundo con sus ríos, con sus calles, con sus gentes.” (p. 235).

¹³⁶ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 428

espacio nocturno de una enorme carga significativa. Para Pizarnik, la noche también posee un sentido totalizador, “el Universo está en la Noche”¹³⁷. Noche-muerte-creación poética se funden en un mismo espacio cargado de sugerencias.

2.3.3 El sueño

Los sueños no son la realidad, pero deben serlo y lo serán
Novalis

Se ha subrayado el carácter onírico de la poesía de Pizarnik.¹³⁸ En este apartado se pretende, más que la revisión general de las que podrían considerarse imágenes oníricas, vislumbrar los sentidos particulares del sueño cuando éste aparece como un elemento explícito en los poemas.

El tema del sueño y su resolución poética no puede verse aislado del de la noche. Los sentidos de éste están íntima e indisolublemente ligados con los de aquella y, consecuentemente, favorece la posibilidad de relacionar la poesía de Pizarnik con una conciencia romántica.

El sentido del sueño dentro del romanticismo es muy amplio. Las connotaciones que adquiere son múltiples y su relación con la creación poética también es diversa. Para los románticos, la creación poética se da en el espacio del sueño; sueño es un sinónimo de poesía. El romántico descubre en el sonámbulo, en la acción onírica, un itinerario de libertad y creatividad que le es negado en la vida cotidiana.¹³⁹

En la obra de Pizarnik existen poemas en los que la aparición del sueño se encuentra velada, oculta. El sueño parece solamente una sugerencia secundaria; sin embargo, de este acercamiento surgen algunos sentidos que se irán haciendo más explícitos. En “Madrugada”, podemos observar una insinuación de los alcances del sueño:

¹³⁷ Gérard de Nerval, *Aurelia*, p. 35.

¹³⁸ Cfr. Carlota Caulfeld, “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*”; Guillermo Ara, *Suma de poesía argentina*; Cesar Aira, *Alejandra Pizarnik*.

¹³⁹ Cfr. Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 396.

Desnudo soñando una noche solar.
He yacido días animales.
El viento y la lluvia me borraron
como a un fuego como a un poema
escrito en un muro.¹⁴⁰

El sueño aparece como un elemento subtextual del poema. Del título se desprende la posibilidad de encontrarse en un lugar de transición entre el sueño y la vigilia, en el lapso final de la noche. El uso del oxímoron en el primer verso sugiere la inversión de realidades en el terreno del sueño. Asimismo, la voz lírica describe su propia destrucción en el espacio que podría ser el del sueño.

En otros poemas la aparición del sueño es más explícita. Uno de los sentidos que posee y que se relaciona con lo analizado anteriormente en el campo de la noche es el de revelación, de apertura de la conciencia, como puede observarse en “Sueño”:

Estallará la isla del recuerdo
La vida será un acto de candor
Prisión
para los días sin retorno
Mañana
los monstruos del bosque destruirán la playa
sobre el vidrio del misterio
Mañana
la carta desconocida encontrará las manos del alma¹⁴¹

Dentro del sueño, se presenta una ventana abierta a posibilidades futuras. La imagen que se despliega posee un sentido revelatorio y visionario sustentado en la anáfora (adverbio de tiempo) y en el futuro verbal. La relación de las imágenes descritas en el poema con el universo del sueño se da a partir del anclaje con el título; sin embargo, la ambigüedad de éstas contribuye también a crear ese espacio en el que los límites entre sueño y vigilia son tenues. Béguin habla de un sueño “revelador, pero revelador poéticamente, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade –no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea– de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y entrañable de nuestra existencia más auténtica. Somos nuestros sueños tanto como nuestra vigilia.”¹⁴²

¹⁴⁰ TN, p. 182.

¹⁴¹ UI, P. 56.

¹⁴² Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*, p. 117.

Así, lo posiblemente entrevisto en el sueño es la realidad misma, anclada en la perspectiva que asume una visión trágica de la existencia.

La ruptura de los límites entre sueño y vigilia puede verse con claridad en un poema como “Cuento de invierno”:

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

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

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar en mi cuarto por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.¹⁴³

El sueño es equiparado con una ficción a partir del título. No obstante, los límites entre el plano ficcional y el real no son claros. Los límites entre el espacio del sueño y el espacio de la vigilia tampoco son claros, y la evidencia de ello se da en la última parte del poema; las fronteras entre sueño y realidad se quiebran y ambos espacios se convierten en uno solo a partir de la aparición de la muerte dentro del sueño. El sueño se desdobra en la realidad, traspasa los límites de ésta y queda de manifiesto que “el sueño no es la simple negación de la vida de vigilia; es tan autónomo como ella, y la relación entre uno y otra es como la del polo negativo con el polo positivo del imán”.¹⁴⁴ La presencia de la muerte en el sueño se construye formalmente a partir de la descripción de una percepción sensorial de ésta.

La relación del sueño con una revelación de la muerte, otro aspecto presente en el análisis de las imágenes nocturnas, refuerza los sentidos de una conciencia romántica¹⁴⁵:

El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas. He tenido muchos amores –dije– pero el más hermoso fue mi amor por los espejos.¹⁴⁶

¹⁴³ EPL, p. 219.

¹⁴⁴ Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*, p. 112.

¹⁴⁵ Un ejemplo de la percepción romántica del sueño puede verse en la obra de Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, cuando Enrique le habla a su padre del sueño: “¿No es cierto que todo sueño, aún el más confuso, es una visión extraordinaria que, incluso sin pensar que nos lo haya podido mandar Dios, podemos verla como un desgarrón que se abre en el misterioso velo que, con mil pliegues, cae en nuestro interior?”, p. 91.

¹⁴⁶ “Un sueño donde el silencio es de oro”, EPL, p. 227.

El poema es la descripción misma de un sueño; la hablante lírica narra lo que le ocurre dentro de éste. El punto central de tal narración es la presencia de la muerte a partir del desdoblamiento, de la posibilidad de verse desde fuera, en el cadáver. La poética del sueño abre una ventana al espacio de la muerte. Nerval, en *Aurelia*, equipara los dos espacios: “Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un adormecimiento nebuloso embarga nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia.”¹⁴⁷ En el poema de Pizarnik la revelación de la muerte se da dentro del sueño: éste posibilita el acercamiento a la muerte y la visión física de ésta ante la aparición del cadáver.

Fragmentos de “Extracción de la piedra de la locura” muestran también imágenes del sueño en que se asoma la presencia de la muerte. La revelación de la muerte está insertada en un contexto contrastivo, el circo:

Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carronato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles.¹⁴⁸

Para advertir claramente la confluencia de los sentidos del sueño y la muerte, vale la pena observar el poema en prosa “Sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”. Como primer punto cabe destacar la relevancia de la forma del poema en prosa y las posibilidades de apertura que ésta le otorga:

Como género que constantemente tiende a la destrucción de la norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género¹⁴⁹

De lo anterior se subraya que tal proteísmo del poema en prosa hace posible la conformación de múltiples imágenes abiertas en las que el dominio del sueño no está

¹⁴⁷ Gérard de Nerval, *Aurelia*, p. 25.

¹⁴⁸ *EPL*, p. 250.

¹⁴⁹ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, p. 16.

claramente delimitado, y que en ocasiones es el mismo que el de la creación poética o bien el de la muerte. Sin embargo, hay momentos en el poema en los que la idea de la revelación de la muerte a partir del sueño se halla concentrada.

