



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***PENSAMIENTO MÍTICO Y POÉTICO EN LA OBRA TEMPRANA  
DE ALEJANDRA PIZARNIK***

T E S I S  
que para optar por el grado de  
MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

Presenta  
Ana Leonor Cuandón Alonzo

Tutor:  
Dr. Rodolfo Mata  
Instituto de Investigaciones Filológicas

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Dra. Edith Negrín Muñoz  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Dr. Enrique Flores Esquivel  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Dr. Eduardo Casar González  
Facultad de Filosofía y Letras



México, D.F., Diciembre de 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## Agradecimientos

A la Dirección General de Estudios de Posgrado (DGEP), UNAM, por brindarme una beca que me permitiera realizar mis estudios.

A mi tutor, el Dr. Rodolfo Mata, por su invaluable apoyo, su atenta dirección y su diálogo constante. Toda mi gratitud.

A la Dra. Regina Crespo por su calidez, su alegría y su gran amabilidad.

A mis lectores, el Dr. Enrique Flores Esquivel, la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, la Dra. Edith Negrín Muñoz, y el Dr. Eduardo Casar González, por su cordial disponibilidad y sus valiosas aportaciones a este trabajo.

A mi madre, Zoila Alonzo Hernández, por cuidar de mi alma y enseñarme a crecer.

A mi padre, Ignacio Cuandón, por guiarme tan amorosamente a través de la vida y por darme un ejemplo de entusiasmo y valor.

A mi hermana, Faride Cuandón Alonzo, por acompañarme y ofrecerme la alegría de su encantadora presencia.

A mi esposo, Leonel Toledo Marín, por abrir con su sonrisa todos los mundos posibles de la unión.

A mis amigas, Alicia Pastrana Ángeles, por estrechar mi mano en todo momento y por compartir conmigo su cariño, su generosidad y su sabiduría; a Fabiola Flores Nava, por continuar la línea de la amistad en un círculo de gran hermandad; a Karen Green, por ser siempre un ejemplo de voluntad y alegría; a Cecilia Mingüer, por brindarme la calidez y la paz de su amistad.

A mi amigo Daniel González Dueñas, *sine qua non*. Y a todos los compañeros del taller de lectura que dirige, a Mónica Oláiz, a Úrsula Gonzar, a Martha Carbajal, a Elva Grunstein, a Adriana Catalán, a Sara Dueñas y a Pedro García.

A mis amigos Mary Carmen Sánchez Ambriz y a Alejandro Toledo, por su amable cercanía.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. PENSAMIENTO MÍTICO Y POÉTICO.	10
1.1 El mito como espejo del mundo	10
1.1.1 La psique del artista: Jung	11
1.1.2 La visión primigenia y el espejo de una época	14
1.1.3 Mitologizar el tiempo, mitologizar el mundo	19
1.1.4 Mito, imagen e identidad poética	22
1.2 El mito como espejo de la consciencia	25
1.2.1 Persona e identidad	27
1.2.2 Elementos del proceso de individuación	31
1.2.3 Individuación e integración en el artista y su obra	37
1.2.4 Recapitulación: pensamiento mítico y poético	40
CAPÍTULO II. OBRA POÉTICA, BIOGRAFÍA MÍTICA.	43
2.1 <i>La tierra más ajena</i> o el llamado del silencio	45
2.2 <i>La última inocencia</i> o la iniciación poética	60
2.3 <i>Las aventuras perdidas</i> o los rituales del decir	78
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	102

# INTRODUCCIÓN

No es un verbo sino un vértigo. No indica acción.  
No quiere decir *ir al encuentro de alguien*  
sino *yacer porque alguien no viene*.  
“Buscar”, Alejandra Pizarnik<sup>1</sup>

## I. Identidad poética

Cuando se lee la poesía de Alejandra Pizarnik (1936-1972), el lector se enfrenta a una poesía que se presenta no como un verbo, sino como un “vértigo”. Este verso del poema “Buscar” define el hallazgo de la obra de Pizarnik: que la poesía fuera un espacio de precipitaciones.

En el verso citado (“no es un verbo sino un vértigo”), el lector puede advertir esa clara disposición de Pizarnik para trastornar, a través de la poesía, cualquier sentido del equilibrio. Asimismo, el lector puede observar que esa búsqueda por hacer de cada verbo un vértigo exige entrenar el espíritu en una precipitación tenaz que obliga, al menos, a arriesgar la identidad y la cordura de quien lleva a cabo dicha búsqueda.

Para Alejandra Pizarnik, el acto de precipitarse desde la altura de la poesía devino en oficio. Por tanto, si su poética puede reconocerse por esta voluntad de vértigo, su vida también puede reconocerse por el enorme riesgo espiritual de mantener esta voluntad. Baste saber que el 25 de septiembre de 1972, cuando se descubrió su cuerpo sin vida, unas palabras escritas en su pizarra definieron este “destino textual” (como lo apuntó su biógrafa Cristina Piña) que consignó su suicidio: “No quiero ir nada más que hasta el fondo”<sup>2</sup>.

No obstante, aunque estas precipitaciones derivaron de una misma atmósfera, el caudal de su poesía desborda por diferentes vertientes: entre el primero y el último de sus siete poemarios, la poética de Alejandra Pizarnik se conforma de las varias poéticas que, en

---

<sup>1</sup> “Buscar”, en *Poesía completa* (1955-1972), Ana Becciu (ed.), 5ª ed., Barcelona, Lumen, 2003, p. 344.

<sup>2</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta, 1991, p.18.

particular, integran cada uno de sus libros. En estos poemarios se perciben concepciones distintas con respecto al quehacer poético. Por ejemplo, en 1955, cuando se publicó el primer poemario, titulado *La tierra más ajena*, la poesía era, como evoca el mismo título, un ámbito desconocido en donde las palabras eran “portátiles vocablos” que sugerían un paseo por tierras inciertas, pero no una estancia segura. Esta concepción es radicalmente distinta a la que se lee en su último poemario, *El infierno musical*, de 1971, en donde se habla desde “la voz que está detrás de la voz”, se habla “del otro lado”, en donde “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”.

Si se reconoce que la naturaleza del acto creativo no sólo se observa cuando el poeta conforma una obra, sino también cuando esta obra lo conforma a él mismo, entonces podrá aceptarse que estas `poéticas` particulares de la poética de Alejandra Pizarnik configuran la imagen más fiel, más constante y duradera de aquello que definimos como poeta. Los poemarios son el testimonio, no tanto de la persona Pizarnik, sino de la poeta Pizarnik.

Por consiguiente, si son los poemarios los que configuran una identidad poética determinada (en este caso, de Pizarnik), es claro que debe atenderse a las imágenes que conforman esas poéticas particulares para apreciar, a través de ellas, esa imagen esencial en donde puede apreciarse a Pizarnik como poeta.

Estudiar cómo se configura esta identidad poética es una línea de la propuesta interpretativa que pretendo llevar a cabo en los siguientes capítulos. Otra línea de análisis corresponde al proceso de mitificación que la poeta realiza para configurar dicha identidad.

Una premisa que sostengo a lo largo del presente estudio es que el mito es una imagen constante y duradera porque abstrae el significado de una historia creativa que, en el caso de la poeta argentina, condensa tanto la narrativa de esa historia como su propia singularidad.

## II. Imagen mítica

Por tanto, para evitar confusiones conceptuales, es preciso decir que se hablará, más que de mitos, de imágenes míticas, pues el término “mito” ha sido siempre un término elusivo no sólo para las diversas disciplinas que lo han abordado sino para las distintas teorías que han surgido en cada una de estas disciplinas. Sin embargo, además del concepto arriba propuesto, aquí se consideran algunas teorías que ayudarán a guiar el análisis. Éstas tienen como autores a Albert Béguin, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Otto Rank, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, y Gilbert Durand, entre los principales.

A reserva de un desarrollo más extenso del mito, es importante conceptualizar la imagen mítica. Debo señalar, en primer lugar, que una imagen mítica tiene su origen en un estado de conciencia determinado por un proceso creador único e irrepetible. Es precisamente esta singular disposición la que otorga esa constelación semántica que define a la imagen mítica, y que se manifiesta, en la obra de Alejandra Pizarnik, en una determinada idea de su propia creación poética –es decir, de los elementos que la conforman (las palabras, los temas y la expresión).

Por tanto, el título de esta tesis, *El pensamiento mítico y poético en la obra temprana de Alejandra Pizarnik*, alude a esta correspondencia entre la poética y ese imaginario mítico que configura no sólo los poemarios, sino también (por continuidad y por acumulación de las imágenes míticas que estos contienen), la identidad poética de Pizarnik.

Abordar la obra de la poeta argentina a través de esta relación especular entre el mito y la poesía tiene, además del propósito de señalar las posibilidades de la mitocrítica, la intención de proponer una respuesta a ese dilema que la crítica literaria ha tratado con diversas teorías

cuando se dirime si la vida personal debe participar o no -o hasta qué punto y de qué forma-, en la hermenéutica de la obra artística.

Es importante, con respecto a este tema, reconocer que, ante la dificultad de si debe vincularse la vida a la exégesis de la obra, el consenso de las teorías literarias es ponderar la obra artística sobre la biografía personal —léase formalismo ruso, estructuralismo, marxismo y poscolonialismo, por ejemplo. Con excepción de las teorías psiconalíticas, cuyo centro de atención está en la biografía personal del artista, el dilema continúa vigente, sobre todo con la obra de poetas como Alejandra Pizarnik, en los que la vida se plantea como una ofrenda al arte (“todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda”<sup>3</sup>).

Ante tal disyuntiva de la crítica literaria, la hipótesis de este trabajo sostiene que la obra de un autor puede ser investigada y entendida, no sólo a través de la biografía personal, sino también a través de la biografía mítico-simbólica que su propia obra supone y propone. Por supuesto, sin caer en la ingenuidad de que esta biografía puede sustituir o superar la personal, creo que la biografía mítico-poética permite ubicar al crítico en una perspectiva diferente, en donde pueden atisbarse otras caras del prisma Alejandra Pizarnik.

Para estudiar en qué consiste esta biografía mítico-poética, en el capítulo uno se analizará, en primer lugar, cómo se conforma la identidad del artista, tanto en el nivel colectivo como en el personal. Las teorías que se expondrán sobre este tema son las del psicólogo analítico Carl G. Jung. A través de una exposición de sus ideas, podremos señalar, en segundo lugar, cómo el pensamiento mítico posibilita, simultáneamente, tanto la cohesión de la imagen del poeta como la proyección de ésta en su obra. El concepto del proceso de individuación, de Carl G. Jung, será relevante para poder comprender las especificidades de lo que llamamos aquí biografía mítico-poética.

---

<sup>3</sup> “Caminos del espejo”, en *Extracción de la piedra de la locura. Poesía completa, ed. cit.*, p. 241.

La relación entre el proceso de individuación de un artista y su proceso poético, puede observarse en que ambos participan del pensamiento mítico. Es decir, los recursos para condensar estados creativos son los mismos porque, a través de la imagen mítica, se abstrae la esencia de una historia personal que, como la poesía, siempre “dice lo que dice y además más y otra cosa”, tal como señala Pizarnik.

Además, el pensamiento mítico no sólo es una concepción determinada sino una forma de proceder, una lógica específica de generar significados a través de imágenes, que se diferencia del pensamiento dirigido. Veamos más de cerca esta diferencia: el pensamiento dirigido fue caracterizado por Jung como un pensamiento verbal, discursivo (en tanto que usamos palabras para pensar que siguen una línea causal, pues “*imitamos la sucesión de las cosas objetivas y reales*”), que tiene, además, la particularidad de agotar por la atención “dirigida” que exige. El pensamiento mítico, en contraste, “se aparta de la realidad, libera tendencias subjetivas y es improductivo, refractario a toda adaptación”. Mientras el pensamiento verbal halla su expresión más alta en la escolástica que, a decir de Jung, estableció sólidamente “las bases de la sublimación intelectual, *conditio sine qua non* del espíritu científico y de la técnica modernos”, el pensamiento mítico participa de una vida psíquica primitiva cuya finalidad no es “captar objetiva y exactamente el *cómo* del mundo real, sino en adaptarlo estéticamente a fantasías y esperanzas subjetivas”<sup>4</sup>.

Destacar la importancia del pensamiento mítico en la obra de Alejandra Pizarnik, implica, además de los objetivos mencionados, considerar las características de este proceder mítico-poético, así como de sus funciones en el marco de la misma obra literaria. Una de ellas, como demostraré en las siguientes páginas, es que las imágenes míticas ayudan a estructurar los poemarios de Pizarnik, tanto temática como estilísticamente.

---

<sup>4</sup> Carl G. Jung. *Símbolos de transformación*, 4ª ed., Barcelona, Paidós, 1963, pp. 35-36, 43, 45.

### III. La obra poética de Pizarnik y sus etapas

El porqué este estudio se circunscribe a su obra temprana tiene tres respuestas: la escasa atención crítica que la misma Alejandra Pizarnik promovió al negar el primero, descartar partes del segundo y excluir el tercero de sus poemarios en una antología que preparó hacia 1964 y que no se publicó. La segunda respuesta es, como señala Susana Haydú que *La tierra más ajena*, *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, “forman una verdadera trilogía de lo que podríamos llamar su primera época, por la coincidencia de rasgos y enfoques”<sup>5</sup>. Otro crítico de la poeta, César Aira, también coincide con esta idea al afirmar que estos tres libros son “de aprendizaje y presentación, los tres de poesía”<sup>6</sup>.

La tercera razón de este estudio tiene que ver con la “iniciación poética” de Alejandra Pizarnik, que abarcan precisamente estos tres libros. A partir del cuarto, *Árbol de Diana* (1962), la identidad poética consigue su madurez y se continúa en el siguiente poemario: *Los trabajos y las noches* (1965). Susana Haydú considera esta segunda etapa de su obra como la más luminosa de Pizarnik, en primer lugar, porque “hay poemas de esperanza, de certeza [en donde] encontramos palabras que crean campos semánticos que aluden a la luz: alba, paraíso, llama, estrella, iluminada, son frecuentes, y nos transmiten un resplandor particular”<sup>7</sup>.

Esta segunda etapa también refleja la madurez poética de Pizarnik, fechada en los años en que la poeta argentina vivió en París (1960-1964) y, consolidada por el la amistad que estableció con importantes escritores, como Julio Cortázar, Octavio Paz (quien escribió el

---

<sup>5</sup> Susana Haydú. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, Washington, DC, Organization of American States, 1996. Disponible en web: “Sólo literatura. Literatura hispanoamericana”, <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm>>, (consultado en mayo, 2012, p. 3.).

<sup>6</sup> César Aira. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Ediciones Omega, 2001, p.33.

<sup>7</sup> Susana Haydú. *Op. cit.*, p.5.

prólogo a *Árbol de Diana*), Yves Bonnefoy, André Pieyre de Mandiargues y Henri Michaux (colaboradores de la revista *Les Lettres Nouvelles*).

La etapa tercera contrasta con la anterior, en el hecho de que sus dos últimos poemarios publicados, *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), ya escritos en Buenos Aires, están marcados por la depresión, la melancolía y la locura. La sombra, ese *leitmotiv* de su obra, aparece con más recurrencia en estos libros, y perfila la oscuridad que puede leerse en un libro póstumo, titulado *Textos de sombra*.

Como señala la investigadora Susana Haydú, los últimos poemas pueden leerse como una confesión desesperada, pues en ellos se manifiesta ya,

la disociación de la personalidad de Pizarnik, las múltiples personalidades y las diferentes voces que la atormentan: “Ya no puedo hablar con mi voz sino con mis voces” [...] Al final de su vida, la coherencia de su obra queda interrumpida y se reduce a un casi caos sintáctico, donde se rompen las secuencias lógicas y las estructuras del lenguaje. La pérdida de la palabra, de su paraíso particular, implica la disfunción de Pizarnik<sup>8</sup>.

Otto Rank, en sus investigaciones sobre el mito del héroe, pudo concluir, a través de un importante estudio de mitología comparada, que el mito del héroe se sustenta en su origen, en su infancia. Por tanto, conocer cómo nació el héroe o cómo conquistó la vida es primordial para poder apreciar al héroe mismo y para entender su ‘historia’, es decir, ese relato simbólico que denominamos “mito”.

Considerando lo anterior, proponemos que la identidad del artista puede elucidarse, al menos en lo que respecta a su origen, con la analogía del mito del héroe. Así, de las tres etapas que se reconocen en la obra de Pizarnik, la primera registra justamente cómo la poeta asume y realiza su propio destino artístico, y cómo se originan aquellos motivos y procedimientos estilísticos que Pizarnik, ya en su etapa de madurez, conquistará en *Árbol de Diana*.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 5, 7.

En el capítulo dos, se analizará la poética de los tres primeros libros de Pizarnik, con el propósito de esclarecer los estadios iniciales de la configuración de su identidad poética. Además, a través de este estudio comprenderemos cómo surge la poeta y “el mito” Pizarnik.

#### **IV. Ontogénesis poética**

El paralelismo que se establece entre el poeta y el héroe, será desarrollado con más precisión en el segundo capítulo. En él señalaré que ambos comparten un “relato simbólico”, en tanto que participan de una trascendencia que los coloca por encima del común de los seres humanos, y que dicha trascendencia está basada en un carácter extraordinario (baste recordar el genio inexplicable de Homero, de Hölderlin o de Rimbaud, para ilustrar estas ideas). Sostengo que, *a través del mito del nacimiento del héroe podemos entender el mito del nacimiento del poeta* y, en este caso, de la poeta, ya que, según Otto Rank, “de modo semejante, en la ficción poética personal, el héroe por lo común representa al propio poeta o, por lo menos, un aspecto de su carácter”<sup>9</sup>.

Estudiar cómo asumió Alejandra Pizarnik su destino poético en su obra temprana, cómo configuró su identidad y qué imágenes eligió para ella, nos permitirá comprender la “ficción poética personal” que la define como una poeta extraordinaria.

Por último, como ya he dicho antes, el marco teórico de esta tesis está conformado por ideas del psicólogo Carl Gustav Jung, del mitólogo Joseph Campbell, de los psicoanalistas S. Freud y Otto Rank, del filólogo A. Béguin, cuyos conceptos contribuyen de manera importante, al presente ejercicio crítico. Esto sin dejar de considerar el diálogo que han establecido los diferentes estudiosos de Alejandra Pizarnik, entre los que destacan, por sus

---

<sup>9</sup> Otto Rank. *El mito del nacimiento del héroe*, tr. de Eduardo A. Loedel, México, Paidós, 1993, p. 87.

aportaciones, la biógrafa Cristina Piña, la crítica Susana Haydú, el escritor César Aira y la investigadora Patricia Venti, quien en su libro *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (basado en su tesis doctoral), se ha encargado de difundir material inédito que recopiló de los manuscritos de la poeta, resguardados en la Universidad de Princeton. Asimismo, la investigadora María Isabel Calle Romero, en su tesis doctoral *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra*, ha realizado una edición crítica de la obra de Pizarnik que nos servirá como marco de referencia en el análisis de los poemarios.

La estructura del presente estudio consta de dos partes: el primer capítulo, “Pensamiento mítico y poético”, se propone dilucidar el modo en que participa el mito en la configuración tanto colectiva como particular de la psique del artista, y cómo el mito puede significar e integrar su proceso creativo. El segundo capítulo, “Obra poética, biografía mítica”, comprende el análisis de los tres primeros libros de Alejandra Pizarnik; este análisis ofrece una interpretación acerca de la manera en que se constituye una biografía mítica a través de una obra poética. Por la importancia literaria que ofrecen los *Diarios* de Pizarnik, nos apoyaremos en la edición que Ana Becciu hizo de ellos para describir con más precisión la biografía mítica de la poeta.

# CAPÍTULO I

## PENSAMIENTO MÍTICO Y POÉTICO

En este capítulo se trazará la importancia del mito en dos dimensiones: la primera (“El mito como espejo del mundo”) consiste en formular una caracterización del mito basada en los estudios de Jung, considerando la obra literaria y su imagen mítica como el espejo temporal y unificador del poeta y de su época. La obra literaria, además, se conforma con el material de la vivencia primigenia de lo humano.

El contraste entre las ideas del psicoanalista Sigmund Freud y las del psicólogo Carl G. Jung tiene como propósito aclarar la teoría que Jung articuló a partir de un dilema que ambos médicos enfrentaron al estudiar la psique del artista. Por supuesto, este dilema no pretende desestimar los estudios de Freud (de los que sólo se retoma uno de sus artículos sobre el tema) sino solamente esbozar el origen del distanciamiento teórico que Jung llevó a cabo del fundador del psicoanálisis.

La segunda dimensión que expondremos, “El mito como espejo de la conciencia” (otra vez, partiendo de las propuestas jungianas) se dedica al análisis de los procesos de individuación, no ya desde la experiencia universal, sino desde la misma psique del artista. Según esta perspectiva, la imagen mítico-poética será entendida como el resultado que integra y resuelve, desde los parámetros estéticos, las contradicciones y tensiones propias que hay entre el consciente y el inconsciente del individuo creador.

### **1.1 El mito como espejo del mundo**

El pensamiento mítico, estudiado desde los ámbitos de la religión, la antropología y la filosofía, ha sido marco para diferentes teorías sobre la identidad social. Sin embargo, dentro

de estos ámbitos, es el de la psicología el que ha sustentado interpretaciones que se refieren al mito como un medio para estructurar y unificar la identidad individual.

En esta área, dos exponentes notables son el psicoanalista Sigmund Freud (1846-1939), y uno de sus discípulos, Carl G. Jung (1875-1961). El primero enfocó sus teorías a los procesos de la infancia y al tratamiento de las enfermedades mentales. En cambio Jung (quién más tarde se desligó académica y afectivamente de su maestro), orientó sus estudios a los procesos de la madurez y al conocimiento de la psique a través de los símbolos.

Tanto Freud como Jung se sintieron especialmente interesados por explicar la psique del artista, toda vez que representaba una excepción con respecto a los procesos psicológicos del común de las personas y, también, de las enfermedades mentales que se identificaron y clasificaron. Las teorías que ambos psicólogos generaron a partir de sus investigaciones de la psique del artista pueden orientarnos acerca de la identidad poética y su relación con el mito.

Por una parte, Freud aborda el tema desde la personalidad del artista, buscando explicar a través de ésta las claves de su obra. Jung comparte la misma curiosidad que Freud sobre la psique del artista, pero interpreta en sentido inverso: es la obra la que ayuda a explicar los matices psicológicos del autor. A continuación se exponen brevemente sus teorías.

### **1.1.1 La psique del artista: Jung**

En el ensayo “El poeta y los sueños diurnos”, Sigmund Freud advierte que los adultos no renuncian al placer infantil que brindan los juegos. El adulto, afirma Freud, continúa jugando a lo largo de su vida y obteniendo placer, sólo que no en el ámbito externo, como los niños, sino en el ámbito interno, donde no puede haber represión social por no renunciar a un placer

infantil. Estos juegos, en la edad madura, son las fantasías, o los “sueños diurnos”<sup>10</sup>. Estas fantasías, como afirma el psicoanalista, sustituyen el juego porque, explica, “no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación. Así también, cuando el hombre deja de ser niño [y] cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales y, en lugar de jugar, fantasea”<sup>11</sup>.

En el caso del artista, Freud asume que para éste, es justamente su obra la que más placer le genera. Como la mayoría de los adultos, el artista parte de un deseo pretérito, casi siempre infantil; sin embargo, lo que lo diferencia de los demás adultos es que el deseo del artista deriva en una creación que sustituye y sublima este deseo.

Las huellas del deseo del poeta son, según Freud, comúnmente rastreables en su obra. Esto es así porque los recuerdos infantiles son esos deseos que el poeta crea y recrea en su obra, y que se manifiestan en ésta como motivos o temas recurrentes.

Pero a diferencia del neurótico, el poeta no exagera sus fantasías para apartarse del mundo, sino para incluirse en él, a través de su obra. Para conseguir este efecto, sigue dos vías: el placer estético y el placer preliminar.

El placer estético se obtiene a partir de los procedimientos y las técnicas propias de la estética, es decir, el estilo de la lengua, la estructura formal y los temas, entre otros. El placer preliminar, en cambio, es aquél “que nos es ofrecido [a los lectores] para facilitar la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas”<sup>12</sup>. En otras palabras, el placer que sentimos al leer una obra es detonado por el mismo placer que impulsó al poeta a crearla.

---

<sup>10</sup> Freud usa el término ‘sueño diurno’, para diferenciarlo de los ‘sueños nocturnos’ que, en esta teoría, son las fantasías que tenemos mientras dormimos. La interpretación onírica que se deriva de estos sueños nocturnos es, por cierto, la que le otorga especial trascendencia al psicoanálisis.

<sup>11</sup> Sigmund Freud. *Obras completas*. Tomo II, 3ª ed., tr. del alemán de Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923, p. 1344.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1348.

Este placer es depositado en su obra como una semilla que sólo germina en el proceso de lectura.

El fenómeno artístico reside, entonces, no sólo en que los lectores podemos procurarnos placer a través de las fantasías del poeta, sino en que ese placer, además, no nos genera la vergüenza de confesar nuestros propios sueños diurnos o fantasías.

Veintitrés años más tarde, C.G. Jung enunciaría en su ensayo “Psicología y poesía” su discrepancia con respecto a la tesis que Freud había defendido en 1907. Para el psicólogo suizo, la vida anímica del artista es innegable, pero reconoce que su verdadero mérito está en la actividad misma de la creación. Por tanto, la afirmación jungiana de que “la psicología personal del creador explica ciertamente *algunos rasgos de su obra, pero no la obra misma*”<sup>13</sup>, implica que es un equívoco abordar el fenómeno artístico desde la esfera del creador. Ésta es la razón de que su teoría proponga, en principio, dos psicologías: la del artista y la de la obra. Y subraya, además, en contraste con la tesis freudiana, que *el fenómeno artístico es esencialmente colectivo, y no individual*.

Jung coincide con Freud en que los principios estéticos permiten al artista manifestar la experiencia vital de donde nace la obra, y cree también que pueden ser rastreables ciertos acontecimientos personales en ésta. Sin embargo, Jung no se muestra tan optimista en lo que respecta al proceso de sublimación de los deseos infantiles, pues éstos, en la teoría freudiana, no sólo pueden ser identificables sino interpretables, aspectos que Jung considera posibles sólo parcialmente. El origen de estas limitaciones reside en que no todas las manifestaciones de la psique pueden ser ‘racionalmente’ explicadas y, por ello, diferencia el modo *psicológico* del modo *visionario*, cuando expone su teoría sobre el proceso creativo.

---

<sup>13</sup> Carl Gustav Jung, “Psicología y poesía” en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa*, vol. 15, 3ª ed., Madrid, Trotta, 2007, p. 80.

Por modo *psicológico* deben entenderse todos esos contenidos que se mueven, explica Jung, “dentro de los márgenes de la consciencia humana, por ejemplo, una experiencia vital, una conmoción, la vivencia de una pasión, destino humano en suma, que resultan familiares, o al menos intuitivos, para la consciencia general”<sup>14</sup>. Estas vivencias son la materia prima a través de las cuales el poeta delinea su expresión y configura su obra. El lector es cruzado por este mundo interior a través de lo que, en literatura, se conoce como el poder evocativo; es decir, cuando la obra detona ese mundo interior personal del lector a través del mundo interior del poeta. Por tanto, el modo *psicológico*, afirma Jung, es el proceso por el cual se insertan en la consciencia humana las experiencias vitales tanto del poeta como del lector, ambas “psicológicamente” comprensibles.

A diferencia del modo *psicológico*, en donde “nada queda oscuro, pues todo se explica convincentemente a sí mismo”<sup>15</sup>, el modo *visionario* no puede explicarse por vía racional puesto que surge de una esfera nocturna en donde lo más aterrador de nuestra condición humana se presenta al artista sin matices y sin lógica. Esta condición también trasciende al lector, que puede reconocer el modo *visionario* en esas obras que lo perturban por su “densidad de significados”, por su poder convocativo, por así decirlo, pues el lector siempre se queda con la sospecha, con la incertidumbre, con la inquietud de no poder reconocer esos abismos que se convocan para alterar cualquier sistema de convicciones.

### **1.1.2 La visión primigenia y el espejo de una época**

El modo *visionario* no puede originarse, entonces, de una experiencia vital, como el modo *psicológico*, sino de aquello que Jung denomina “vivencia primigenia”. Esta vivencia, señala

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>15</sup> *Idem.*

Jung, “carece de imágenes y de palabras, pues es una visión «en el espejo oscuro». Es sencillamente una poderosísima premonición que quiere expresarse”<sup>16</sup>. Por tanto, sería un error querer reducir esta vivencia a los parámetros de la razón o de la experiencia vital comunes a los seres humanos (como podría interpretarse desde los parámetros del psicoanálisis freudiano), pues Jung considera que:

La remisión de la vivencia visionaria a una experiencia personal la convierte en algo impropio, en mero “sustituto”. De este modo, el contenido visionario pierde su «carácter primordial», la «visión primigenia» se convierte en síntoma, y acaba siendo interpretado como caos y perturbación mental. La explicación retorna, apaciguada, a los límites de un cosmos ordenado, al que la razón práctica jamás atribuyó perfección<sup>17</sup>.

Es decir, la vivencia primigenia no puede, por su intensidad y pureza, reducirse a síntomas de tal o cual patología, o a meras sublimaciones (léase *sustitutos*) del deseo. Alejandra Pizarnik hace eco de esta declaración en la siguiente entrada de su diario de 1955, al negar que su “visión” pueda ser un sustituible: “Aparentemente cada cosa tiene un sustituto. Sustitución que se sucede infinitamente. *Yo creo que nada se reemplaza... Intento fijar este momento in-sus-ti-tu-i-ble*”<sup>18</sup>.

La divergencia de la propuesta jungiana con la freudiana es más clara cuando Jung apunta que, quien no tiene disposición para aceptar el misterio, reduce a meras fantasías aquello que no puede explicarse por la vía racional. Y esta falta de disposición puede observarse incluso en los mismos portadores de esa vivencia, por lo cual, afirma Jung, es necesario obviar las consideraciones que los poetas puedan hacer de sus propias obras cuando en ellas no se asuma con seriedad ese misterio. Para precisar esta idea, Jung explica que “los poetas también son hombres, y lo que un autor dice de su obra no suele ser ni de lejos lo mejor

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>18</sup> Alejandra Pizarnik. *Diarios*, Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2003, p. 23. Las citas que se hagan de este libro contendrán en paréntesis el título *Diarios* y el número de página.

que pudiera decirse de ella. Se trata sin duda nada menos de que defendamos la seriedad de la vivencia primigenia incluso contra la resistencia personal del propio autor”<sup>19</sup>.

En el caso de Alejandra Pizarnik, la incapacidad para hablar de su obra se reconoce en el hecho de que simplemente el misterio de esa obra la rebasa. Ella se propone como vehículo de ese misterio, de esa vivencia primigenia, y nada más. El significado de la obra permanece velado y sólo es “decible” desde la humildad de las palabras, desde su limitada contención de luz:

Acabo de recibir una carta de A.R. en la que me dice, honestamente, que no entiende mis versos. Me ruega que se los explique. Sonríó tristemente. Y a mí, ¿quién me los puede explicar? No sé de dónde han surgido, ni cómo. Han sido momentos aislados y mágicos, que me raptaron de estos odiados tiempo y espacio, y me sentaron en una nebulosa de arena sobre la que escribí lo que un ángel, un poco travieso, quiso dictarme. Pero ¿cómo decirle a A.R. que no he sido yo la tutora (o la culpable) de estas palabras inhumanas? Rilke decía: “La mayor parte de los acontecimientos son indecibles”.