En “El sueño de la muerte...” se describen en algunos pasajes lo que es percibido desde el interior del sueño:

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto al río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. (...) Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis (...) 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.¹⁵⁰

Observamos cómo la profusión de imágenes encadenadas, una siguiendo a la otra, apunta a una unión entre el espacio del sueño como revelador de la muerte y, a su vez, la muerte como un espacio vital, de nacimiento. No hay una percepción pasiva del sueño. La acción onírica implica libertad, creatividad y es percibida como una actividad heroica y, desde luego, trágica, y en ello está la revolución romántica.¹⁵¹ Esto acentúa lo dicho anteriormente, al analizar la imagen de la noche en donde la muerte es también un espacio manifiesto hacia otras posibilidades, no un final. El poema presenta una variación formal importante, ya que en la parte final se disuelve la estructura prosaica. T. S. Eliot, apunta que, en un poema, cualquiera que sea su dimensión, ha de haber transiciones entre pasajes de mayor o menor intensidad para producir un ritmo de emoción fluctuante esencial a la estructura musical del todo; los pasajes de intensidad menor serán, en relación con el nivel en el cual se mueve el poema total, prosaicos, de modo que en el sentido que entraña dicho contexto, puede decirse que ningún poeta puede escribir un poema extenso, a menos que sea maestro de lo prosaico.¹⁵² En los últimos versos del poema es significativa la presencia absoluta de la muerte dominando todo el espacio poético, trascendiendo el terreno del sueño y subrayando además la igualdad entre el momento de la muerte y el de un

¹⁵⁰ *EPL*, p. 255.

¹⁵¹ Cfr. Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 288.

¹⁵² Cfr. T.S. Elliot, “La música de la poesía”, p. 81.

nacimiento, así como la generación de la poesía en el momento de transición. La muerte es una presencia que es sublimada poéticamente:

La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las visiones del nacimiento.
El traje azul y plata fosforescente de la plañidera en la noche medieval de toda muerte mía.
La muerte está cantando junto al río.
Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción de la muerte.
Me voy a morir, me dijo, me voy a morir.
Al alba venid, buen amigo, al alba venid.
Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, *amigo el que yo más quería.*
Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.
Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor.¹⁵³

La muerte cobra corporeidad; su manifestación invade al sujeto lírico. El sueño como territorio de develamiento, al igual que la noche, implica la idea de poseer una conciencia abierta hacia otros espacios sensibles. Pizarnik se refleja en los autores románticos que “insatisfechos de la realidad externa y de los contactos elementales que con ella tenemos, experimentan ese malestar, esa incertidumbre, que es imposible sofocar en el espíritu cuando éste ha escuchado la voz del sueño. Su primer sentimiento es el de pertenecer a la vez al mundo exterior y a otro mundo, cuya presencia se manifiesta en accidentes de toda suerte, interrumpiendo el curso cotidiano de la vida.”¹⁵⁴ El sueño en la obra de Pizarnik apunta a esta percepción de un espacio trascendente, en el que los límites de la existencia conocida se borran y se transforman.

¹⁵³ EPL, p. 256.

¹⁵⁴ Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*, p. 481.

2.4 El anhelo de absoluto a partir del vínculo poesía-silencio

La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje

Jean Cohen

Un elemento más que ahonda en la conformación de una conciencia romántica en la poesía de Alejandra Pizarnik es la persecución o el anhelo de un absoluto que se desprende de sus poemas.¹⁵⁵ Tal como en determinadas obras del romanticismo,¹⁵⁶ en su poesía aparece el impulso de dirigirse hacia un espacio de trascendencia. Como lo apunta Eduardo Chirinos, “el deseo de integrarse a la unidad perdida (llámese éter, cosmos, silencio, muerte o amniosis) lo encontramos en la poesía romántica y modernista que Pizarnik debe haber leído con provecho. Lo sorprendente en este caso es el diseño de una estética a partir de ese deseo y la conversión de esa estética en un programa vital (y mortal) que la poeta cumplirá rigurosamente.”¹⁵⁷ En la obra que analizamos, el anhelo de absoluto se desprende de la concepción que se tiene de la poesía y de la relación de ésta con el silencio; el análisis del tema, por lo tanto, adquiere especial relevancia debido a que conlleva la exploración del nivel metapoético.

Se hará entonces una revisión de la noción de poesía dentro de la propia poesía. El asentamiento de referencias constantes a lo que para la hablante lírica representa ésta, hace

¹⁵⁵ A decir de N. Abbagnano, la gran boga filosófica del término *absoluto* se debe al romanticismo. Los sentidos que adquiere en la literatura romántica se derivan de la filosofía de Fichte. El concepto, como sustantivo, denota la realidad que se halla privada de límites o condiciones, la Realidad suprema y puede ser considerado como sinónimo de infinito; esto es, adquiere la connotación de “sin restricciones”, “sin limitaciones”, “sin condiciones”; Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, p. 3-4

¹⁵⁶ Una de las obras paradigmáticas en lo que se refiere al desarrollo del anhelo de absoluto es *Hiperión* de Hölderlin. Hiperión habla en distintos momentos de la percepción de lo absoluto: “He visto una vez lo único, lo que mi alma buscaba y la perfección que situamos lejos, más allá de las estrellas, que relegamos al final del tiempo, yo la he sentido presente. ¡Estaba aquí, lo más elevado estaba aquí, en el círculo de la naturaleza humana y de las cosas!” En otro momento, se refiere al anhelo de absoluto como posibilidad de movimiento, pero al mismo tiempo sentencia el fracaso de tal búsqueda: “El hombre quiere más de lo que puede. Esto al menos es verdad. Tú mismo lo has comprobado muy a menudo. También es necesario que así sea. Ello proporciona el dulce y exaltante sentimiento de una fuerza que no se expande como desearía, que es precisamente lo que hace nacer los hermosos sueños de inmortalidad y todos los amables y colosales fantasmas que fascinan mil veces al hombre, ello crea en el hombre su Elíseo y sus dioses precisamente porque la línea de su vida no es recta, porque no vuela como una flecha y porque una fuerza extraña se cruza en el camino del fugitivo [...] pero también ese impulso acaba muriendo en nuestro pecho y con él nuestros dioses y su cielo”. Hölderlin, *Hiperión*, p. 80, 66. El concepto se halla también muy claramente presente en *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, e “Invitación al viaje” de Baudelaire, en *Pequeños poemas en prosa*.

¹⁵⁷ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, p. 81

que de tal visión y de su consecuente definición se desprendan los sentidos del lenguaje-silencio como anhelo de absoluto.

Como se ha venido observando a lo largo de este trabajo, el material que se encuentra en los *Diarios* arroja elementos fundamentales para el entendimiento de la obra. Una referencia encontrada en enero de 1963 puede servir como punto de partida para observar la reflexión en torno a la poesía. Pizarnik anota: “En todos los poetas hallo algo de lo que quiero pero ninguno escribe como yo sueño que debe ser la poesía. (Estoy tan cerca de la renuncia, tan cerca del silencio total).”¹⁵⁸ El “sueño” de la poesía perfecta, que se antoja algo inexistente, apunta hacia el lugar del absoluto. Sin embargo, paradójicamente esa poesía perfecta sería la renuncia misma a la poesía.