(*Diarios*, p. 65).

Antes de continuar la línea de la ‘vivencia primigenia’, es necesario señalar otro aspecto importante de la teoría jungiana con respecto al proceso creativo. Otra discrepancia con las ideas de quien fuera su maestro, es presentada cuando Jung afirma que el ámbito del poeta es el inconsciente, pero no el inconsciente personal, en donde los sueños diurnos fabrican ilusiones o fantasías, como afirmaría Freud, sino el inconsciente colectivo, en donde los sueños nocturnos proyectan símbolos que connotan los miedos de una sociedad.

Esta idea es especialmente interesante porque Jung confiere al poeta una función no sólo artística sino espiritual. En su teoría, el psicólogo suizo advierte que el poeta refleja en su obra los claroscuros de una época, a pesar de ella misma y de él mismo, pues a pesar de que el artista es un hombre con todas las posibilidades de conformarse integralmente como tal, somete toda su voluntad personal a una voluntad artística, superior a él y abarcadora de su

---

<sup>19</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 86.

experiencia anímica y social. Lo que se deriva a partir de esta idea es que la psicología de la obra, por tanto, debe ser el objetivo de la atención puesto que es la que define, en realidad, la psicología del artista como artista y no como hombre, según Jung.

Es decir, a diferencia de Freud, Jung no cree que la función social del poeta se agote en el placer estético que otorga a sus lectores a través de las fantasías que comparte. Su función social tiene un sentido más amplio si se considera que la obra del artista no es una mera *ilusión*, sino una *visión* que se ofrece a la humanidad como un espejo de su disposición anímica, sorprendente mientras le sea desconocida.

Quizá este argumento sea mejor comprendido con el ejemplo que el propio Jung nos brinda en su ensayo: la idea del superhombre, que Nietzsche enunció en *Así habló Zaratustra* (1883), ya estaba presente en la obra trágica *Fausto* (1806), de Goethe, no sólo por una afinidad conceptual de ambos creadores, sino porque refería una idea presente ya en la sociedad alemana del siglo XIX. Cuando Jung se pregunta si esta idea del superhombre pudo haber surgido en otro espíritu que no fuera el alemán, se responde que no frente a la evidencia del nazismo, ideología que pudo contenerse en la sociedad alemana gracias al espejo que estas obras le brindaron<sup>20</sup>. Sin embargo, quizá fue este mismo espejo del *Fausto* y de *Así habló Zaratustra*, el que pudo conformar el nazismo del siglo XX, es decir, esa visión que pudo reflejar, “para bien o para mal”, como dice Jung, la *consciencia de la época*. Y su conclusión al respecto es contundente:

La gran poesía, que bebe del alma de la humanidad, no se explicaría en mi opinión correctamente si se quisiera remitir a lo personal. Pues allí donde lo inconsciente

---

<sup>20</sup> Del ejemplo que nos ofrece Jung no debe suponerse que el nazismo es la única evidencia del impacto social que puede tener la obra de un artista. Si se menciona es sólo para demostrar hasta dónde podría verificarse el poder que, para Jung, tienen ciertas obras. De hecho, en la mayoría de sus textos, Jung recurre tanto a Nietzsche como a Goethe para ilustrar, a partir del fulgor espiritual que emana de sus obras, la influencia o coincidencia de éstos en estudios diversos, como la alquimia, la filosofía, la crítica de arte o el estudio de las religiones, por mencionar algunos ámbitos en los que incursionó el psicólogo suizo.

colectivo pugna por hacerse vivencia y se funda con la consciencia de la época, acaece un acto creador que tiene que ver con la época entera, pues la obra constituye entonces, en el sentido más profundo, un mensaje para los contemporáneos<sup>21</sup>.

En Alejandra Pizarnik, para quien su oficio era “libertar la fuerza visionaria y mantener un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza”, el eco ante esta teoría del artista es la siguiente afirmación: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”<sup>22</sup>.

Jung precisa esta idea al señalar lo siguiente:

Una época es como el alma individual, presenta su peculiar y limitada disposición consciente y necesita por ello una compensación que lo inconsciente colectivo propicia al confiar a un creador o a un visionario la expresión de lo innombrado en la disposición de la época y que conjura, en hecho o imagen, lo que la necesidad incomprendida de todos esperaba, ya sea bueno o malo, para la sanación o destrucción de una época<sup>23</sup>.

Al conferirle a la obra una condición especular, no sólo del poeta, sino de su propia época, Jung inserta otro de sus conceptos: el *carácter compensatorio* de la obra artística, que reside en que ésta genera una imagen para la sociedad que no presenta un significado único, racional, “diurno”, sino los múltiples significados que surgen del inconsciente colectivo: del “fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>22</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa*, Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2002, pp. 306, 312.

<sup>23</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 91.

<sup>24</sup> Carl G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, tr. de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1970, p. 10.

### 1.1.3 Mitologizar el tiempo, mitologizar el mundo

El tema del mito tiene relación con este *carácter compensatorio* que identifica Jung, porque los mitos son una reserva de significación emocional, por así decirlo, del que todos los individuos se valen para orientar su propia existencia. Cuando el psicólogo suizo concluye que lo que se hereda a través del inconsciente colectivo, no es un sistema de ilusiones, sino una predisposición para generar significado a través de las imágenes primordiales, que no son otra cosa que los mitos, puede advertirse entonces que la función social de los mitos tiende a ordenar la experiencia humana, a hacerla más asequible. Y esto es así porque la obra de arte es la materialización de algo que, a partir de ella, ya es susceptible de ser interpretado, es decir, aclarado.

En palabras del biógrafo Anthony Storr, Jung creía que “la poesía, como la música, puede transmutar el barro de lo trivial en el oro de lo trascendente. Una de las ideas centrales de Jung fue la de que el hombre moderno se había alienado del sustrato mitopoiético de su ser y que, por lo tanto, la vida carecía de sentido y significado para él”<sup>25</sup>. Por tanto, este sustrato mitológico de la experiencia humana nos es ajeno mientras no nos identifiquemos con una imagen primordial que nos permita trascender nuestra condición de barro. Jung, afirma Anthony Storr, apunta “que todo hombre necesita un mito según el que vivir, y que si no parece estar en posesión de uno, o bien es inconsciente de él, o bien está tristemente alienado de las raíces de su ser”<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Anthony Storr. *Jung*, tr. de Luis Pujadas, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 52. Esta alquimia poética sería explicada por Pizarnik de la siguiente manera: “Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar. No es lo mismo decir “No hay solución” que “No saldrás nunca sin embargo/ de tu gran prisión de alcatraces”. *Diarios, ed.cit.*, p. 79.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 42.

El mito del héroe, por ejemplo, ilustra un ciclo vital que es común a la experiencia humana: conquista su lugar en el mundo a través de un periplo de acontecimientos en donde el riesgo latente es no poder regresar a su hogar, no poder emanciparse de sus miedos y trascender su condición. Este viaje del héroe, –que será profundizado en el siguiente apartado– tiene una función descriptiva-explicativa que favorece la configuración de la experiencia emocional. Y en esta función reside su *carácter compensatorio*, en que los mitos ayudan al hombre, señala Jung, a “asimilar fenómenos psíquicos desconocidos para conseguir así su propia adaptación en el mundo”<sup>27</sup>.

Por tanto, la obra de arte, al actualizar para sus contemporáneos una imagen primordial, no sólo ordena y le da significado a la experiencia humana, sino que, además, compensa, ayuda a “equilibrar una disposición consciente unilateral, inadaptada, o incluso peligrosa”, afirma Jung<sup>28</sup>. Al relacionar de este modo los procesos psíquicos personales con los colectivos, Jung atribuye un función esencial al artista, puesto que es a partir de su obra, a partir de la “expresión de lo innombrado en la disposición de la época” que se conjura ese vacío anímico que una sociedad necesita llenar para explicarse algo de sí misma.

Ahora bien, si la función del artista es “mitologizar el mundo”, como diría Joseph Campbell, es evidente que el artista abreva de ese sustrato mitológico, sea consciente o no de ello, pues sus vivencias primigenias emanan de éste y se configuran a partir de esa “poderosísima premonición que quiere expresarse”. Por esta razón, cita Jung:

Dante tensa su vivencia entre todas las imágenes del infierno, el purgatorio y el cielo. Goethe necesita el Blocksberg y el submundo griego, Wagner de toda la mitología nórdica y la riqueza de la saga de Parsifal, Nietzsche recurre al estilo sacro, al ditirambo y al legendario vidente de los tiempos prehistóricos, Blake se sirve de la fantasmagoría de la India, del universo de las imágenes bíblicas y apocalípticas, y Spitteler toma prestados los nombres de figuras nuevas que

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>28</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 90.

surgen, en número aterrador, de la cornucopia de su poesía. Ahí está presente todo, desde lo incomprensible y excelso hasta lo perverso-grotesco<sup>29</sup>.

Por tanto, a diferencia del psicoanálisis, que considera los mitos como “residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras a los sueños seculares de la Humanidad joven”<sup>30</sup>, en la psicología psicoanalítica de Jung, los mitos deben ser considerados como las imágenes a través de las cuales se manifiesta una vivencia primigenia.

Otra discrepancia entre Jung y Freud con respecto a los mitos, es la dimensión temporal que ambos psicólogos le atribuyen. En la teoría freudiana, esta dimensión apunta hacia el pasado mientras que, en la teoría de Jung, esta dimensión apunta hacia el futuro porque enmarca la vigencia que una obra artística puede tener.

Quizá esta idea sea más clara si se explica el procedimiento narrativo del mito: a diferencia de otras formas narrativas como el cuento popular o la leyenda, en el mito no se cuenta una historia para intensificar el final: en el mito se parte de una imagen que connota muchas historias y que, cuando se cuenta una de ellas, el final refiere, otra vez, a la imagen del principio. Su estructura narrativa no es lineal, sino circular. Es decir, la secuencia narrativa del mito se evoca a partir de una imagen “mítica”, pero no para derivar un sustituto de ella, sino para intensificar su poder evocativo. A través de este proceso, se afirma la trascendencia o la caducidad de ciertos mitos.

Un ejemplo claro de trascendencia es la mitología griega, que cuenta no sólo con un registro iconográfico abundante, sino también con interpretaciones que actualizan su propia narrativa; obras tan diferentes entre sí como la de Alfonso Reyes y la de Roberto Calasso, están unidas por una reinterpretación de la mitología griega. Más que circular, quizá sea más

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>30</sup> Freud. *Op.cit.*, p. 1348.

preciso afirmar que la estructura narrativa de los mitos se asemeja a una espiral: cada vez que se retoma, se actualiza.

#### **1.1.4 Mito, imagen e identidad poética**

Es importante recalcar que esta propuesta conceptual del mito, que defino como un relato que se evoca a través de una imagen mítica, está pensada para precisar el uso que se le da al término en esta tesis, así como para sumar una aportación a los propósitos de la crítica literaria. En este sentido, debo señalar que el investigador Carlos García Gual, quien diferencia con más amplitud el mito de la leyenda y el cuento popular en su libro *Mitos, viajes, héroes*, acota que el término (aparecido hasta 1884 en el *Diccionario* de la Academia Española) siempre requiere precisiones para los fines en que es utilizado, sobre todo porque, en cuanto a la tradición literaria se refiere, “la interpretación de un mito es diferente de la interpretación de un texto que refleja el mito en una forma peculiar, en un género literario y en un contexto histórico determinado”<sup>31</sup>.

Esta acotación es significativa porque el término “mito” tiene más de carácter moldeable que de forma rígida. Y si ha servido para explicar diversas teorías, tan distintas como contrapuestas entre sí (baste señalar las que aquí se comparan entre Freud y Jung), es porque se ha reelaborado y revalorado el término “mito” a la largo del tiempo, y esa impronta de las diferentes interpretaciones, ha asegurado su vigencia. Esta es la causa de que García Gual afirme que, en literatura al menos, “un mito viene determinado por la suma y el contraste de esas versiones y las variaciones de la misma”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Carlos García Gual. *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 13.

En lo que respecta a este trabajo, el mito es considerado esencialmente como una imagen mítica que sugiere una narrativa, susceptible de ser interpretada en la obra literaria. Y con esto, concuerdo con la tesis de García Gual cuando opina que “el relato mítico tiene un valor paradigmático en cuanto relato tradicional que las diversas versiones recogen como realizaciones singulares”<sup>33</sup>.

Como lo que nos preocupa son justamente esas realizaciones singulares, podrá advertirse entonces que, si la imagen mítica se valora dentro del contexto temporal de una obra, la vigencia de esta imagen (es decir, de esta obra), dependerá no sólo de la fuerza evocativa que tenga sino también de los esfuerzos por aclarar la importancia de dicha fuerza.

A partir de esta afirmación, podemos comprender que cuando se dice que un artista está adelantado a su época, es porque su obra proyecta una imagen que, como el mito, se actualizará en el futuro por ser lo suficientemente evocativa como para abarcar su época, y varias subsiguientes.

Ahora bien, si por identidad personal debe entenderse la imagen más continua y estructurada del yo, cuando abordamos el fenómeno de la creación, debe considerarse que *la identidad poética reside en esa imagen continua y estructurada que el poeta forma de sí mismo, y que no es otra más que su propia obra*. En este sentido, la relación del artista con el mito es que a través de éste puede construirse una identidad poética.

Esta identidad poética abarca, además del aspecto personal, el aspecto colectivo, ya que, como hemos visto, a través de la obra artística se refleja y se significa una época. Por tanto, es insoslayable apreciar que el fenómeno artístico “*por una parte es personal-humano, por otra constituye un proceso impersonal y creativo*”. La evidencia de que la obra es la que

---

<sup>33</sup> *Idem.*

conforma la identidad del artista reside, entonces, en que éste es esencialmente un “hombre colectivo, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad”, al decir de Jung<sup>34</sup>.

En conclusión, si el poeta ofrece una imagen de sí mismo a través de su obra y, al hacerlo, posibilita con esa imagen no sólo la consciencia de sí mismo sino, quizá también, la conciencia de una o varias épocas, puede considerarse entonces que el proceso de mitificación es uno de los más eficaces (por vigente y trascendental) en cuanto a la conformación de la identidad poética.

Visto desde esta perspectiva, podemos afirmar, con las palabras de Albert Béguin, que “el mito es el nacimiento del poeta, el nacimiento del mundo o, según Claudel, el co-nacimiento (y conocimiento) del poeta y del mundo”<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, pp. 93, 95.

<sup>35</sup> Albert Béguin. *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*, t. I, selección y notas de Pierre Grotzer, trad. de Mónica Mansour, México, FCE, 1986, p. 146.

## 1.2 El mito como espejo de la consciencia

A los diecinueve años de edad, Alejandra Pizarnik anotó en una entrada de su diario las siguientes líneas: “¡He de crear! Es lo único importante. Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra! ¡Crear!” (*Diarios* 54). Años después, a la edad de 36 años, y con trece publicaciones de poesía que confirmaban este propósito, las líneas citadas pueden leerse como una declaración de oficio, poético en este caso, en el que se asumen todas las consecuencias vitales que esta decisión implicó para ella<sup>36</sup>.