Tal como en el romanticismo, en la obra de Pizarnik, “el ejercicio creativo se configura como una sufrida preparación espiritual, como una ascensión mística necesaria para el logro de un premio proyectado lo más posible que se pueda hacia lo absoluto.”¹⁵⁹ En un poema como “Continuidad”, aparece la pretensión de la hablante lírica de que el lenguaje vaya más allá de sus límites a partir de una posición activa de ésta en el proceso de designar las cosas, y, con ello, llenar el vacío existente:

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame –dije.¹⁶⁰

El poema presenta un desdoblamiento del yo lírico. Se mantiene una indeterminación con respecto a *de quién* o *de dónde* se genera la poesía; sin embargo, en el final se coloca al sujeto en primer plano, y aludiendo a la necesidad de que la poesía genere el desocultamiento del lenguaje y que a partir de ella trasciendan los “nombres” comunes de las cosas para poder abrir los sentidos que de ellas se desprenden y que no pueden ser revelados por el lenguaje convencional. El sujeto lírico aparece fragmentado; se alude, por metonimia, al rostro (boca de papel) y, al mismo tiempo, esta misma metonimia puede ser una alusión a la poesía, al proceso de creación. Asimismo, se presenta la idea de que el vacío debería ser llenado por el lenguaje, de que la herida fundamental debería ser curada

¹⁵⁸ *D*, p. 309.

¹⁵⁹ Ana Soncini, “Itinerario de la palabra en silencio”, p. 80

¹⁶⁰ *EPL*, p. 235

por la poesía, como un deseo abierto sin resolución, lo que refuerza la ambigüedad. Se rescata la idea de las posibilidades abiertas de la poesía.

La referencia a elementos corporales relacionados con las implicaciones del proceso de creación poética será una constante en la obra de Pizarnik. La representación del anhelo de absoluto a partir del lenguaje poético también se relaciona con la imagen corporal y va indisolublemente ligada a la configuración y delimitación del yo lírico. En “El deseo de la palabra” este vínculo es claro:

[...]

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.¹⁶¹

Aquí se alude al deseo de un lenguaje poético (música¹⁶²) inexistente. Ante ello se declara el anhelo de la unión absoluta entre vida y poesía, entre cuerpo físico y cuerpo poético. El soplo vital como respiración es el mismo que genera el poema; así, se radicaliza el acto de creación poética, ya que éste resulta la posibilidad misma de existencia. Hacer poesía es un acto sacrificial, dirigido hacia lo infinito: “se trata de la absolutización de la práctica poética como vía de acceso al conocimiento total; asimilación de vida y poesía, que en el romanticismo es la rebelión ante el mundo burgués y su estructura represiva social, moral e imaginaria.”¹⁶³

En este punto, el vínculo de la poesía de Pizarnik con el romanticismo se encuentra en la sugerencia de que ésta es “un camino de acceso a una forma de conocimiento absoluto, tanto de la subjetividad como del mundo, que no se limita al hecho de “escribir” poemas, sino que implica un verdadero programa de vida, una ética: la conversión de la vida en poema. También en una forma de rebeldía radical ante una realidad degradada.”¹⁶⁴ La poesía traspasa los límites del lenguaje. El yo lírico ambiciona penetrar en éste y, a partir de ello, de habitarlo, trascender la realidad:

¹⁶¹ IM, p. 270

¹⁶² La imagen que equipara música y poesía aparece también en el romanticismo. Un ejemplo puede encontrarse en Enrique de Ofterdingen, cuando Enrique explica a su padre “bien podría ser que la música y la poesía fuesen una misma cosa, y probablemente se correspondiesen como la boca y la oreja”, Novalis, *Enrique de Ofterdingen* p. 37

¹⁶³ Javier Hernández Pacheco, *La conciencia romántica*, p. 144

¹⁶⁴ Cristina Piña, Alejandra Pizarnik, p. 141

[...]
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.¹⁶⁵

El acceso al infinito y al lenguaje poético se igualan. Poesía es infinito y para llegar a éste, para traslucirse corporalmente, es necesario acceder primero a la poesía percibida como un espacio transitable que da paso a lo eterno.

El anhelo de absoluto se transporta del lenguaje poético a la mirada. El poema será la síntesis de ese anhelo:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos¹⁶⁶

Se trata de ir hasta el fondo; buscar, al mismo tiempo, el absoluto en la vida (“visión de mundo”) y en la poesía, en su papel transformador del lenguaje poético. La referencia a la rosa en el tercer verso del poema, siendo ésta un tópico de la tradición poética, alude a fenómeno poético y de nuevo a la extensión totalizadora de éste, a su absolutización. Desde la concepción romántica, “el poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo. La poesía es lo real absoluto; su verdad es superior a la verdad histórica.”¹⁶⁷ El poeta es quien tiene la posibilidad de hallar esa visión trascendente.

Como se mencionó anteriormente, en la obra de Pizarnik la relación de la poesía con el silencio es indiscutible y puede decirse que en gran medida es de ella de donde se desprende la idea de la voluntad de absoluto a partir del lenguaje poético. El silencio, como una referencia explícita, o bien como una sugerencia a partir de la resolución tipográfica o la concreción extrema de los poemas, aludida anteriormente, posee un papel medular en su obra. La centralidad del tema puede verse también en los *Diarios*, en donde Pizarnik señala: “en mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi

¹⁶⁵ “Salvación”, *UI*, p. 49

¹⁶⁶ *AD*, p. 125

¹⁶⁷ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 483

fatiga inexpresable,”¹⁶⁸ con lo que se plantea la indisolubilidad entre ambos y el carácter absoluto de éste, al exceder las posibilidades de lo nombrable.¹⁶⁹

La metaforización en torno al silencio-lenguaje es múltiple. La escenificación del espacio poético como un espacio físico contribuye a reforzar la idea de un territorio susceptible de ser cruzado:

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 suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. 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.¹⁷⁰

El inicio del poema puede interpretarse como una referencia al carácter generador del silencio, a la indisolubilidad del silencio (“blanco”) y la palabra poética (“arcoiris”) en un contraste cromático. El silencio se presenta como un polo de la poesía. Palabra y silencio son cada uno partes constituyentes del fenómeno poético. Ello muestra el reconocimiento de la inexistencia de fronteras dentro de la poesía.

En el espacio descrito se trata de ofrendarse a través y a partir de la poesía. El poema es un ejemplo paradigmático de lo que significa la unión silencio-poema. Lidia Evangelista habla de éste doble juego en la obra de Pizarnik, estableciendo que “su poética oscilará entre el decir y la voluntad de silencio. Hablar y enmudecer, reencontrar la necesidad de la palabra, alumbrar en ese vaivén el espacio del poema porque, precisamente, ese oscilar será el poema.”¹⁷¹ Tal unión fundamental está representada aquí a partir de la fusión cuerpo-poema antes anunciada, que es además un desdoblamiento de los dos núcleos del lenguaje que habita el sujeto. Entregarse al lenguaje involucra un nacimiento. La poesía es nuevamente la música, y el absoluto aparece como algo no alcanzable hacia el que, sin embargo, se dirige una pulsión.

¹⁶⁸ *Prosa completa*, p. 26

¹⁶⁹ Si bien éste es el sentido general del silencio en la obra analizada, cabe destacar algunas excepciones en las que silencio y lenguaje se presentan como opuestos. Nuevamente en los *D* se lee: “Vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio”, en donde los dos elementos aparecen totalmente contrastados, aún cuando en otros momentos uno constituye al otro. Por ello, interesa mirar al silencio como un elemento polisémico, múltiple, abierto.