La pregunta obligada sobre el destino artístico es si éste resulta incompatible o no con la vida, en cuanto a la posibilidad de expandir el proceso creativo a otras áreas personales, no artísticas, del individuo. En el caso de Alejandra Pizarnik la respuesta es afirmativa, para ella la incompatibilidad radicaba en que esa decisión que tomó a los diecinueve años fue más bien la aceptación de un destino artístico que se le imponía tan amenazante como ineludible, y que se apropiaría radicalmente de su existencia.

A través de la biografía de Cristina Piña, sabemos que Alejandra Pizarnik no pudo sostenerse por sí misma más que un período corto de su existencia. Con excepción del único trabajo estable que tuvo en su estancia en París (1960-1964), corrigiendo pruebas para la revista *Cuadernos para la libertad de la cultura*, la mayor parte de su vida hubo “algo radicalmente incompatible entre Alejandra y cualquier tipo de trabajo que no fuera el exigente y lúcido pulimiento de su propio lenguaje”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Las publicaciones que señala la investigadora Patricia Venti son las siguientes: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Poemas* (1960), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Noche Compartida en el recuerdo de una huida* (1966), *Árbol de Diana* (1966), *Extracción de la piedra de la locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *La condesa sangrienta* (1971), *El infierno musical* (1971) y *Los pequeños cantos* (1971). En *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 229.

<sup>37</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta, 1991, p. 112.

A los treinta y dos años, aquel entusiasmo por su oficio poético que expresó cuando tenía diecinueve, sólo se ve compensado por el reconocimiento que tuvo su obra (equivalente al sacrificio de su vida), al obtener la Beca Guggenheim (1968). En otra entrada de su diario confiesa:

Ayer me enteré de que gané la beca. Mi euforia por el aspecto económico del asunto, es decir: hablar de millones con mi madre sabiendo que esta enorme cantidad de dinero se debe a mi trabajo como poeta. En efecto, es como si algo como el destino me ayudara a enfrentar mi destino como poeta. Cada año de mi vida, cada sufrimiento, cada día de trabajo en soledad total, todo parece una conjuración o una asamblea benevolente cuyo objeto fuera confirmar mi destino (no elegido sino más bien fatalmente impuesto) como poeta.<sup>38</sup>

Leer esta confesión obliga también a preguntarse en torno a las condiciones que generan esa fatalidad en la vida del artista, como ocurre en el caso de Alejandra Pizarnik.

En la tradición romántica del artista, por ejemplo, se delinea la imposibilidad de conciliar los intereses personales con los colectivos. Es decir, la sociedad no tiene un lugar central para un creador que se dedica a cuestionar persistentemente los valores de su época; por tanto, la marginalidad de un artista puede consolidarse a través de exilios graduales que lleguen, incluso, a apartarlo de la vida.

En la genealogía estética que va del romanticismo al surrealismo, algunas figuras fueron emblemas de la soledad que la poeta argentina vivía desde su oficio. En “El verbo encarnado”, un ensayo que la poeta escribe sobre Artaud, ella sintetiza esta genealogía de la siguiente manera: “Aquella afirmación de Hölderlin, de que «la poesía es un juego peligroso», tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud”<sup>39</sup>. Para Pizarnik, esta enumeración exhibe la tragedia

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>39</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa, ed. cit.*, p. 269.

de aquellos poetas que intentaron anular, como afirma líneas después, “la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”. Es así que Alejandra Pizarnik se suma a la lista de sacrificios ilustres, no sólo porque a través de estos ejemplos ella pudo hacerse de una tierra para vivir su exilio artístico, sino porque otros exilios (los de su condición femenina, su origen judío y su orientación sexual), también exigían un suelo que los hiciera significativos, tolerables. Al final de su vida, en una entrevista realizada por Martha Moia, Alejandra Pizarnik afirmó que, desde esta particular concepción de la creación, “la única morada posible para el poeta es la palabra”<sup>40</sup>.

Sin duda, Alejandra Pizarnik conformó su identidad literaria a partir de estos ideales estéticos. Al parecer, su intención fue construirse un personaje específico que le permitiera, según Venti, “justificar sus hábitos de vida, su dificultad para lo cotidiano, sus conductas excéntricas, de modo que su existencia pareciera estar rodeada de un aura maldita que la sitúa «fuera del mundo»”<sup>41</sup>.

A continuación analizaremos la psicología del artista a partir de la tensión que se registra entre la voluntad personal y la voluntad creativa.

### **1.2.1 Persona e identidad**

Ciertamente una identidad literaria se construye, al menos, en dos niveles: el personal y el colectivo. El primero es el personaje que le sirve al artista para disfrazar su esencia y justificar su circunstancia. Este personaje es, por decirlo de una manera, un “disfraz” que le permite al poeta “presentarse” en sociedad, es decir, en esa comunidad de seres que exigen jugar un rol:

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>41</sup> Patricia Venti. *Op.cit.*, p. 192.

ponerse un disfraz de algún profesionista para ser “socialmente” reconocidos. En el nivel colectivo, dicho disfraz es legitimado por la sociedad.

En la psicología jungiana, esta identidad que se adopta para vivir en sociedad, se define como “persona”. Una *persona*, en este sentido, es una falsa individualidad que, precisamente por ser apariencia externa, se presenta como la máscara que un ser utiliza para poder llevar a cabo el rol que la sociedad le asigna.

Tenemos pues que la persona es básicamente un disfraz, una máscara, una apariencia que está siempre en función de un conjunto de relaciones sociales particulares. Ahora bien, en contraste con la noción de “persona” está la concepción del artista como alguien que es capaz de trascender y superar los límites y las particularidades de la máscara social.

En primer lugar, a decir de Jung, un artista debe ser considerado como su obra misma y no como un ser humano limitado, por dos razones: una, porque, como ya apuntamos páginas antes, “la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales –cuanto mayor es su vinculación, menos se trata de arte– sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera”. Y otra, porque el impulso creador es algo innato en el artista “que se apodera de él y lo convierte en instrumento. Lo que en él tiene la voluntad última no es él, el hombre personal, sino la obra de arte”<sup>42</sup>. Por tanto, si la naturaleza del proceso creativo es ser impersonal e independiente del artista, éste no puede sino someterse a tal impulso creador “sintiendo que su obra es más grande que él [y reconociendo] que se sitúa por debajo de su obra, o al menos a su lado, como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 93.

<sup>43</sup> Carl Gustav Jung. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa*, vol., 15, 3ª ed., Madrid, Trotta, 2007, p. 65.

Asimismo, un artista tampoco puede ser una persona en cuanto al simulacro que ésta supone. Quizá si atendemos a la raíz latina de la palabra persona (máscara), la voz del artista podría entenderse como ese yo a través del cual la voz de la humanidad cruza el disfraz. Un artista se define por el sacrificio no sólo porque somete toda su voluntad personal a su voluntad creativa, sino también porque conforma su espíritu en una atención y una aceptación continuas de ésta para poder manifestar la intensidad, el ritmo y los matices de esa voz que lo convoca a hablar, a dirigirse a la humanidad entera.

Es así que, desde el ámbito psicológico, sería injusto tratar a un artista como el personaje de sí mismo. Para Jung, un artista es “un ser humano que arrastra una carga mayor que el común de los mortales” y, por tanto, “ha de ser explicado a partir de su arte y no por la insuficiencias de su naturaleza o por sus conflictos personales, que no son más que lamentables efectos colaterales del hecho de que es un artista”<sup>44</sup>.

A la luz de esta afirmación, puede comprenderse que la tragedia vital de un poeta no reside en una incapacidad por extender su proceso creativo a otras áreas de su vida, sino en una indisposición anímica para conceder a esas otras áreas la energía que sólo puede otorgar a su oficio. De hecho, por ser “un *hombre colectivo*, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad”, su oficio es precisamente sacrificar su felicidad, o bien, todo aquello que “en el hombre común hace que la vida merezca ser vivida”<sup>45</sup>. Sólo a partir del sacrificio personal puede considerarse al artista como tal, y esta idea no surge solamente de la tradición romántica, sino de las condiciones psicológicas que supone un proceso creativo. El sacrificio, entendido como un esfuerzo de la voluntad, es inherente a la identidad artística. Jung lo explica de la siguiente manera:

---

<sup>44</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 95.

<sup>45</sup> Carl Gustav Jung. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética”, *ed. cit.*, p. 94.

Rara vez un ser creativo no tiene que pagar cara la chispa divina de su grandiosa capacidad. Es como si cada uno de ellos hubiera nacido con un capital reducido de energía vital. Lo más fuerte en él, precisamente su componente creativo, atraerá hacia así la mayor parte de su energía, si es verdaderamente un artista, y el resto es entonces demasiado escaso como para que de ahí pueda desarrollarse un valor especial. Por el contrario, a menudo se desangra lo humano a favor de lo creativo de tal modo que ya sólo puede pervivir en un nivel primitivo o mermado en algún sentido.<sup>46</sup>

Evidentemente, en algunos artistas no se advierten las catástrofes vitales ni las dimensiones trágicas del proceso creativo, lo cual no sugiere que no sean verdaderos artistas, sino que es un tipo de creación diferente. Jung también lo considera y apunta la diferencia: por una parte, aquel artista que se asume como la creación misma y se mimetiza con el proceso creativo, consigue una medida de esta disposición entre el artista y su obra, un equilibrio, por así decirlo, que ubicaría este tipo de creación del lado apolíneo que Nietzsche describió en *El origen de la tragedia*. En cambio, este otro tipo de creación en el que las obras, diría Jung, traen consigo su forma, y que se imponen al artista como si tuvieran vida propia y lo someten a continuos desgastes emocionales, podría corresponder, en su desbordamiento, al arte dionisiaco.

El punto común de estos tipos de creación es su origen: el impulso creador. En ambos procesos creativos, este impulso insta a los poetas a crear con una actitud prescriptiva, por así decirlo. Su actitud frente a este “deber” es lo que los distingue. Quien acepta con sumisión ese deber se diferencia de quien lo acepta forzosamente, de quien considera también un deber rebelarse contra este “deber mayor”, aún cuando ha de aceptarlo y rendirse. Cabe señalar que estos dos tipos de creación pueden ser experimentados por un poeta en distintas fases de su obra.

Alejandra Pizarnik pareció experimentar estos dos procesos creativos, se sometió y se rebeló ante ese impulso creador innumerables veces. Su deseo de ver compensado este

---

<sup>46</sup> *Idem.*

sacrificio se expresa en la siguiente cita: “Quisiera realizar ese tránsito a la presencia fulgurante con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a «la hija de mi voz», o inspiración, o inconsciente”<sup>47</sup>.

La poeta argentina también quiso separar su vida de su obra, pero ésta siempre se le impuso. Quizá la siguiente afirmación pueda mostrarnos la paradoja vital sobre la que se erige su identidad artística: “Mi vida perdida por la literatura a causa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi interés de hacer literatura con mi vida real, pues ésta no existe; es literatura”<sup>48</sup>.

La premisa jungiana de que “lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte”<sup>49</sup>, nos orienta a concluir que el artista no debe ser valorado como persona, sino como individuo creador.

A continuación se explicará el proceso por el cual un individuo se realiza a sí mismo y cómo este proceso incide en un individuo creador, en este caso, de Alejandra Pizarnik.

### **1.2.2 Elementos del proceso de individuación**

La exposición, a lo largo de estas páginas, de algunas ideas sobre la *psicología de la obra*, fueron esbozadas por Jung en el par de artículos que se han venido citando: “Psicología y poesía” y “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte”. A partir de la claridad de sus ideas y de su brillante trabajo analítico se buscará, a continuación, completar el esbozo que trazó sobre el proceso creativo con una propuesta teórica que surge, tanto de los conceptos de la psicología analítica, como de los hallazgos poéticos de Alejandra Pizarnik.

---

<sup>47</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa, ed. cit.*, p. 306.

<sup>48</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik, ed. cit.*, p. 132.

<sup>49</sup> Carl Gustav Jung. “Psicología y poesía”, *ed. cit.*, p. 93.

Para formular una hipótesis sobre la *psicología del artista como individuo* deben tenerse en cuenta los principios que hemos visto anteriormente: la obra es independiente del artista, en la medida en que se impone a su propia voluntad personal, y esa independencia surge de un impulso creador, que es el que configura la identidad del artista<sup>50</sup>. En otras palabras, todo aquello por lo cual podemos definir al artista está en su obra, pero no en forma de objeto, sino de una personalidad propia, tan subjetiva, íntima y auténtica como le es posible.

Ahora bien, preguntarse cómo alcanza el artista esta individualidad a través de su obra y cómo logra ésta, simultáneamente, “individualizarse”, nos conduce a un concepto jungiano con el cual, considero, podemos responder estas interrogantes.

Dentro de la psicología analítica, la realización más importante que un individuo puede alcanzar se conoce como “proceso de individuación”. En consecuencia, una de las premisas de esta tesis es que todo aquello que el artista logra como individuo, atraviesa de alguna manera su obra y, por tanto, ésta es conformada no solamente por el proceso de individuación del artista, sino susceptible de ser entendida a través de este proceso, como se explicará a continuación.

Un aspecto importante de la individuación es que ésta deviene por un proceso de integración. Para Jung, el resultado final de este proceso “era la conversión en un individuo integrado, una personalidad completamente desarrollada por derecho propio” que se manifestará por una “nueva síntesis en su interior, una conjunción de lo consciente y lo inconsciente, de la fantasía y la realidad externa, del pensamiento y el sentimiento”<sup>51</sup>. Más adelante veremos de qué modo este proceso se realiza en el artista y su obra.

---

<sup>50</sup> De hecho, Jung afirma que el proceso creador es un *complejo autónomo*, esto es, “una vida psíquica propia [que actúa] como un ser vivo implantado en el alma del hombre”. Carl Gustav Jung. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética”, *ed. cit.*, p. 67.

<sup>51</sup> Anthony Storr. *Jung*, tr. de Lluís Pujadas, Barcelona, Grijalbo, 1974, pp. 113, 129.

Para continuar delimitando este proceso de individuación, debe señalarse también que el inconsciente, tanto personal como colectivo, se caracteriza por el caos. La conciencia, por su parte, es ese orden necesario que atrapa la llama del fuego del inconsciente –pues éste trabaja junto con la conciencia en su función de orientarla–. Sólo que para tomar esa llama la conciencia debe abrirse paso a través del humo de imágenes que el inconsciente genera. Tal es la razón por la que Jung enunció que “la diferenciación es la condición esencial y necesaria de la conciencia. Por eso todo lo inconsciente es indiferenciado y todo lo que sucede inconscientemente proviene de la base de la indiferenciación”<sup>52</sup>.

¿Qué es aquello que la conciencia debe diferenciar? La respuesta a esta cuestión nos orienta hacia otro punto cardinal de la psicología jungiana. Aquello que debe diferenciar son los complejos, o bien, esas “unidades vivientes de la psique inconsciente” que actúan como “«personalidades o psiques fragmentarias», independientes del control consciente y que se manifiestan o dejan de hacerlo según su tendencia propia”<sup>53</sup>. La psicología analítica también es conocida como psicología de los complejos, precisamente porque, para Jung, la psique humana es como una casa habitada por diferentes personalidades cuyo parentesco radica en que comparten un mismo espacio. Jung, al explicar que “la psique no es en absoluto una unidad sino una contradictoria multiplicidad de complejos”<sup>54</sup>, sugiere una de las ideas más originales en el terreno de la psicología: la dramatización de la psique.

En *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Jung señala que tenemos por costumbre identificarnos con nuestros pensamientos creyendo, erróneamente, que éstos nos pertenecen porque nosotros somos sus autores. Sin embargo, cuando la conciencia objetiva esos pensamientos, es decir, cuando reconoce los complejos, es mucho más fácil entablar una

---

<sup>52</sup> Carl Gustav Jung. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética”, *ed. cit.*, p. 106.

<sup>53</sup> Carl G. Jung. *Psicología y religión*, tr. de Ilse T.M de Burger, prólogo y notas de Enrique Butelman, Barcelona, Paidós, 1949, p. 31.

<sup>54</sup> Carl G. Jung. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, tr. de Julio Balderrama, Barcelona, Paidós, 1990, p. 101.

relación consigo mismo porque, entonces, ya no cargamos el peso de la responsabilidad por atender cualquier idea absurda que nos cruce por la cabeza. Es así que el psicólogo suizo recomendó dialogar con esos complejos, nombrar incluso a esas personalidades de la psique podría aminorar su influencia negativa, pues sólo quien “comprende y se familiariza y enfrenta [con esas] personificaciones del deseo y la emoción subjetivos”<sup>55</sup> puede llegar a dominarlos.

La realización del sí mismo, entonces, implica ese proceso a través del cual los complejos dejan de parecer extraños merodeando la casa para convertirse en cordiales invitados de la conciencia. Asimismo, cuando ésta reconoce e integra esos complejos, es cuando se considera que el proceso de individuación ha finalizado, aunque éste debe ser pensado como un final abierto (pues quien pudiera declarar que esa realización del sí mismo está completada, estaría asumiendo su muerte psicológica).

Por otra parte, resulta imprescindible destacar los complejos que Jung identificó para comprender mejor este proceso de individuación. Los complejos son el *yo*, la *sombra*, el *anima* y el *animus*. A continuación se ofrecerán las características de cada complejo.

Parafraseando a Jung, el *yo* es el complejo de representaciones que constituye el centro de la conciencia, y ésta es la “puesta en conexión de contenidos psíquicos con el yo”<sup>56</sup>. De esta manera, el *yo* es el sujeto de la conciencia, mientras que el *sí mismo* es el sujeto de la psique toda, incluyendo el inconsciente<sup>57</sup>. Cabe señalar que el *yo* no se identifica con los otros complejos, sino que de hecho se enfrenta con esas “personalidades segundas”, por lo que Charles Baudouin, un teórico jungiano, sugiere el proceso de individuación con el título de “el *yo* y sus acompañantes”<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Anthony Storr. *Jung, ed. cit.*, pp. 65-66.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>57</sup> Carl G. Jung. *Psicología y religión, ed. cit.*, p. 71.

<sup>58</sup> Charles Baudouin. *La obra de Jung y la psicología de los complejos*, tr. de Bartolomé Garcés, Madrid, Gredos, 1967, p. 193.

Uno de esos acompañantes, la *sombra*, representa todo aquello que la conciencia rechaza y mantiene reprimido por representar todo lo oscuro de nuestra condición humana, o nuestra maldad, si se prefiere. El tema del doble, en la literatura, suele personificar esta parte sombría del *yo*. Sin embargo, usar la palabra “mal” para representar a la *sombra*, reduce sus magnitudes, pues ésta no sólo es el mal moral sino, según Jung, es también todo aquel “material de experiencia que jamás ha podido llegar a vivir, [y que traza el] camino de las profundidades creadoras de nuestro inconsciente”<sup>59</sup>.

Tanto el *anima* como el *animus*, son complejos que se caracterizan por proyectarse en el exterior. El *anima* proyecta las ideas y los ideales de lo femenino, esto es la madre, la mujer y el alma. El *animus*, por su parte, proyecta las imágenes de lo masculino, en donde aparecen el padre, el hombre y el espíritu. Estos complejos, sin embargo, son unos de los que conforman los *perils of the soul* pues, como se manifiestan sólo a través de proyecciones, se corre el riesgo de no poder diferenciarlos (objetivarlos) tan fácilmente. Este mecanismo consiste en proyectar en una persona real una fantasía interior. Un ejemplo sería la imagen de “mujer fatal” que un hombre proyecta en una mujer que sugiera, en algún aspecto, dicha imagen.

El riesgo que suponen estos complejos radica en que son más difícilmente objetivables a la toma de conciencia que la *sombra*, por ejemplo, ya que ésta resulta más cercana por la educación moral y el examen de conciencia a que sometemos nuestros actos vergonzosos. En cambio, el *anima* y el *animus* “están sumergidos en el inconsciente, por lo que se ha podido decir de ellos que son su misma representación”<sup>60</sup>. La forma de diferenciarlos sólo parece posible a través de “la retirada de la proyección”, es decir, que sólo es posible reconocer la proyección después de haber vivido con ella, por así decirlo. (El hombre que se enamoró de la

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 200.

<sup>60</sup>*Ibid.*, pp. 202-203.

idea de mujer que tenía, según con el ejemplo anterior, reconocerá esta trampa en cuanto conozca a la mujer sobre la que proyectó su idea).

Asimismo, Jung señaló que el *anima* se manifiesta como ‘unipersonal’, centrada en el ámbito de lo íntimo: las relaciones personales y la familia, mientras que el *animus* se presenta bajo una ‘pluralidad’ que remite a lo colectivo: las relaciones sociales y el pueblo. A partir de esta diferencia podrá entenderse que, en las versiones negativas de estos complejos, un hombre que esté poseído por su *anima* puede identificarse por sus “*humores* que tendrán todo el carácter de un sentimentalismo intempestivo, infantil y desconcertante”, los cuales pertenecen al mundo de las emociones con que se asocia lo femenino. Por otra parte, una mujer poseída por su *animus*, es como un remedo de hombre, en lo que éste tiene de competitivo y analítico, y será reconocida a través de “*opiniones* que se presentarán como un ergotismo desagradable y estridente”<sup>61</sup>.

Ya sea por caprichos o por opiniones insensatas, las manifestaciones del *anima* y del *animus* podrán identificarse por ser esas imágenes que arrastran los demás complejos y dominan al *yo*. El enamoramiento es uno de los síntomas de este dominio, pues se proyecta sobre otra persona la imagen de un ideal, masculino o femenino. El *yo* estará dominado por estos complejos hasta que reconozca esa proyección y la sustraiga a su mundo interno; sólo entonces podrá ser liberado de su “travestismo psíquico”, por así decirlo.

Esta liberación se llevaría a cabo cuando la incorporación de estos complejos fortalezca al *yo*. La energía creativa que desbordan dichos complejos se alcanza cuando las proyecciones se reconocen como imágenes que corresponden al mundo interior —y no al exterior, en el que

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 172.

se extravían. Bajo la forma del “Anciano Sabio” y de la “Magna Mater”, tanto el *animus* como el *anima* “se integran simplemente como elementos que tienen que decir algo a la psique”<sup>62</sup>.

### 1.2.3 Individuación e integración en el artista y su obra

Hasta aquí es posible advertir que estos complejos representan aquello que se conoce como los ‘peligros del alma’, precisamente porque suelen perturbar la vida psíquica en el momento en que se apropian del *yo* y convierten al individuo en un títere del inconsciente. Sin embargo, esta función persigue un objetivo mucho más profundo: liberar esas fuerzas creativas de la psique que, de otro modo, sería imposible emancipar. Cuando el individuo salva estos peligros, es capaz de explorar esas fuerzas creativas que son los complejos, cuya función indirecta es guiar el proceso de individuación en la medida en que ayudan al *yo* a no identificarse con las proyecciones del inconsciente, sino a diferenciarse de ellas. Por tanto, en un primer momento, los complejos no impulsan la individuación sino que participan de ella en la medida en que son “exorcizados”, y sólo hasta entonces orientan a la consciencia. (En palabras de Jung “el sí mismo es el otro o los otros, y no solamente el yo. La individuación no excluye al mundo, sino que lo incluye”<sup>63</sup>).

Después de esta exposición sobre el proceso de individuación, será posible responder ahora sobre cómo se expresa dicho proceso en un individuo creador.

Una de las consideraciones importantes sobre el proceso de individuación es que éste es primordialmente un proceso creativo. En principio, Jung lo considera un proceso porque consta de etapas, como las que señala Graham Wallas: “la preparación, la incubación, la

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>63</sup> Citado por Charles Baudouin. *La obra de Jung y la psicología de los complejos*, ed. cit., p. 208.

iluminación y la verificación”<sup>64</sup>. Dicho proceso también se juzga creativo porque representa una síntesis que, en el caso de un artista, es su obra. Independientemente del valor final que se otorgue a ésta, el proceso creativo se lleva a cabo en cualquier artista porque la obra que genera “representa una nueva síntesis entre el mundo subjetivo e interior del artista y la realidad externa”, como apunta Anthony Storr<sup>65</sup>.

Párrafos atrás, se apuntó también que el proceso de individuación suponía una idea de integración. Esta idea es particularmente útil para estudiar el desarrollo de una obra artística pues puede advertirse que, muchas veces, la obra se estudia a partir de los términos de la evolución, temática o estilística que registra; sin embargo, esta evolución remite, en su connotación más inmediata, a una idea de mejoramiento o perfeccionamiento a través del tiempo, que está lejos de describir las evoluciones artísticas. La integración, en cambio, sugiere un acercamiento más preciso a las implicaciones del proceso creativo.

El proceso de individuación es similar al proceso creativo, además, en el hecho de que ambos implican un esfuerzo de la voluntad por salvarse (diferenciarse) de ese mundo simbólico que es el inconsciente. En ambos, como afirma Charles Baudouin, “el proceso es un caminar orientado a través del «bosque de los símbolos» del que habla Baudelaire, a través del mundo de los arquetipos, como diríamos nosotros”<sup>66</sup>.

Esa ‘diferenciación’ que caracteriza el proceso de individuación es posible observarla de igual forma en el proceso creativo, sobre todo si se considera que el impulso creador nace de una necesidad por integrar aquello que está indiferenciado en el espíritu del poeta. De hecho, este anhelo de unificar es el que justifica la obra. La razón es que, en el poeta, la diferenciación se registra en que éste “selecciona su material, a menudo inconscientemente, de

---

<sup>64</sup> Anthony Storr. *Op. cit.*, p.127.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 206.

la realidad interior y de la exterior, y la obra incorpora y expresa la unión de ambas”<sup>67</sup>, de la misma forma que el *sí mismo* engloba, a través de la incorporación de los complejos, lo consciente y lo inconsciente.

Desde esta perspectiva, el proceso creativo de un artista se iguala con el proceso de individuación en que ambos resuelven de manera simbólica la tensión entre los opuestos: exterior e interior del inconsciente. En la individuación, ese recorrido de la multiplicidad a la unidad se da cuando en el *sí mismo* se logra integrar, unificar, el mundo subjetivo y el mundo objetivo.

De igual manera, la realización del sí mismo en un individuo creador es prospectiva, ya que el poeta considera a su obra como susceptible de poder configurar –y continuar configurando–, esbozos de sí mismo. Esa magnitud que engloba tanto la conciencia como lo inconsciente –el *sí mismo*–, determina *un* final del proceso de individuación (pues el proceso se lleva a cabo por etapas y nunca es definitivo). En este sentido, en la medida en que los complejos del poeta quedan exorcizados en su obra, el proceso creativo condensa una fase de su proceso de individuación.

Por su parte, la obra de arte también registra esa reconciliación de opuestos a través de un movimiento de síntesis que, además, alcanza al lector por la sensación que éste obtiene del ordenamiento y la unidad de la obra, es decir, de esa conquista estética y espiritual del poeta<sup>68</sup>.

En conclusión, la individuación del poeta se realiza gradualmente en su obra, pues ésta es la manifestación más clara del intento por unificar, consciente y voluntariamente, su ser. En su labor artística, el poeta, explica Albert Beguin, va más allá porque “aspira a la unidad en

---

<sup>67</sup> Anthony Storr. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>68</sup> Es importante señalar que Anthony Storr considera que esto es posible gracias a que los artistas, aunque “están más atormentados que la mayoría [tienen] posesión de un fuerte yo, [por lo que] son más capaces de dominar e integrar su desorden”. *Idem*.

que ya no hay ni sujeto ni objeto, en que la imagen nacida en el yo y los movimientos de lo “real” están ligados por una incesante correspondencia”<sup>69</sup>.

#### **1.2.4 Recapitulación: pensamiento mítico y poético**

En este punto es posible entonces continuar la línea del mito que se trazó en el primer en un inicio. El mito, como podrá deducirse por lo expuesto, es la forma que adopta el arquetipo, pues éste debe ser considerado como un molde, como una predisposición a generar imágenes que signifiquen, simbólicamente, la experiencia humana. Es también una imagen que ayuda a contener el significado emocional que sugiere el inconsciente, a través de los complejos, en un momento determinado de la vida. Y el mito es, además, una forma de resolver el drama que se lleva a cabo entre lo personal y lo colectivo.

En la vastedad del inconsciente, tanto colectivo como individual, sólo el mito puede recortar esas formas que la conciencia puede reconocer. Sólo a través del mito pueden asirse, dominarse, esas fuerzas creativas que subyacen al ser humano. La diferencia entre el individuo y el poeta es que, para éste, el pensamiento mítico no es, como opina Albert Béguin, “un medio de expresión que imitaría o tomaría prestado, sino... el único instrumento del que dispone para enfrentarse al asombro”<sup>70</sup> y a la angustia de su condición humana.

En esta cita de Béguin se sugiere otra idea, la del pensamiento mítico. La confusión que genera la palabra mito es que ésta alude no sólo a una imagen, sino también a una situación de significado simbólico. Es por esto que Nietzsche señaló que “el mito no es, como lo imaginan los niños de una civilización falsificada, la traducción de un pensamiento; es un modo de

---

<sup>69</sup> Albert Béguin. *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*, t. I, selección y notas de Pierre Grotzer, trad. de Mónica Mansour, México, FCE, 1986, p. 144.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 144.

pensamiento en sí mismo. Manifiesta una representación del universo, pero siempre a través de una sucesión de acontecimientos, de actos y de sufrimientos”<sup>71</sup>.

La imaginación mítica se diferencia del pensamiento mítico en que la primera suele usarse como un medio natural para generar imágenes que posibiliten aprehender ese mundo del inconsciente sin requerir de ese esfuerzo de la voluntad que define al pensamiento mítico. Éste surge no sólo de un acto consciente que busca asir esas imágenes sino que también juega con ellas, las interpreta y las utiliza con determinados fines estéticos.

El poeta sabe que su oficio es un trabajo simbólico, en la medida en que debe diferenciar esas imágenes primordiales que sugiere el inconsciente, a través de un proceso de traslación de la imaginación al pensamiento mítico y poético. La consciencia de este trabajo es la que obliga a Alejandra Pizarnik a confesar: “mi tormento es el tránsito de las imágenes formuladas en la otra orilla por la «hija de mi voz» [o inspiración, o inconsciente] a las presencias fulgurantes”, pues ese tránsito “exige libertar la fuerza visionaria y mantener, simultáneamente, un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza [y en la estructuración de esas imágenes]”<sup>72</sup>.

El mito de la creación es entonces aquel que refiere una y otra vez el proceso poético, no sólo porque “la creación poética es más aún que la imagen de la creación del mundo: es la creación en sí”<sup>73</sup> sino también porque, a decir de Alejandra Pizarnik: “la poesía es el lugar donde todo sucede”<sup>74</sup>. Desde el pensamiento mítico, la poesía inaugura todo acto humano y, en ese lugar de apertura, tales actos aparecen desprovistos de su fatiga, de la lasitud expresiva, de su debilidad de significado. La angustia de la que surge un poema no desaparece, pero queda

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>72</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa, ed. cit.*, p. 305.

<sup>73</sup> Albert Béguin. *Creación y destino, ed. cit.*, p. 144.

<sup>74</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa, ed. cit.*, p. 305.

conjurada con ese mito que recrea el origen de las cosas, que inventa de nuevo su certidumbre y su afirmación.