¹⁷⁰ “Las promesas de la música”, *EPL*, p. 233

¹⁷¹ Lidia Evangelista, “La poética de Alejandra Pizarnik”, p. 46

Lo anterior corresponde con una reflexión de Pizarnik en la que refiere: “El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me deja fuera. Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia”,¹⁷² de ahí que aparezca en más de una ocasión la imagen de la poesía como un muro y el deseo de traspasarlo como el anhelo de absoluto. Hablar de la trascendencia corporal a través de la poesía es anhelar la aprehensión de la realidad. Se habla, a fin de cuentas, de la sublimación de la realidad por medio de la poesía y de la posibilidad de éxtasis que ello conllevaría.

El espacio de la poesía transita entre un dominio físico que el sujeto habita y el territorio del cuerpo. El deseo es franquear, atravesar, fundirse con el lenguaje; esto es, ser poesía. Buscar disolverse en una totalidad a partir de la poesía.

La imagen del deseo de compenetración total del sujeto lírico con el silencio a partir del cuerpo se reitera constantemente. Cabe destacar la reiteración como “algo connatural a la imagen simbólica que se traduce con frecuencia en el hecho de que el símbolo va rodeado de una estela de imágenes o expresiones metafórico-simbólicas que insisten o apuntan hacia la imagen simbólica central del texto, como flechas hacia una diana común.”¹⁷³ Así, la imagen que fusiona cuerpo-poema o cuerpo-silencio funciona como un elemento intensificador:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir¹⁷⁴

Se pretende y se afirma una compenetración corporal con el silencio. Como se ha visto en muchos de los ejemplos anteriores, la colocación del sujeto lírico en un primer plano se manifiesta a partir de la anáfora en el pronombre personal sujeto. Se refuerza la idea de que la hablante lírica se encuentra sin límites ante el silencio, a partir de una entrega total, de una identificación consumada con el silencio; incluso puede hablarse de una disolución¹⁷⁵ de los límites corporales ante éste. El silencio es, entonces, una opción

¹⁷² *D*, p. 287

¹⁷³ José González Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética*, p. 101

¹⁷⁴ *AD*, p. 143

¹⁷⁵ cfr. Ana María Rodríguez Francia, *op. cit.*

deseada y no algo involuntariamente impuesto¹⁷⁶. Los dos últimos versos, reforzados también anafóricamente, sugieren un abandono dirigido hacia la unificación total con el silencio. Sujeto es silencio, y, por lo tanto, sujeto es lenguaje poético en una fusión absoluta.

La imagen corporal ligada al silencio se expande:

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento.¹⁷⁷

Aquí se puede observar la contraposición de distintos niveles simbólicos. Las imágenes vistas antes en determinados campos temáticos se encadenan, y tal interconexión de elementos conlleva la condensación del conjunto o al menos las grandes líneas de la estética romántica: “producción, intransitividad, coherencia, sintetismo, expresión de lo indecible”.¹⁷⁸ Se habla desde el sueño, pero también desde la muerte, y se sugiere la visión trágica de la existencia. Dentro del sueño se configura el poema; al mismo tiempo, el poema conjura el sueño. Por otro lado, el poema delimita al sujeto y se muestra nuevamente el deseo de adquirir una corporalidad a partir del lenguaje: cosa inútil. La percepción de la desolación relacionada con la imagen de la lluvia, del pájaro, crea una tensión en torno a los alcances del poema y de la posibilidad de trascender los límites del lenguaje. La perspectiva de “volver a pensar el lenguaje en su nivel más originario, un volver a creer en la palabra poética como palabra de fundamento y como horizonte de salvación”¹⁷⁹ está presente en el poema.

Lo anterior se relaciona con las imágenes de “Fuga en lila”:

Había que escribir sin para qué, sin para quién.

¹⁷⁶ Eduardo Chirinos refiere la posibilidad de desarrollo poético de dos polos del silencio, a partir de dos ideas opuestas de Lacan: “la de elegir el silencio como opción voluntaria y la de ser víctima de su imposición por parte de terceras personas. Si la primera está vinculada con el silencio del *sileo*, la segunda, en cambio, está vinculada con el silencio del *taceo*, y evidencia una posición subordinada en las relaciones de poder.” Eduardo Chirinos, *op. cit.*, p. 184

¹⁷⁷ “L’obscurité des eaux”, *IM*, p. 285

¹⁷⁸ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, p. 308

¹⁷⁹ Adriana Yáñez, *Nerval y el romanticismo*, p. 64

El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara

Si silencio es tentación y promesa.¹⁸⁰

Aquí aparece una doble definición del silencio. Por un lado se define como “tentación”, como un factor que induce, que provoca, y por otro, como “promesa”; esto es, un indicio, un augurio con toda la carga positiva. La indisolubilidad entre el cuerpo y la escritura, y entre escritura y silencio, forma un triángulo en que el sujeto se fundirá en el acto poético. Se escribe con, para y desde el cuerpo, y el silencio es la otra cara del lenguaje poético. Las razones de la escritura no existen; la poesía es un universo autónomo.

En los *Diarios* también podemos observar la relación silencio-cuerpo-poema: “Mi silencio ¿existe? Existe ahora, mientras escribo, mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo. Si no me escribo soy una ausencia”.¹⁸¹ mientras se duda una vez más por la realidad del silencio, éste surge de la escritura y posibilita la existencia del sujeto.

En otros momentos, la duda que acompaña la existencia del silencio se diluye totalmente. El silencio aparece como un lugar delimitado, palpable. Se reafirma su existencia, la “certeza” que lo habita y la generación de poesía que de él se deriva:

XI

Al negro sol del silencio las palabras se doraban.

XII

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

XIII

Aún 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.¹⁸²

En los fragmentos anteriores de “Caminos del espejo”, la palabra necesita del silencio, se sirve de éste para ser. La búsqueda del poema perfecto, cargado de un silencio pleno, aquel que nombre las profundidades del sujeto, sin que importen las palabras utilizadas

¹⁸⁰ *IM*, p. 277

¹⁸¹ *D*, p. 394.

¹⁸² *EPL*, p. 243

porque todas forman parte de una totalidad, apunta hacia el anhelo de absoluto. Se establece una distinción entre materia verbal y lenguaje poético; éste último como lo verdadero; se trata de la “Gran Palabra”¹⁸³, de la que habla Novalis. Se sugiere también la unión vida-poesía (XIII). La poesía sería “una búsqueda de eternidad y absoluto que perpetúa los instantes supremos de la vida, el amor y el éxtasis donde el hombre supera la existencia ordinaria, sometida al devenir.”¹⁸⁴

Los términos “promesa” y “tentación” son reiterados para definir al silencio. Una alusión idéntica a lo visto en “Fuga en lila”, la encontramos en un fragmento de prosa, en donde la poesía podría verse como un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio:

El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el *inagotable murmullo* nunca cesa de manar (*Que bien sé yo do mana la fuente del lenguaje errante*). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe.¹⁸⁵

En este fragmento, evidentemente existe un reforzamiento de lo mencionado con anterioridad. Se establece una tensión entre el silencio y el lenguaje, se plantea la duda por la existencia del primero, pero se define al mismo tiempo como *la más alta promesa*; con ello, proyecta el silencio hacia un nivel superior, en el que su existencia se presenta como un deseo; “el silencio designa lo singular, lo “otro” por excelencia, algo incapaz de ser proyectado en cualquier lenguaje.”¹⁸⁶ Cabe destacar la referencia velada a la tradición lírica antigua para hacer evidente la autonomía poética, como un universo que se autorrefiere.