En conclusión, la conjuración de la poesía radica en que le da una forma, una imagen primordial, a todo aquello que vive indiferenciado en el espíritu de una época y de un lector. Su manera de sustraerse del caos, es atraer de él su fuerza, y crear con ella esa visión que nos reconcilie, transitoriamente o no, con el mundo. Por ello, “el mito creado por el poeta desempeña el papel de trasladar el destino individual a un plano en que se convierte en el destino de toda criatura”<sup>75</sup>, afirma Béguin.

Si, como señala Otto Rank, el mito del héroe en realidad es el mito del nacimiento del héroe, cuando leemos una obra poética no sólo estamos asistiendo al mito del poeta, sino al mito de la creación del poeta. La premisa de que el proceso de individuación del poeta no se da en su vida sino en su obra, está confirmado por la obra misma, en tanto que el proceso creador de ésta radica en una vivificación del mito del poeta, de su imagen primordial como creador. Y, por tanto, el valor que otorgamos a ésta, opina Pierre Reverdy, “está en razón del contacto punzante del poeta con su destino”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Albert Béguin. *Creación y destino*, ed.cit., p. 154.

<sup>76</sup> Citado por Albert Béguin. *Ibid.*, p. 154.

## CAPÍTULO II

### OBRA POÉTICA, BIOGRAFÍA MÍTICA

Cuando leemos afirmaciones de Alejandra Pizarnik sobre su oficio poético, como la siguiente, del año 1957, queda claro que desde muy joven su propósito primordial era alcanzar la unidad entre su ser y su obra:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo de mi 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 nombrarme.  
(Diarios, p.91)

El miedo que señala Pizarnik es un indicio de esa búsqueda por la unidad pues, según la teoría de Jung que se expuso en el capítulo anterior, el proceso de individuación empieza justamente en la diferenciación y ésta supone un confrontamiento consigo mismo, penoso y lento.

Observar cómo se lleva a cabo esta diferenciación en la identidad poética que constituyen los tres primeros libros de Alejandra Pizarnik: *La tierra más ajena*, *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, no tiene como objetivo forzar una correspondencia entre las instancias psíquicas del inconsciente y los motivos literarios (sobre todo en este último poemario), sino considerar una vía de interpretación psicológica que halla su correlato poético en cuanto a la conformación de la identidad. El sentido de correlato puede apreciarse a través de la definición de T.S. Eliot:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un "correlato objetivo"; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta; de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción (...) La inevitabilidad artística radica en esta adecuación completa de lo externo a la emoción<sup>77</sup>.

Alejandra Pizarnik, por tanto, muy probablemente no fue consciente de esas instancias psíquicas tal como las presenta Jung, ni tampoco de cómo se podían manifestar en su obra, pero sí fue consciente del correlato mítico-poético que se debía llevar a cabo para que, en su elección de ciertas imágenes y ciertos recursos estilísticos, cada uno de sus libros alcanzara a evocar una determinada emoción estética.

A partir de esta postura crítica, analizaremos ahora cómo se configura la identidad poética de Pizarnik en estos tres poemarios.

---

<sup>77</sup> "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked [...] The artistic "inevitability" lies in this complete adequacy of the external to the emotion..."  
T. S. Eliot. *The sacred wood. Essays of poetry and criticism*, 6a. ed., Londres, Methuen & Co. LTD, 1984, p.100.

## 2.1 *La tierra más ajena* (1955) o el llamado del silencio

*Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto. Caminar, caminar...  
Sí. Sola, siempre sola. Lenta, muy lentamente [...]  
Sí. Se seguirá caminando. Hundirse, oscuridad, caminar...*

“Puerto adelante”, Alejandra Pizarnik.

El tema de la muerte, en la poética de Pizarnik, no es un mero presagio o una herencia romántica, es una elección, una invocación y un conjuro. Toda ella, su obra y su persona, está imantada de muerte. Éste era el centro de gravedad de la poeta, y alrededor de él, las connotaciones del silencio, el exilio y la orfandad, trazaron una órbita perfecta de congruencia artística y biográfica.

No obstante, recorrer el camino de interpretación que traza la idea del sacrificio vital por la literatura no está del todo despejado. Hay ciertas piedras que la misma Alejandra Pizarnik se encargó de colocar. Una de ellas es la negación a incluir, en una antología de su obra, poemas de su primer libro *La tierra más ajena* (1955). César Aira cita el argumento de la poeta para descartar este libro: “No se ha extraído ningún poema por no haberse hallado nada que valga la pena”. Más adelante el escritor revela el motivo de esta exclusión, al afirmar que *La tierra más ajena*:

Funcionó desde entonces como un puro título, un libro vacío, cuyo único cometido fue darle a la joven poeta la entidad necesaria con la que introducirse en el mundo literario. Un libro previo al personaje en el que se sostendrían los libros posteriores, fuera de la historia de “Alejandra Pizarnik”; convenientemente está firmado “Flora Alejandra Pizarnik”.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> César Aira. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Ediciones Omega, 1965, p. 34.

El acto de sancionar este primer poemario como un libro “vacío” o “fallido” obedece a varias razones, las cuales Cristina Piña enumera en la biografía de la poeta. La principal razón es que *La tierra más ajena* fue un poemario publicado cuando Alejandra Pizarnik contaba con tan sólo diecinueve años y, a decir de la biógrafa, “la literatura por lo general no registra obras geniales de adolescentes”<sup>79</sup>. En segundo lugar, señala la biógrafa, está la marca de “don paterno” en el libro, en tanto que su padre pagó la edición. Este financiamiento del padre, más el hecho de firmar el poemario con el nombre que le otorgaron sus padres, Flora, implicaba una identidad incompleta como poeta pues conllevaba, afirma su biógrafa, “no *ser otra*, o apenas serlo a medias y a partir de la sanción paterna, sin verdaderamente des-fundarse, des-nombrarse, crearse *otra* en la escritura”<sup>80</sup>. Una razón más para echar al olvido este poemario, es la que apunta tanto César Aira como Cristina Piña: el libro es defectuoso, no tanto por sí mismo, como sentencia Pizarnik, sino porque, comparado con los criterios estéticos de la obra posterior (la firmada sólo con el nombre de Alejandra), es notable por su diferencia, por su excepcionalidad.

Independientemente de las razones estéticas que la propia Pizarnik arguyó para desestimar este libro (injustas a nuestro parecer, por las ideas que más adelante tendrán lugar), el poemario cobra importancia porque registra tanto la elección como la vacilación por asumir un destino poético que, desde la perspectiva que sugiere el título, *La tierra más ajena*, presenta a la poesía con sus matices más amenazantes y riesgosos. En este primer encuentro entre Alejandra Pizarnik y la poesía, ésta no sólo se asocia a una tierra, a un terreno *otro*, un sostén distinto, sino a la tierra *más ajena*, alejada, remota e inhóspita. Y la geografía de la poesía que connota el título de este poemario no propone un paisaje diáfano (tal como lo confirman los

---

<sup>79</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta, 1991, p. 62.

<sup>80</sup> *Idem*, pp. 51-52.

títulos de los poemas que lo conforman), sino “humo”, vagancias en lo “opaco”, “pantanos”, “puertos adelante”, “lejanías”. Sin duda, Alejandra ya había explorado esta tierra, la prueba misma está en los recuerdos que trae de ella, es decir, en los poemas que tiene a bien bautizar como “reminiscencias” de ese lugar; sin embargo, no ha hecho aún de esa tierra su lugar de residencia; no ha poblado de noche, ni de voces ni de grandes silencios esa extensión poética que ahora reconocemos como enteramente suya.

*La tierra más ajena* puede entenderse, por tanto, como una poética del presentimiento, y no necesariamente por ese carácter profético que emana, con más fuerza, de sus libros posteriores, sino por ese testimonio de la intuición que conforma el libro. En otras palabras, aunque en este poemario podamos entrever los temas capitales de la poesía de Pizarnik, la variedad de estilos que ejercitará después y las figuras retóricas que caracterizarán su poesía, *La tierra más ajena* señala cómo se responde al llamado poético, cómo se asume un destino y cómo se elige una identidad artística.

En *El hombre y sus símbolos*, un libro que condensa la psicología jungiana, Marie-Lousie Von Franz escribe que “la realización de la unicidad del hombre individual es la meta del proceso de individuación”<sup>81</sup>. Aunque en la brevedad de esta frase no puedan predecirse los largos años que implica cumplir un destino –ese único destino posible para alguien, aquél por el que vive y por el que puede reconocerse a sí mismo como único–, es claro que este proceso requiere al menos de unos cuantos lustros.

Es claro también que este proceso de individuación inicia con un proceso de diferenciación, esto es, con un alejamiento de los otros para poder descubrir lo propio. Cabe preguntarnos entonces: ¿de quién empieza a diferenciarse Alejandra Pizarnik? Ya observamos, en primer lugar, que trata de distanciarse de su familia al rebautizarse con un nombre de origen

---

<sup>81</sup> Marie-Lousie Von Franz. “El proceso de individuación” en Carl. Gustav Jung *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995, p.162.

griego que la sustrae de sus raíces judías. En segundo lugar, busca distanciarse de ella misma tal y como había sido hasta entonces: Flora. Sin embargo, esta diferenciación no es definitiva, pues el hecho de que aparezcan juntas esas identidades suscribiendo el libro con un solo nombre: Flora Alejandra, es muestra de un conflicto entre la imagen que los otros tienen de la poeta y la que ésta tiene de sí misma.

Ahora bien, si el propósito de la individuación es liberarse, tanto de los moldes sociales que fabrican “personas” –la mimesis del individuo con su rol social–, así como de las fuerzas del inconsciente, Alejandra inició esta liberación muy joven. En una entrada de su diario, la del 20 de julio de 1955, se cuestiona acerca de las expectativas sociales sobre lo que *debe* ser una mujer, y a qué grado son incompatibles éstas con la creación artística. Por una parte, la poeta reconoce el deseo de sentirse acompañada (“Creo que mi femineidad consiste en no poder «vivir» sin la seguridad de un hombre a mi lado”), pero cuando se imagina en una escena amorosa, se superpone una voluntad creativa que la hace sentir traidora: “Y cuando estoy *segura* es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora. Traiciono ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! Entonces ya no grito «¡me muero de inmanencia!»». ¡No! Entonces me siento ser. Me siento vibrar ante algo elevado que me asciende junto así” (*Diarios*, p. 34).

Después de enumerar en su diario los casos de mujeres creadoras y “felizmente casadas”, y de objetar cada uno (los de Simone de Beauvoir, Katherine Mansfield, Carmen Laforet) aduciendo alguna falla, la poeta, en su argumentación, contrapone estas mujeres a las *otras*, las solitarias, en cuya lista destacan las hermanas Brönte, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Safo. Al final, después de ilustrar los posibles caminos que pudieran zanjar esa dualidad entre la vida amorosa y la literaria, afirma:

Es irremediable. ¡Es dramático! *Una aspira a realizarse. Yo aspiro a realizarme.* Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿y si no serían [sic] notables? ¿Si no son más que elementos extraídos de mi ser semiarruinado, gastado, que resultan sorprendentes debido a mi edad física? Entonces no sólo erré la elección sino que no me realizaré por el camino más natural y sencillo de toda mujer: ¡los hijos! ¡Entonces sería más que frustrada! [El subrayado es mío] (*Diarios*, pp.34-35).

La opción vital que se presentaba para la joven Pizarnik se resumía en seguir uno de los dos caminos: realizarse como mujer, a través de la procreación, o realizarse como artista, a través de la creación. El primer camino era común, hubiera contado con varios relatos de vida que le habrían ayudado a recorrerlo. El segundo, en cambio, al menos en este momento, no se presentaba tan común, era desconocido para ella y ninguno de los artistas que lo hubiera transitado hasta entonces, habría podido brindarle a Alejandra coordenadas exactas para orientarse en su propio destino. Ella misma sabe, en esta entrada de su diario, que está eligiendo un camino de soledad, pero ese camino, al menos, es el *suyo*. Entonces, cuando sopesa las ventajas y desventajas de ambas opciones, la procreación o la creación, ya no *espera*, ya no alberga expectativas propias o ajenas, simplemente se entrega a esa ‘realización artística’. Unas líneas más adelante, después de mandar “¡Al diablo!” las expectativas sociales, concluye: “Entonces, cuando miro, huelo, oigo, recuerdo, siento: mi ser ya no espera. Mi ser vibra con los sentidos erguidos, atentos en su puesto. Cuando mi alma se espera en las sagradas nimiedades y recuerda su *elección en potencia*, ya no se angustia buscando nuevas rutas” [El subrayado es mío] (*Diarios*, p. 36).

¿Qué nuevas rutas pueden existir para quien su única elección es aceptar ese destino que se le impone? No quiero sugerir con esta pregunta que no hubiera otras opciones de vida, sino que la misma Alejandra, en el momento de observarlas, las descarta, porque *en potencia*, su única elección es responder al llamado poético. Frente a ese destino creativo, el artista, opina Jung, “sólo puede obedecer y seguir ese impulso, aparentemente extraño a él, sintiendo

que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse”<sup>82</sup>. Aunque la joven Pizarnik, en estas entradas de diario, considera que la poesía, esa “tierra más ajena”, podría, para bienestar de su familia y de ella misma, ser un poco “más cercana”, más compatible con las expectativas sociales y con sus propios deseos, ella sabe, presente, lo inevitable de ese impulso creativo. Así puede leerse en otra entrada de su diario, la del 22 de agosto de 1955:

Rostros. Todos iguales. ¡Hiergo [sic] mi cuerpo! Miro el silencio y me siento trascender. *Me siento llamada, supremamente llamada*. ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo. Agregar algo. Dejar algo. En el kiosco veo un librito: *Fausto* de Goethe. ¿Qué importa que Goethe haya muerto? Allí está el testimonio de la realidad de su existencia. La muerte no puede contra él. Nada puede. [El subrayado es mío] (*Diarios*, p.54).

A la distancia, sabemos que el olvido tampoco ha podido nada contra la obra de Alejandra Pizarnik. Su hazaña fue aceptar su destino y cumplirlo; y lo llevó a cabo de manera tan certera que su realización artística se superpuso a su realización personal. Es decir, su proceso de individuación se cumplió en su obra poética porque en ésta puede leerse el testimonio de una realidad vital en lo que de más valioso, de más único, existía para ella, es decir, para una Flora que apostó todo por convertirse en Alejandra.

*La tierra más ajena* es, por tanto, un libro esencial en la obra de Pizarnik por ser, entre otras cosas, la primera respuesta a ese llamado de la poesía. Y es el único libro, además, en el que Alejandra se permite vacilar, es decir, “experimentar” sobre sus posibilidades poéticas. Considero entonces que un análisis sobre este libro, nos ayudará a comprender el por qué de sus elecciones y de sus renunciaciones posteriores en favor de una ‘poética’ –léase ‘destino’– personal.

---

<sup>82</sup> Carl Gustav Jung. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Obra Completa. Volumen 15, 3ª ed., Madrid, Trotta, 2007, p. 65.

Antes de iniciar el análisis, es importante apuntar que el libro consta de dos partes. La primera incluye veintidós poemas, de los cuales sólo los últimos tres están en prosa. La segunda parte, titulada “Un signo en tu sombra”, consta de seis poemas. La edición fue publicada en Buenos Aires por la editorial Botella al Mar en 1955. Juan Jacobo Bajarlía, profesor de la Escuela de Periodismo y amigo de la joven Pizarnik, a quien conoció en su paso fugaz por la Facultad de Filosofía y Letras, “fue la primera mirada “autorizada” a quien le mostró sus poemas –en largas conversaciones y lecturas por los cafés donde circulaban escritores de la época- [y] quien la ayudó a corregir todos los textos que formarían parte de su primer libro”, como señala la biógrafa Cristina Piña<sup>83</sup>.