La duda por la “existencia” del silencio se ve anulada cuando se entiende como parte de la palabra; “un silencio separado de toda palabra no dirá nada; su condición de posibilidad —en cuanto significación— es la palabra.”¹⁸⁷ Paradójicamente, se está al mismo tiempo, ante el fracaso de la poesía y su culminación absoluta. Así, “el silencio revela la experiencia impronunciable (y, por tanto, trascendental), esto es, el desequilibrio máximo

¹⁸³ Fábula empieza a devanar sus hilos,
el juego original
de cada cosa empieza,
todo ser, meditando,
busca la Gran Palabra.

Novalis, *Enrique de Ofeterdingen*, p. 106

¹⁸⁴ María Rosa Lojo, *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, p. 128

¹⁸⁵ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 313

¹⁸⁶ Luis Villoro, *La significación del silencio*, p. 47

¹⁸⁷ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 73

entre forma y expresión (y entre forma y contenido): la imposibilidad de que la «forma» pueda ser dicha.”¹⁸⁸

La promesa por el silencio sugiere vínculos sutiles, sensibles, de éste con el entorno:

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.¹⁸⁹

El poema muestra la comunicación inasequible entre el mundo, el espacio físico y el silencio. Éste de nuevo es la promesa de algo superior, absoluto, trascendente. El espaciado versal sugiere su presencia sutil. A través de la voz poética se despliega el deseo de habitar dentro del silencio y de extraer de éste toda la fuerza generadora que involucra su relación con el fuego.¹⁹⁰ El adjetivo inicial del poema amplifica los alcances del poder del silencio.

La imagen del fuego relacionada con el silencio también se repite. Observamos, como una característica formal, que Pizarnik recurre nuevamente a la repetición, pero esto, como ya se ha visto en el análisis de los elementos románticos, más que cerrar o acotar los alcances de la poesía, contribuye a generar una propagación de las imágenes en la relación asociativa de términos que funda otras imágenes. Se puede decir que la relación asociativa de elementos abre los sentidos de una imagen aparentemente ya conformada. Como lo asienta Todorov: “incluso la comparación más explícita, aquella que precisa cuál es el motivo que reúne dos términos siempre deja abierta la posibilidad de buscar otra asociación [...] el escritor al mismo tiempo que motiva abiertamente la comparación, la convierte en un factor desencadenante de asociaciones en otros planos.”¹⁹¹ En “Endechas”, el símil entre silencio y fuego denota la expansión del lenguaje poético:

I

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

¹⁸⁸ Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio*, p. 57

¹⁸⁹ “Signos”, *IM*, p. 276

¹⁹⁰ Las correspondencias del silencio con el fuego pueden entenderse, en tanto que quema y consume, como un símbolo de purificación y regeneración. Asimismo, como un símbolo de la conciencia con toda su ambivalencia (llama vacilante), como el silencio-lenguaje con toda su ambivalencia. François Chevalier, *op. cit.*, p. 512

¹⁹¹ Tzvetan Todorov. *Simbolismo e interpretación*, p. 87

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

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

En el corazón de la palabra lo alcanzaron; y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos.¹⁹²

El fuego es aquí un elemento que sirve para subrayar la centralidad del silencio y su carácter expansivo. El lenguaje se transmite como el fuego. Se lleva a cabo un juego metapoético en el que el fuego-silencio es apagado con el agua de la palabra. La tensión permanente entre el ser/no ser del poema, entre el estar/no estar del sujeto a partir de desdoblamiento del yo continúa. La expansión del silencio surge del interior, de la memoria, del recuerdo. El silencio es dotado de elementos ígneos (luz, fuego, sol) y es incrustado en el centro del lenguaje. Se trata de una ausencia plena.

Nos hallamos ante la extensión infinita del silencio unido al lenguaje. La indisolubilidad de los dos elementos representa la amplitud de la poesía. Se llega a percibir la posibilidad de develamiento del mundo gracias al poema, conformándose un territorio para el silencio. Esto se lee en “La palabra que sana”:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.¹⁹³

La hablante lírica se distancia del acto de enunciar la poesía. Observa desde afuera a ese alguien que canta desde el silencio para echar luz sobre el mundo, desenterrarlo, cuestionando el sentido de la realidad y su configuración a partir del lenguaje. La palabra expone toda su carga proteica; sus posibilidades se multiplican inconmensurablemente. El hecho de que la poesía aparezca fundida con el canto (nuevamente la imagen de la música) sugiere su necesaria exteriorización. Ésta se halla conformada por una materia que debe salir del sujeto, enunciarse, aparecer en el espacio físico. Con ello hay un doble juego entre la idea del cuerpo configurado a partir del poema como un proceso individual, llevado a cabo en el interior, y la aparición del poema en el espacio físico como una necesaria exhalación.

¹⁹² *IM*, p. 289

¹⁹³ *IM*, p. 283

Como se ha observado, es esencial una delimitación espacial del silencio. La demarcación de una zona física para el silencio, desde una perspectiva total, involucra la relación de ese espacio con el vacío existencial y la posibilidad de llenarlo. El silencio

...no es el *objeto* del que se habla sino el *espacio* en que se habita: el desgarró, el profundo abismo, la sima sobrecogedora en la que duermen el verbo, el texto y la memoria. El silencio es el preámbulo de la palabra, su condición de posibilidad, el grado cero del significado y, simultáneamente la totalidad replegada de sentido.¹⁹⁴

Una vez contemplada la fusión poesía-silenció, el “poder” de la palabra, la unión cuerpo-lenguaje, pueden también observarse las fisuras que surgen de este mismo lenguaje, su fragmentación y, por lo tanto, el fracaso en la búsqueda del absoluto:

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

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

Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya no soy más que un adentro.¹⁹⁵

El poema sugiere el fracaso de la poesía en su intento de alcanzar lo infinito. Las palabras no bastan porque ahí está la conciencia trágica de la existencia. El lenguaje aparece fragmentado, incompleto, “mordido”, en una imagen en la que, una vez más, el sujeto lírico recibe al lenguaje; en este caso, el frío invernal. El cuerpo es el contenedor del lenguaje-silenció y asume el reflejo del abismo. En este poema se materializa la reflexión de Lidia Evangelista, cuando señala que Pizarnik “aspira a transformar la poesía en un acto total, a intentar la sutura del abismo que media entre el sujeto y el lenguaje, pero partiendo desde el reconocimiento de esta herida.”¹⁹⁶ La hablante lírica se encuentra entre la imposibilidad del lenguaje consumado y la incursión de éste en su cuerpo ante la disposición absoluta de ser habitada por él (“no soy más que un adentro”).

En otros poemas es claro el fracaso, la imposibilidad de alcanzar el absoluto a partir de la palabra poética:

[...]
Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.

¹⁹⁴ Patxi Llanceros, *La herida trágica*, p. 92

¹⁹⁵ “Los de lo oculto”, *IM*, p. 284

¹⁹⁶ Lidia Evangelista, *op. cit.*, p. 46

[...]

Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos.¹⁹⁷

Aquí se subraya la percepción del silencio como un espacio protector, para ocultarse, guarecerse, protegerse. De nuevo es un elemento salvífico que apunta hacia la trascendencia del sujeto. Pero el poema presenta un deseo abierto, una posibilidad no necesariamente cumplida. El primer verso indica la conciencia que se tiene del viaje hacia el silencio, de sumergirse en las aguas de la poesía, se trata de “la lucha con lo inexpresable, en la tentativa de formularlo.”¹⁹⁸ El poema como conjuro, como exorcismo, propone el conocimiento de que “la magia de la palabra poética consiste en que participa del silencio y recuerda la profundidad del abismo, el dolor de la herida: ni significa, ni dice verdad; no informa, no se aliena en el juego del intercambio sino que aspira a ocupar *por un momento* el espacio reservado a la palabra divina, al logos primigenio.”¹⁹⁹ Sin embargo, el deseo de absoluto llega a toparse con su imposibilidad, permanece incumplido.

Así, el planteamiento de unirse corporalmente con el silencio encuentra un límite, sufre un desmoronamiento; “la obra oscila entre el impulso hacia un absoluto poético y la no menos radical intuición de que ese impulso concluye siempre en fracaso.”²⁰⁰ La tensión entre la absolutización del silencio y el vacío que éste puede conllevar se refuerza:

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

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

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

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

¹⁹⁷ “Extracción de la piedra de la locura”, *EPL*, p. 248

¹⁹⁸ Ana Soncini, “Itinerario de la palabra en silencio”, p. 91

¹⁹⁹ Patxi Llanceros, *op. cit.*, p. 94

²⁰⁰ Guillermo Sucre, “Poesía crítica: lenguaje y silencio”, p. 572

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma²⁰¹

En este poema, “El infierno musical”, se representa la imposibilidad del lenguaje de ir más allá de sus límites. Se trata de la evidencia de la frontera, la manifestación del desorden y la fragmentación en lo que se pretendía absoluto. Los dos últimos versos presentan un contraste, además de una simultánea simetría. Liberación comprende al mismo tiempo naufragio. La poesía es aquí algo fragmentario, impuro, desesperado. Está habitada por el fracaso del absoluto y grita la desesperación ante la incomunicación, ante el aislamiento discursivo. La trascendencia del título del poema (que además da nombre al poemario), como un atisbo al fracaso del lenguaje poético, a la evidencia del “muro” del lenguaje materializado, imposible de ser penetrado, es sugerida por Ana María Rodríguez Francia:

El no hallar el lenguaje; haber fracasado en la empresa de querer amasar el poema con el cuerpo (...) sentir el estallido musical de las palabras que no aciertan, constituye justamente el trasfondo del título *El infierno musical*, porque es de condenación de lo que se trata²⁰²

En este punto nos encontramos ante una poesía encerrada en sus límites. La fragmentación versal, las palabras entrecortadas, aisladas, nombran su propia caída, la ruina de la trascendencia. La conformación del espacio del silencio a partir de la resolución tipográfica refuerza el sentido del poema en donde “los espacios blancos corresponden a palabras (a sentencias) no dichas, pero anunciadas sintácticamente. Estos espacios configuran los lugares de una espera inútil donde la palabra ausente no llega a la cita, generando un angustiante silencio que hace imposible toda reconciliación [...] los vacíos y ausencias conforman heridas textuales, que en muchos de los casos se presentan como dolorosas quemaduras que comunican la imposibilidad de comunicar.”²⁰³

La metáfora de la poesía como música se transforma y sirve también para mostrar la contraparte del deseo de infinitud. La descripción de la imposibilidad de tocar, físicamente, el instrumento y así penetrar en la música condensa la idea del fracaso en la persecución del absoluto:

[...]

²⁰¹ “El infierno musical” *IM*, p. 268

²⁰² Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, p. 308

²⁰³ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, p. 190

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación, pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo).²⁰⁴

Este fragmento de “Piedra fundamental” es una ejemplificación perfecta del anhelo de absoluto en torno al poema y su fracaso. Se describe cómo se busca, a partir del lenguaje, un absoluto que se presenta imposible. Penetrar en la música es penetrar en la poesía. La repetición anafórica en la frase volitiva refuerza el sentido del fracaso, el proceso de pérdida de la esperanza. La metáfora de la estación de trenes, como la patria, se niega a sí misma, es traicionada por la poesía. La conclusión en un principio parece categórica: no se puede acceder al absoluto: tal no existe. La poesía no está en el centro, en la fusión totalizadora. Sin embargo, la voz poética termina mostrando un grado de confianza en el poema, en algo que encontrará a partir de éste (de nuevo la tensión), aludiendo a aquello indeterminado que fue su única patria. Para Pizarnik, “cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación (total) pura, de la espera sin desenlace y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco.”²⁰⁵ De ahí este final en el que, a pesar de haberse constatado la disolución en el anhelo de penetrar en el lenguaje, se vuelve a colocar el poema como única posibilidad de absoluto.

La reflexión en torno a lo fragmentario del poema se va solidificando a partir de su repetición constante. Se trata tanto de “arder en el lenguaje” como de aceptar la barrera de éste al afirmar “no puedes con el lenguaje, el lenguaje no puede por ti.”²⁰⁶ Queda el vaciamiento de todo lenguaje, la nada. Queda la imposibilidad de lo infinito. La esterilidad del poema. Es aquí donde “no resuelto el pretendido encuentro con lo *absoluto* tan ligada a

²⁰⁴ “Piedra fundamental”, , p. 265

²⁰⁵ , *D*, p. 308

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 394, 325.

‘llegar hasta el fondo’, ante la hablante trágica y su palabra, se extiende el silencio y el vacío’.²⁰⁷

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.²⁰⁸

La mayoría, si no es que la totalidad de estos poemas, presenta un sujeto que aspira a apropiarse del dominio en el que se encuentra la poesía. A veces aparece muy distante, inaccesible:

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro aquí y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos; el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad.²⁰⁹

Esta es otra figuración del mismo planteamiento; mirar los inconvenientes para “entrar” en el lenguaje, a partir de la constante autoreferencialidad del yo. La voz poética alimenta su búsqueda desde la corporalidad, y el lugar de la poesía aparece de nuevo como un espacio físico y de nuevo como un proceso desgarrado. El poema se concentra en la idea de traspasar la barrera del lenguaje y hallar la fragmentación, la ruptura, la evidencia del fracaso hacia la pretendida penetración absoluta. Se establece una relación entre la posibilidad de acceder más allá del lenguaje y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que esto ocurra. La forma enunciativa, a partir de la primera persona presentada enfáticamente, se dirige a mostrar el choque entre la posibilidad de existencia del poema y su disgregación:

El proceso de construcción textual de estos poemas (presentados por un hablante en tiempo presente) está permanentemente asediado por la tensión entre silencio y escritura: sujeto y objeto de su propio mensaje, el poema adquiere un carácter metatextual que amenaza destruir sus propios límites y reducirlo a la nada, es decir, al silencio.²¹⁰

²⁰⁷ Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, p. 311

²⁰⁸ *IM*, p. 265. Eduardo Chirinos define la poesía que refiere a su propio fracaso como autofágica: “Las posibilidades de representación del silencio que ofrece la poesía, si bien son capaces de sortear los límites impuestos por la censura (o la autocensura), se estrellan con su expresión más radical cuando se trata de representar las vacilaciones y vaivenes que amenazan el proceso creativo. Los poemas autofágicos se erigen como la puesta en escena del poema que se desea escribir, pero que no se escribirá nunca, pero que es, a su vez, la expresión del poema deseado.” Eduardo Chirinos, *op. cit.*, p. 228

²⁰⁹ “La palabra del deseo”, *IM*, p. 271

²¹⁰ Eduardo Chirinos, *op. cit.*, p. 199.