La efervescencia de un ambiente literario vanguardista en Buenos Aires, ofreció a Alejandra Pizarnik amigos entrañables con quienes compartió este ambiente. La doctora Dona Marat señala que, a través de Bajarlía y del editor del poemario, Arturo Cuadrado, la poeta conoció a escritores como Oliverio Girondo, Norah Lange y Aldo Pellegrini. Asimismo, apunta que “en este periodo, aparte de Sartre, Pizarnik leía a Joyce, Proust, Gide, Claudel, Leopardi; pero seguramente fueron los surrealistas franceses y argentinos los que más influyeron en su formación juvenil”<sup>84</sup>. A continuación, veremos cómo la poeta argentina se inserta, con este primer poemario, en una vanguardia literaria que hizo de la experimentación estilística una consigna.

Una de las primeras preguntas que contesta este libro es ¿cómo puede responderse a un llamado poético? Quizá, para quien fuera Flora Alejandra Pizarnik, éste sólo podía ser atendido, en principio, con un eco de ese mismo llamado, con una repetición de esa voz que la

---

<sup>83</sup> Cristina Piña. *Op.cit.*, p. 50.

<sup>84</sup> Mara Donat. “Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik”. Director: Dr. Enrique Flores. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Letras, 2010, p.143.

nombraba otra. Al menos ésta es la clave que nos ofrecen los poemas de *La tierra más ajena*, en donde el ritmo pesa más que la imagen, pues este ritmo es perceptible no sólo a través de largas enumeraciones, de anáforas, de estribillos, de aliteraciones y asonancias, sino también en el ritmo de las imágenes mismas que se suceden vertiginosamente, atropellando cualquier lógica y cualquier sintaxis. Un ejemplo de ello es el poema que abre el libro, “Días contra el ensueño”:

No querer blancos rodando  
en planta movable.  
No querer voces robando  
semillosas arqueada aéreas.  
No querer vivir mil oxígenos  
nimias cruzadas al cielo.  
No querer trasladar mi curva  
sin encerar la hoja actual.  
No querer vencer al imán  
al final de la alpargata se deshilacha.  
No querer tocar abstractos  
llegar a mi último pelo marrón.  
No querer vencer colas blandas  
los árboles sitúan las hojas.  
No querer traer sin caos  
portátiles vocablos.<sup>85</sup>

Los últimos dos versos de este primer poema, ofrecen también una clave para comprender la poética del libro. Atender al llamado de la creación artística es, para Alejandra Pizarnik, instaurar el caos, desequilibrar los discursos, negar cualquier supuesto sobre la factibilidad del mundo. El de Alejandra, a partir de este libro, es un mundo de “portátiles vocablos” y éstos son suficientes, con todo y su caos, como para rechazar “vivir mil oxígenos” o emprender “nimias cruzadas al cielo”. Quizá por ello antepone, en el título, este tiempo nuevo contra el “ensueño” de una realidad que, a la luz de la poesía, se revela falsa y engañosa.

---

<sup>85</sup> “La tierra más ajena” en *Poesía completa (1955-1972)*, Ana Becció (ed.), 5ª ed., Barcelona, Lumen, 2003, p.11. En adelante, las citas de este libro llevarán entre paréntesis las siglas *TA*, seguidas del número de página.

Por otra parte, las repeticiones en las que abunda el poemario parecen reforzar la fuerza con que se deja sentir ese llamado. No sólo los poemas parecen desprovistos de otra intención que no sea “traer el caos”, sino que las palabras mismas surgen de un impulso creativo que, por su fuerza, imposibilita cualquier significado. César Aira explica que esta “libertad preadámica”, anterior a la “vigilancia consciente sobre el discurso, la limitación léxica y temática, y la brevedad” que conformaran los rasgos de su obra posterior, harán que el rechazo a esta libertad, manifiesta en el desprecio a *La tierra más ajena*, fuera para la poeta “objeto de una permanente nostalgia [que] le dio un tono sombrío a su obra”<sup>86</sup>.

¿Cuáles son esas libertades que se permite Alejandra Pizarnik en este poemario? Al margen de sus construcciones asintácticas (“costura desclavada en mi caos humor diario/ repiqueo infinito arpa rayada/ cadáveres llorosos mar salino”), se permite neologismos (“asombrofantasmales”, “amarillosucio”, “negrolimpio”), se permite el uso de signos matemáticos (“los dos tú + cielo = mis galopantes sensaciones”)<sup>87</sup>, y consiente en jugar con la disposición espacial, como puede apreciarse en el verso que inicia después de un largo espacio blanco, en el poema “Agua de lumbre”; la poeta cede también al dar cabida a un tono lúdico que resalta, por ejemplo, en la dedicatoria “*Al conejito que se comía las uñas*”, del poema “Ser incoloro”, o en el ‘relato’ de los colores que luchan contra el poderío del blanco y el negro de las hojas escritas:

Labios plegados sobre dientes felices. Labios que ríen bajo la opresión tensa del ungido manto de varios tonos (yo rojo, tú azul, él verde, ella gris...). Comienza la lid cromática. Cada color requiere un mayor espacio en la tela. Claro que ninguno quiere sucumbir. Claro que ninguno desea disolverse anónimamente. Y así se sigue, así se camina, así se mira

---

<sup>86</sup> César Aira. *Op.cit.*, pp. 38, 41.

<sup>87</sup> Para la doctora Ma. Isabel Calle Romero, “estos neologismos son ecos vallejanos de la obra *Trilce* (1922) en el que los dualismos son parte de ella al igual que los signos numéricos”. “La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra”. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, España, 2010.

esfumar las blanco-negras hojitas de ese calendario que transpira el sudor de un calor intangible. (“En el pantanillo”, *TA*, p. 33)

Este hilo narrativo también se deja entrever en otros poemas, como en el tono anecdótico de “Un boleto objetivo” o “...De mi diario”. Recordemos que Alejandra quiso, por estas fechas, escribir una novela. Así lo expresa en una entrada de su diario, en junio de 1955; sin embargo, en esa misma confesión, declara que, a su edad, “todo argumento sería autobiográfico”, y que ella no tiene la intención de “crear seres felices” o describir países o situaciones, que no conoce.

La apuesta literaria de la joven Alejandra está en ejercer un oficio sin imposturas, aún a riesgo de que éste se lleve a cabo desde una poética del yo en donde “hay que escribir cuando se tiene qué decir. ¿Qué diría yo? —se pregunta— ¡Mis angustias! ¡Mis anhelos! ¡Mis invisibilidades!” (*Diarios*, pp.26-27). Es de esta manera como emprende un repliegue hacia sí misma que devendrá en esa ‘poética del yo’ que ya es perceptible en *La tierra más ajena* y que, desde el epígrafe, de Arthur Rimbaud, se nos anuncia: “¡Ah! *El infinito egoísmo de la adolescencia, el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de flores estaba el mundo ese verano! Los aires y las formas muriendo...*”.

Esta ‘poética del yo’, en *La tierra más ajena*, puede descubrirse por la enunciación en primera persona; por los poemas que se conforman a partir de la descripción de su cuerpo (como puede leerse en “Vagar en lo opaco”, poema de estructura anafórica en donde a lo largo de once versos retrata sus pupilas); o bien, por poemas en que se escribe a sí misma como escritora. Es el caso, por ejemplo, de “Poema a mi papel”, en el que la poeta se consuela a sí misma de la osadía de ver sus “penas impresas trascendencias cotidianas”, con la dicha de ser la dueña de esos poemas, y con la satisfacción que le da poseerlos, tal como se aprecia en el verso final: “es mío es mío es mío!!”.

Un ejemplo más de esta búsqueda del yo por recortarse de cualquier paisaje familiar, es el poema “Yo soy...” en el que los puntos suspensivos del título sugieren más que una declaración, una tentativa por diferenciarse. Este titubeo se refuerza con los signos de interrogación que aparecen al final de los versos, y que suponen que el signo inicial estaría en el título, de tal manera que se leyera como “¿Yo soy...”:

mis alas?  
dos pétalos podridos

mi razón?  
copitas de vino agrio

mi vida?  
vacío bien pensado

mi cuerpo?  
un tajo en la silla

mi vaivén?  
un gong infantil

mi rostro?  
un cero disimulado

mis ojos?  
ah! trozos de infinito

(“Yo soy...”, *TA*, p. 30)

Aunque una más de las libertades que se toma la poeta en este libro es hablarse a sí misma más como persona que como personaje, (pues el tono que predomina en la mayoría de los poemas es “familiar” por los temas que trata: sus deseos, sus vivencias, sus amores), es claro que Alejandra Pizarnik ya empezó “la construcción de una obra como un cuerpo metafórico” pues, tal como explica Patricia Venti, “esta operación (dar simbólicamente su piel y sus órganos para que la obra viva) despierta una angustia aguda, que Pizarnik plasmó a

través de su personaje alejandrino. Así, si uno de los dos vive, el otro muere. Mientras más produce, más gasta el creador su energía pulsional y apresura la muerte”<sup>88</sup>.

Y esta es la postura estética que también se deja ver en el título de otro de sus poemas, “Dédalus Joyce”, en el que la fusión entre el personaje del *Ulises*, Stephen Dédalus, y su creador, James Joyce, insinúa esa “tibieza en conjunción” que es su propia vida literaria.

A partir de la aparición de este poema escrito en prosa, se suceden, en el libro, otros dos prosemas que rompen con la estructura inicial —conformada por tiradas de verso libre que oscilan en su extensión, pero que tienden a ocupar la primera mitad de la hoja en blanco. Una más de las libertades poéticas que se toma Alejandra Pizarnik, además de esta ruptura estructural —inadmisible en sus obras posteriores—, es incluir un apartado final en el poemario, titulado “Un signo en tu sombra”, que consta de seis poemas.

La diferencia más obvia de este apartado con respecto a los poemas anteriores, es que todos se congregan alrededor del tema amoroso. Aquí, la voz lírica se dirige a un tú tan recurrente e importante que aparece con mayúsculas en el primer poema (“mi pluma retarda el TÚ anhelante/ mi sien late mil veces TÚ nombre”). Como explica Cristina Piña, aunque estos poemas “revelan una conciencia dolorida y trágica de la experiencia amorosa, a la cual se la vive no ya como plenitud de encuentro sino como angustia y pérdida”, es de extrañar que el tema del amor no sea imperante en sus otros libros que, en contraste con este primero, se caracterizan porque temáticamente, señala su biógrafa, “la indagación poética se vuelca hacia otras formas de la experiencia interior”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Patricia Venti. En *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos, 2008, p.69.

<sup>89</sup> Cristina Piña. *Op.cit*, p. 64.

Aparte de esta disparidad temática de “Un signo en tu sombra”, no es el ritmo el que predomina en estos últimos poemas. Aquí la balanza estilística se inclina a favor de la imagen, tanto porque intensifica las comparaciones (“el vino es como un llanto desolado”) como porque afina las metáforas (“mi garganta es un archipiélago maldito”, “el humo danzante de la pipa de mi amor”). En general, la construcción de imágenes que puede apreciarse en la primera parte (aunque un tanto veladamente por la jerarquía de los esquemas rítmicos) se basa en el uso de las siguientes figuras retóricas: el oxímoron, (“Agua de lumbre”), la hipérbole (“Mil relojes zumban/ las horas de las mil distancias”) las sinestesias (“la música enrojece la ruta”, “vienen sonidos azules rojos verdes”, “las brisas sonantes”) , y las metonimias (“su ser de sonrisas/ y dientes abiertos”, “vuelan uñas brazos anillos peces”). No obstante, estos recursos retóricos van rezagándose, en el último apartado del libro, a favor de las comparaciones, las metáforas y las imágenes *alejandrinas* que reconoceremos después: “entre las sombras el humo y la danza/ entre las sombras lo negro y yo”; “cielo trozo de cosmos cielo murciélago infinito/ inmutable como los ojos de mi amor”; “alguna vez de un costado de la luna/ verás caer los besos que brillan en mí”; “Mi ser henchido de barcos blancos./ Mi ser reventando sentires./ Toda yo bajo las reminiscencias de tus ojos”.

Entre estas imágenes *alejandrinas*, la que condensa el poema “Puerto adelante” destaca particularmente por su poder evocativo. A través de un acercamiento cinematográfico, la descripción de un paisaje marino sirve de marco para poner en primer plano la silueta de una mujer solitaria que, atraída por el puerto, decide caminar hasta hundirse en la oscuridad de la noche, del mar y de su deseo por “irse, y no volver”:

Noche tibia. Sensación placentera. Los sonos abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos. Pensaba en el puerto que veía tan seguido... puerto de colores impresionistas y hombre [sic] sucios de brazos mojados y brillosos y vello crecido y húmedo. Hombres

impasibles a la lejanía maravillosa, al cielo entre los barcos, el paisaje en conjunto, al suelo atiborrado de objetos remotos como pedazos de mundo en el melancólico corazón de un mar...  
Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto. Caminar, caminar...  
Sí. Sola, siempre sola. Lenta, muy lentamente. Y el aire está enrarecido, será un aire cosmopolita y el suelo lleno de papeles de cigarrillos que alguna vez existieron, blancos y hermosos.  
Sí. Se seguirá caminando. Hundirse, oscuridad, caminar...  
Sí. Y una estrella dará su color al ancla de plata que llevaba en su pecho. Tirar el ancla. Sí. Muy junto a ese barco gigante de rayas rojas y blancas y verdes... irse, y no volver.  
(“Puerto adelante”, TA, p.32)

El ritmo que acompaña la imagen refuerza el eco con que se responde al llamado poético, pues no es difícil imaginar que sea una poeta quien camina hacia una “lejanía maravillosa”, visible sólo para ella, mientras repite un “sí” que es, a un mismo tiempo, aceptación y entrega sumisa a un destino artístico. La fuerza que ejerce ese llamado precisa ligereza y prontitud, quizá éste sea el motivo de “tirar el ancla” cerca de un barco gigante que pueda borrar cualquier rastro de esa mujer que es imperiosamente convocada a fundar un reino poético en “la tierra más ajena”.

En el pensamiento mítico, el camino del héroe inicia justamente con aquello que Joseph Campbell define como “la llamada a la aventura”. En esta fase, explica el mitólogo, “el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas [...]”<sup>90</sup>. En la geografía poética del primer libro de Alejandra Pizarnik, todos estos lugares aparecen para configurar el mapa de una voz que hace, de este poemario y los siguientes, un llamado. La noche, el bosque, el cielo, el mar hacen de los poemas de *La tierra más ajena* “reminiscencias”, ecos de un silencio que, en los siguientes libros, extenderá su dominio poético.

---

<sup>90</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959, p. 60.

La poeta ha sido llamada por su destino y, en este primer poemario, tal como puede leerse en el poema “En el pantanillo”, “las voces se elevan queriendo matizar las aspiraciones de soledad a que obligan los espacios”; y las imágenes aparecen como “montañas vibrantes de cercanía solar, de lluvia inaudita, de flores invisibles capaz de crear bajo tanto cielo, tanta lumbre cromática, tanta conjetura de lugar”. A través de estos versos, se expresa un despertar hacia la vida poética.

En la obra de Alejandra Pizarnik, “la red que teje su poesía es en parte un llamado, que va acompañado de un despliegue escénico”, como observa Sara Cohen, y es, en parte, también un silencio que va de la mano con la muerte<sup>91</sup>. Pues aquella mujer que, en el poema “Puerto adelante”, atiende a un llamado y camina “sola, siempre sola”, sabemos que es Flora, una joven que se “irá para no volver”, porque sabemos que quien regresa, transfigurada de ese viaje, es Alejandra, la poeta: “el perfil de la flor única”, tal como augura un verso final de *La tierra más ajena*, y tal como lo confirma su siguiente libro.

---

<sup>91</sup> Sara Cohen. *El silencio de los poetas*, Bs. As., Biblos, 2002, p. 58.