Por otro lado, hemos hablado de las intersecciones temáticas a lo largo de la poesía de Pizarnik. La obra planteada como un universo total hace que existan puntos de contacto entre las distintas imágenes. Al acercarnos al tema del anhelo de absoluto a partir de los significados de la poesía y el silencio, encontramos una relación de ello con el espacio de la muerte. La muerte es la posibilidad de absolutizar el silencio. El paso al silencio (como una cara del lenguaje poético) se encuentra en la muerte. La existencia de la muerte se desenvuelve en espacios diversos:

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo²¹¹.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.²¹²

²¹¹ Se puede establecer una relación de este fragmento con la concepción de Hölderlin de que la poesía es una respuesta al vacío de la realidad e entraña un movimiento de rebeldía ante la ausencia de lo divino y es el poeta el que posee una conciencia lúcida de ello:

¿Qué nombre pronunciaré cuando bendigamos la mesa?
Y decidme, cuando descansemos tras la animación del día,
¿cómo dar las gracias? ¿nombraré al Altísimo?
las indiscreciones no agradan a un dios,
y a nuestra alegría le falta fuerza para concebirlo.
A veces sólo podemos callar; los nombres faltan,
laten nuestros corazones pero no nos alcanzan.

[...]

Estas inquietudes, que anidan, quiéralo o no,
en el alma del poeta, son ignoradas por los otros mortales.
Hölderlin, *Poesía completa*, p. 49.

²¹² EPL, p. 223

Desde el título del poema que se presenta, “Fragmentos para dominar el silencio”, se hace énfasis en la dimensión metadiscursiva del texto. Hay, además, la superposición de múltiples capas del lenguaje: detrás de lo que se dice hay más mundos. Se despliega un juego entre ocultamiento-desocultamiento del lenguaje poético. La muerte de nuevo aparece unida al silencio. Muerte y silencio se compenetran, se dan existencia. El contraste y la tensión del poema se generan a partir de la representación del sentido absoluto de la poesía y el vacío de sentido como las palabras dichas al aire.

El tercer fragmento lleva consigo la idea de que “en buena parte se ha perdido el significado de la palabra y, al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida.”²¹³ El sinsentido del poema, su carencia de destino es simultáneamente lo que le da el valor. Lejos de la utilidad como un factor respecto al cual debiera valorarse, la poesía carece de un fin preciso y en ello radica su posibilidad de expansión.

Lo que hasta aquí se ha visto es una ambigüedad metafórica en el concepto de poesía que es, paralelamente, fragmentación y totalidad. Este doble movimiento es lo que ordena el espacio poético y lo repliega sobre sí mismo, a partir de múltiples oposiciones violentas. La hablante lírica se mueve entre la búsqueda de lo inefable y la exteriorización del deseo encarnado en el lenguaje. Eduardo Chirinos analiza el lugar en el que se coloca la hablante de los poemas de Pizarnik:

En casi todos los poemas de Alejandra Pizarnik, la poeta hablante se muestra como una sujeto deseante presa de su propio deseo. Consciente de que no puede haber una satisfacción a ese deseo porque no hay un significante final ni un objeto que puedan ser aquello que ha perdido para siempre, buscará en la muerte la recuperación de la unidad perdida... un espacio donde el lenguaje será absolutamente innecesario porque el deseo estaría cumplido.²¹⁴

A fin de cuentas, se asiste al enfrentamiento entre el sujeto y el lenguaje. El espacio escritural es el campo en el que se despliega la lucha de la hablante lírica contra el enmudecimiento. El espacio se ciñe ante un individuo y las posibilidades desplegadas de su propio lenguaje:

²¹³ Ramón Xirau, *Palabra y silencio*, p. 118

²¹⁴ Eduardo Chirinos, *op. cit.*, p. 83

Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.²¹⁵

En este poema, que es una sola imagen sintética, el proceso de creación aparece como una lucha. El título, “Destrucciones”, entraña la visión del dolor en el proceso de fundirse con el lenguaje. La poesía se asume como algo material; la configuración personal, individual del sujeto depende de esa lucha. La emanación de la palabra desde el sujeto es el centro del combate.

Parece conveniente terminar esta reflexión con un poema en el que se condensa el deseo de traspasar los límites del espacio físico y alcanzar el absoluto contrapuesto a la tensión por el fracaso, por la inutilidad de la búsqueda. El silencio es una presencia sutil, asentada en la resolución formal fusionada con el contenido. Al mismo tiempo, se perciben, simultáneamente, la posibilidad de nombrar y la explosión de la palabra aislada, sin sentido; es el territorio donde “el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos. El silencio está dentro del lenguaje y al mismo tiempo en sus fronteras.”²¹⁶ En fin, el poema es la frontera entre el silencio y la palabra, entre la posibilidad de absoluto y su fracaso:

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

no es el tiempo
sólo dos instantes
no el amor
no
 sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión²¹⁷

²¹⁵ TN, p. 158

²¹⁶ George Steiner “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio*, p. 72

²¹⁷ TN, p. 185

CONCLUSIONES

La aparición de una conciencia romántica en la obra poética de Alejandra Pizarnik y la existencia de un universo poético con ecos del romanticismo quedan demostradas a partir del examen de sus textos y de una revisión de algunos aspectos generales del movimiento romántico.

Se ha visto la dificultad de ubicar a Pizarnik en un grupo determinado dentro del contexto de la poesía argentina de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Por su edad y algunas similitudes mínimas ha sido colocada dentro de la Generación del sesenta. Sin embargo, su poesía rechaza un posible encasillamiento y aparece como una voz única en su entorno. Si bien ha sido emparentada con el surrealismo, muchos de sus poemas se apartan en diversos aspectos de los preceptos surrealistas. Quizá el punto de convergencia con éste, desde la presente lectura, está en los elementos que comparten romanticismo y surrealismo, principalmente en lo que se refiere al repliegue de la conciencia sobre sí misma.

Por otro lado, la poesía de Pizarnik deja de lado la vinculación social que exigían algunos de sus contemporáneos; por ello, su voz se particulariza en su contexto.

A partir de la oscilación entre el fragmentarismo y el largo aliento, la aparición de un grupo acotado de imágenes con resoluciones diversas, y el asentamiento de un yo poemático altamente definido, la poeta argentina desarrolla un proyecto de obra *total*, en el que cada uno de los poemarios ocupa un lugar específico.

Pizarnik delimita una poética sustentada en un grupo de imágenes con las que se refuerza la idea de la poesía como “destino”, ejercicio para “reparar la desgarradura”. La ruptura con el espacio de la realidad, el asomo al abismo interior, la escisión interna y con los otros se muestran a través de una serie de imágenes encaminadas a reforzar la imagen de la falta. Simbólicamente, la carencia y la escisión del mundo y de los otros cobran relevancia al presentarse en un grupo determinado de imágenes cuyo centro es la representación de la soledad esencial. La diversificación del yo poemático en múltiples figuras (su desdoblamiento), la configuración del espacio nocturno, y la ponderación del sueño, son ejes a partir de los cuales se asienta la conciencia romántica en su poesía.

La tradición a la que pertenece la autora es aquella en la que la poesía es un grito, una pulsión hacia los límites del lenguaje y en donde la escritura es un asomo al abismo interior, aspectos que poseen una profunda relación con el romanticismo. Se trata del despliegue de un lenguaje inserto en el juego de las oposiciones, de las correspondencias, donde el silencio, como límite y posibilidad de la palabra está presente.

En una entrevista Pizarnik reflexiona: “Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad, que solamente podemos hablar de lo obvio.”¹ Lo anterior proyecta elementos básicos presentes en su obra. El cuestionamiento del propio lenguaje, la continua reflexión sobre el acto poético mismo y la tensión entre la palabra poética y el silencio como la proyección o el fracaso de un absoluto son aspectos esenciales en la configuración de su poética. Su obra transita entre la confianza en el lenguaje y la imposibilidad de éste de traspasar las fronteras de las cosas.

Así, más allá de los datos biográficos de la autora, de su catalogación como personaje excéntrico, de la leyenda detrás de su suicidio, del establecimiento de relaciones simplificadoras entre su vida y su obra, pude vislumbrar, en los textos poéticos, la visión de una existencia desgarrada, la incertidumbre ante el vacío, la valoración del ejercicio poético sin concesión alguna, en un claro diálogo con diversos autores románticos. Además del mito en torno a la autora, externo a su poesía, existen razones puramente literarias para valorarla.

Considerar una lectura única de la poesía de Pizarnik parece imposible. En este caso, el presente análisis que establece un acercamiento entre su obra poética y el romanticismo, a mi modo de ver, no anula otras posibles interpretaciones. Para la autora, la poesía sugiere un proceso en el que el lector desentraña los sentidos que de ésta se desprenden (“somos tres: yo; el poema; el lector-descifrador”), con lo que las posibilidades de lectura se extienden incalculablemente.

¹ Marta I. Moia, “Algunas claves”, en *Prosa completa*, p.235.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.

———, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2003.

———, *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA DE AUTORES ROMÁNTICOS

BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Rosario, Ediciones del Peregrino, 1982.

JEAN PAUL, *Alba del nihilismo*, (ed. Adriano Fabris) Madrid, Istmo, 2005.

NERVAL, Gérard de, *Aurelia*, México, Ediciones Coyoacán, 1998.

———, *Quimeras*, versión de Adriana Yáñez en *Nerval y el romanticismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Alianza, 1998.

NOVALIS, *Himnos a la noche .Enrique de Ofterdingen* , Madrid, Cátedra, 1998

———, *Granos de polen* en Javier Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1997.

———, *Los discípulos en Sais*, Madrid, Hiperión, 1998.

HOFFMANN, E.T.A., *Los elixires del diablo*, Barcelona, Ed. El Barquero, 2005.

HÖLDERLIN, *Hiperión*, Madrid, Hiperión, 1988.

———, *Las grandes elegías*, Madrid, Hiperión, 1983

———, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1977.

SHELLEY, P. B, *No despertéis a la serpiente. Antología poética bilingüe*, Madrid, Hiperión, 1994.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA SOBRA ALEJANDRA PIZARNIK

- AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, El Escribiente, 2001.
- CAULFELD, Carlota, “Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura y El infierno musical*”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. 21 (1), Arizona State University, mayo de 1992, p. 3-10.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. “Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula”, en *Eco*, núm. 151, XXVI/1, Bogotá, noviembre de 1972, p.40-64.
- CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Alejandra Pizarnik*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- DIMOPULOS, Mariana, “Alejandra Pizarnik, celebrar la melancolía”, *El colibrí digital. Revista internacional*, año 4, núm. 16. (www.elcolibrídigital.de/colibrí16.htm)
- EVANGELISTA, Lidia, “La poética de Alejandra Pizarnik”, en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, núm. 473, Universidad de Concepción, enero de 1996, p. 41-51.
- JUARROZ, Roberto, “Entrevista con Alejandra Pizarnik, en *Zona Franca*, IV, 52, 1967, p. 10-13.
- LASARTE, Francisco, “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre de 1983, núm. 49 (125), p. 867-877.
- PIÑA, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
- , “La palabra obscena”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios/5*, Madrid, mayo de 1990, p. 17-38.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor, 2003
- , “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo”, en *Letras*, núm 34, Universidad Católica Argentina, julio-diciembre de 1996, p. 123-139.
- SONCINI, Ana, “Itinerario de la palabra en silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios/5*, Madrid, mayo de 1990, p. 7-15.

SUCRE, Guillermo *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ROMANTICISMO

ABRAMS, M. H., *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992 (Literatura y Debate Crítico, 13)

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1982.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

———, *Gérard de Nerval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Breviarios)

HERNÁNDEZ PACHECO, Javier, *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos, 1995

OLIVER, Gabriel, Helena Puigdoménech, Marisa Siguán, coords., *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992.

LANCEROS, Patxi. *La herida trágica*, Barcelona, Anthropos, 1997

PAZ, Alfredo de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Ed. Tecnos, 1992.

SIGUÁN, Marisa, coord., *Romanticismo, romanticismos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998.

SUBIRATS, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1979.

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1989.

VICTOR HUGO, *Cromwell*, (prólogo), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

YÁÑEZ, Adriana, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Alianza, 1993.

———, *Nerval y el romanticismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Alianza, 1998.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963
- ALQUIE, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- ARA, Guillermo, *Suma de poesía argentina*, ed., Buenos Aires, Guadalupe, 1970.
- ARANCET-RUDA, María Amelia, “«Memorias» de Edgar Bayley, del invencionismo al subjetivismo”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, no.9, 2003 (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>).
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BARGALLÓ, Juan ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, 16ª ed., México, Siglo XXI, 1999.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, 2ª ed., Porrúa, 2004.
- BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía*, México, Universidad Iberoamericana, 2003 (Altertexto)
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992
- BORGES, Jorge Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Ed. Círculo de Lectores, 1976.
- BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético. El símbolo*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca románica hispánica)
- , *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca románica hispánica)
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, sel. y pról. Alberto Mangel, Madrid, Alianza, 2006.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca románica hispánica, 37)
- CHEVALIER, François, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- ERMATINGER, Emil, *et al.*, *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José, *Estudio sobre la imagen poética*, Granada, Universidad de Granada, 1986
- JITRIK, Noé, coord., *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- KING, John, *Sur. Estudio de la revista y su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Tezontle)
- LAFLEUR, Héctor René, Sergio D. Provenzana, Fernando P. Alonso, *Revistas literarias argentinas*, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre América Latina, 1968.
- LOJO, María Rosa, *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- LOTMAN, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MARIS POGGIAN, Stella, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, tesis, Universidad Autónoma de Barcelona, www.tdx.cesca.es/TDX-1127102-162115/index_cs.html
- MATEO GAMBARTE, Eduardo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Ed. Síntesis, 1996.
- NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1975.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Antología*, ed. Pedro Cerezo, Barcelona, Ed. Península, 1991.
- PRIVITERA, Rodolfo, *Movimiento Poesía Buenos Aires*, Ann Arbor, Mich., University Microfilm International, 1993.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La poesía, la música y el silencio*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 1994.
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SALAS, Horacio, *Generación poética del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.
- SOLA, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1982

- TODOROV, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- , *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
- , *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1985.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- VEREVÉ, Alfredo, selec., *Los poetas del cuarenta*, (sin datos de publicación)
- VILLORO, Luis, *La significación del silencio*, México, Verdehalago, 1998.
- XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1971.