## 2.2 *La última inocencia (1956) o la iniciación poética*

*Ahora  
la muchacha halla la máscara del infinito  
y rompe el muro de la poesía.*

“Salvación”, Alejandra Pizarnik.

El destino personal de quienes han sido llamados por la poesía se ha desviado más de una vez antes de aceptar plenamente ese riesgo vital que puede suponer, para algunos, el oficio más alto de la palabra. En cambio, para quienes responden al llamado y aceptan ofrendar su vida a la poesía, la asunción de ese destino personal supone que, al estar en el centro de la palabra, se permanecerá siempre al margen de cualquier entendimiento social. El rechazo de la familia de Alejandra Pizarnik hacia su oficio poético, pertenece a uno de esos bordes espinosos a los que se enfrenta un poeta. Así puede leerse en una entrada de su diario cuando, a los diecinueve años, Alejandra les comunica a sus padres su elección: “Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son cosas al margen dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una” (*Diarios*, p. 57).

Precisamente porque son muy pocos quienes pueden entender este sacrificio vital, el poeta asume la soledad inmensa de su destino, originada, en parte, por el extrañamiento de quienes no pueden acceder a esa forma de conocimiento que, en poesía, se conoce como revelación —es decir, esa imagen de lo desconocido que se manifiesta, que se hace forma para que otros puedan verla.

El carácter efímero de la revelación, es la otra causa del aislamiento del poeta. La disensión de los pactos sociales surge de que el poeta no puede llevar el ritmo de la corriente de los días, pues debe estar siempre a la espera, a una espera que esté dispuesta a recibir esa

visión cuando se le presente, y a una expectativa que le permita estar a la altura de la circunstancia epifánica. Por tanto, el destino poético, en parte asumido y en parte decretado (pues pocos son convocados por la poesía), exige un destierro continuo de quien elige responder al llamado poético y permanecer a su escucha.

Precisar en qué consiste el exilio del poeta (una expresión de ese riesgo vital), implica, en principio, reconocerlo como un “iniciado”. En palabras de Roberto Calasso, un iniciado es aquél que “ha tocado un saber que es invisible desde fuera e incomunicable salvo a través del mismo proceso de iniciación”<sup>92</sup>. La vulnerabilidad forma parte de ese proceso desde el momento en que el poeta comienza a balbucear un idioma ajeno al común, un “estruendo mágico de vocales” (como aparece en el poema “Siempre”), que se aparta de ese lenguaje en donde las palabras deben ser lo más ordenadas y coherentes posibles para poder comunicar ideas. Ese balbuceo poético no puede sino trastocar la realidad del artista, porque las palabras se vuelven sus ojos y, a partir de ese momento, el mundo será visto sólo a través de las palabras. La decisión por articular ese balbuceo (que es el eco de una voz que el poeta adopta como suya pero que sabe ajena), define su destino: hablar un lenguaje distinto que reclama, como hemos visto, un exilio constante e ineludible. Si decide iniciarse en la poesía, la “trasmutación de un destino”<sup>93</sup> se lleva a cabo. Por tanto, identificar, en este apartado, cómo se consigna ese cambio de identidad ontológica, nos ayudará a percibir las dimensiones poéticas que se manifiestan en la obra de Alejandra Pizarnik, a partir de esta iniciación.

El etnógrafo francés Arnold Van Gennep afirma que la iniciación pertenece a los ritos de paso, los cuales se definen por la finalidad de “hacer que el individuo pase de una situación

---

<sup>92</sup> Roberto Calasso. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, tr. de Joaquín Jorda, 3a. ed., Barcelona, Anagrama, 2000, p. 235.

<sup>93</sup> Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, tr. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1982, p. 291.

determinada a otra situación igualmente determinada”<sup>94</sup>. Sin embargo, la iniciación no implica solamente pasar de una determinada identidad ontológica a otra, sino que esta transformación se consigue a través de una voluntad autoconsciente por conseguirla. El rito de iniciación es, por tanto, la manifestación de esa voluntad y sugiere, en tanto *rito*, un sacrificio y una purificación; y supone, en tanto *inicio*, un bautismo.

La iniciación es, en primer lugar, un rito, una representación —entendida ésta como la sustitución de una realidad por una imagen que la evoca. Con respecto a la iniciación poética que nos ocupa, esta imagen sería el primer libro. Es decir, la primera imagen de “reconocimiento” que tiene el poeta como tal.

A partir de estas consideraciones, *La última inocencia* (1956), puede ser considerado el libro de iniciación de Alejandra Pizarnik, no sólo porque es el primero que firma con su nombre de poeta, sino porque en este poemario se configuran también los ritos, los sacrificios y las ceremonias de un decir poético que enaltecieron la experiencia vital de quien decidió transmutar su destino.

Este libro, publicado por Ediciones Poesía Buenos Aires en 1956, consta de dieciséis poemas que, a simple vista, sugieren más unidad estilística con respecto al libro anterior, *La tierra más ajena* (1955), en cuanto a que no aparece ningún poema en prosa ni un grupo de poemas apartados en otro subtítulo. La tendencia hacia la brevedad se observa en que sólo tres poemas rebasan la veintena de versos.

El poemario está dedicado a su psicoanalista León Ostrov. Para la psicóloga Claudia Angélica Serra Barragán, esta dedicatoria “deja entrever la importancia de su proceso psicoanalítico para su devenir poético”<sup>95</sup>. Este reconocimiento a la figura del psicoanalista

---

<sup>94</sup> Arnold Van Gennep. *Los ritos de paso*, tr. de Juan Aranzadi, Barcelona, Taurus, 1986, p. 13.

<sup>95</sup> Claudia Angélica Serra Barragán. “Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik”. Directora: Dra. Patricia Corres Ayala. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de psicología, 2006, p.33.

pone de relieve un aspecto esencial en la obra de Pizarnik: el vínculo entre la locura y la creación. Este vínculo es sugerido en la obra desde el título, ya que está tomado de un verso de *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud. Pero, sobre todo, es en la parte temática en donde puede observarse esta engarce con la tradición poética romántica y surrealista que favorece la identificación de la poesía y la locura y que, tanto en Holderlin como en Nerval (por mencionar a dos exponentes de estas tradiciones literarias), hallan ejemplos ilustres que Alejandra Pizarnik refiere en este libro y a lo largo de su obra, como veremos más adelante.

Desde esta perspectiva, la biógrafa Cristina Piña explica el por qué, en este libro, “aparecen ya los temas fundamentales que luego desarrollará y profundizará en toda su obra – la reflexión sobre la poesía, la atracción por la muerte, la noche como emblema, la experiencia de la duplicación del yo, la condición de exiliada de la realidad, el miedo- y se empieza a configurar lo que luego será la marca de su discurso hasta *Extracción de la piedra de la locura*”<sup>96</sup>. En el siguiente análisis, trataremos de entender cómo se establece este discurso.

Si bien *La tierra más ajena* (1955), es el primer libro publicado por Alejandra Pizarnik, ella, como señala su biógrafa Cristina Piña, “luego renegará de ese primer y tan ansiado libro, por encontrarlo demasiado torpe para su ulterior y extrema exigencia formal”<sup>97</sup>. No obstante hay, además de éstas, otra razón para no considerarlo como el libro de su iniciación poética: el nombre, pues este poemario está firmado como “Flora Alejandra Pizarnik”, es decir, con el nombre que sus padres le asignaron, Flora, junto con el que la poeta elige para su vocación literaria, Alejandra. Aunque este nombre indica la transición de persona a poeta, se insinúa, al mismo tiempo, que dicha transición no se ha llevado del todo a cabo.

---

<sup>96</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p.51.

<sup>97</sup> *Ibid*, p.92.

El nombre propio, Flora, en este caso, se limita a “describir” pues, según apunta Alejandro Rossi, “los nombres propios necesitan apoyarse en descripciones, pero no buscando en ellas un *definiens*, sino para establecer contacto con un determinado individuo. De allí que *cualquier* descripción individualizante o grupo de ellas sirva para este propósito”<sup>98</sup>. En este sentido, Flora, el nombre que le asignaron sus padres a la poeta, cumple con la función doble de todo nombre propio, es decir, la individualización y la agregación social. La primera remite al sujeto, y la segunda a la función que ese sujeto cumple en la sociedad, como explica Van Genep<sup>99</sup>.

La primera purificación de la poeta, en su rito de iniciación, es justamente el bautizo. Alejandra es un nombre que, atendiendo a los propósitos de la poesía, *define*, no *describe*, su individualidad. Este nombre no sólo enuncia una elección personal y consciente sino que también declara un voto de fe, un compromiso vital con la poesía.

Desde esta perspectiva, podemos entender que *La tierra más ajena* es la imagen de un estado de transición entre la familia personal y la familia literaria, entre la tierra conocida y la tierra ajena. Además, el hecho de que su padre financiara este libro impide a Alejandra Pizarnik desligarse por completo de ese ámbito familiar. En cambio, ya con un financiamiento externo, la publicación de *La última inocencia*, representa una transición concluida y también una conquista: su nombre poético, Alejandra Pizarnik, aquél con el que es recibida por su nueva familia, una singular estirpe de muertos, o mejor, de suicidas, que es la genealogía de poetas románticos y surrealistas que ella eligió, como podrá verse más adelante.

Si, como afirma el mitocrítico Gilbert Durand, “la iniciación es más que un bautismo: es un compromiso, un hechizo”<sup>100</sup>, el nombre con que la poeta Alejandra Pizarnik se apropia

---

<sup>98</sup> Alejandro Rossi. *Lenguaje y significado*, México, FCE, 1989, p.151.

<sup>99</sup> Van Genep. *Op.cit.*, p.74.

<sup>100</sup> Gilbert Durand. *Op.cit.*, p.291.

de su destino, se traducirá no sólo en un pacto con la poesía sino también en una especial fascinación que cautivará a quienes la conozcan, a través de su vida o de su obra.

No obstante, este bautizo conllevó el temor de quien ha cruzado un umbral y no sabe qué esperar del otro lado. *La última inocencia* es, asimismo, el testimonio de ese terror que inspira lo sagrado. Si “iniciar es en cierto modo hacer morir, provocar la muerte”<sup>101</sup>, como afirma Jean Chevalier, para la poeta la muerte es, en ese primer paso hacia la poesía, lo único cierto. La poeta, al traspasar el umbral, ha abierto los ojos (tal como aparece en uno de los títulos del libro, “La de los ojos abiertos”), pero la imagen que se le revela es tan aterradora que la paraliza: la muerte es la constante de sus visiones. A partir de esta convicción, su voz, en este momento de su poética, está sostenida por el miedo, y su “Canto” es, en realidad, un grito:

el tiempo tiene miedo  
el miedo tiene tiempo  
el miedo

pasea por mi sangre  
arranca mis mejores frutos  
devasta mi lastimosa muralla

destrucción de destrucciones  
sólo destrucción

y miedo  
mucho miedo  
miedo. (“Canto”, p. 54)<sup>102</sup>.

Hasta el momento de morir para el mundo familiar, y de renacer para el mundo poético, la destrucción de todos los valores y las convicciones que se tenían, es lo único que se manifiesta en esa transición. Por tanto, todo lo que la poeta alcanza a ver, en este primer paso

---

<sup>101</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 7a. ed., Barcelona, Herder, 2003, p.593.

<sup>102</sup> “La última inocencia” en *Poesía completa* (1955-1972), Ana Becció (ed.), 5ª ed., Barcelona, Lumen, 2003, p.11. En adelante, las citas de este libro llevarán entre paréntesis las siglas *LUI*, seguidas del número de página.

hacia la poesía, es el horizonte de la muerte. Y la angustia que suscita esta imagen atraviesa los poemas de *La última inocencia*. En 1956, el año en que se publicó este libro, se lee en una entrada de su diario que la apuesta por la poesía sustrae a Alejandra de todas aquellas satisfacciones cotidianas que conforman lo que para otros es la vida: “pero hoy se me cae el llanto al vacío/ porque pienso en la vida” Alejandra, preguntárote «cómo te trata la vida» Tú dijiste: No la conozco” (*Diarios*, p.75).

El inicio de la historia de Alejandra Pizarnik registra el profundo sentimiento de orfandad que signará su vida hasta el final. Si bien la escritura de un poema supone una victoria, porque a través de él se atrapa la imagen de un mundo sagrado, y porque el poema es también un espejo en el que la poeta puede considerarse a sí misma como tal, la derrota deviene de reconocer, al mismo tiempo, la naturaleza efímera de esta imagen. La orfandad que sugiere el instante poético, el momento de la revelación, es descrita por Gaston Bachelard en términos espaciales:

mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical [...] La poesía es una metafísica instantánea... Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo se puede ser más que la vida inmovilizando la vida... Y entonces es principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad<sup>103</sup>.

Si lo horizontal remite a lo llano de la duración, al transcurrir de las horas, a su sucesión ordenada y ordinaria, el poema, en cambio, rompe con esa linealidad porque, al ser instante, se convierte en un tiempo vertical, una torre en donde la existencia queda cercada por la belleza. La soledad del poeta deviene, en parte, de la soledad del instante epifánico. Y Alejandra Pizarnik, ante este aislamiento del poema que induce la poesía, asume una protección maternal frente a la soledad de sus “instantes”. El amparo que les ofrece es el

---

<sup>103</sup> Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, 2a. ed., tr. de Jorge Fierro, México, FCE, 2000, p. 94, 93.

mismo que quisiera para ella. Esto es así porque la afirmación remite a un lugar cerrado, pero la interrogación arroja a los linderos del abismo, justo el espacio en el que se erige, para Pizarnik, el poema:

Ese instante que no se olvida  
Tan vacío devuelto por la sombras  
Tan vacío rechazado por los relojes  
Ese pobre instante adoptado por mi ternura  
Desnudo desnudo de sangre de alas  
Sin ojos para recordar angustias de antaño  
Sin labios para recoger el zumo de las violencias  
Perdidas en el canto de los helados campanarios.

Ampáralo niña ciega del alma  
Ponle tus cabellos escarchados por el fuego  
Abrázalo pequeña estatua del terror  
Señálale el mundo convulsionado a tus pies  
A tus pies donde mueren las golondrinas  
Tiritantes de pavor frente al futuro  
Dile que los suspiros del mar  
Humedecen las únicas palabras  
Por las que vale vivir

(“A la espera de la oscuridad”, *LUI*, p. 60)

Cada uno de los poemas de *La última inocencia*, se escribe como un homenaje a la orfandad del instante, que es una manera de la poeta, al saberse sola en el oficio poético, de ampararse de su propia orfandad. Expulsada de las maneras jubilosas con que aparece la vida para otros, ella permanece seducida, “enamorada” (como se titula uno de sus poemas) por una “lúgubre manía de vivir”, “recóndita” y dolorosa porque la “arrastra”<sup>104</sup>. La recriminación hacia sí misma por dejarse vivir en la incertidumbre, en la soledad, es constante en los poemas de este libro:

---

<sup>104</sup> En los primeros versos del poema “La enamorada” se lee: “esta lúgubre manía de vivir/ esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues” (*LUI*, p.53).

te remuerden los días  
te culpan las noches  
te duele la vida tanto tanto  
desesperada, ¿adónde vas?  
desesperada ¡nada más!

En las entradas del diario de esta época pueden advertirse las luchas que la poeta sostiene, por ejemplo, con su madre, para defender su elección. La poesía, a los ojos de su familia y de la sociedad, no es sino la manifestación de una enfermedad que, como tal, se espera que sea temporal, pasajera. Para Alejandra Pizarnik, asumir como propio el discurso ajeno parece la única manera de resolver ese drama interior, y de aclarar, para ella misma, el horizonte desolado de su destino:

Ya aprendí cabalmente que soy distinta de la mayoría de la gente. Que ellos piensan y yo no porque no puedo, porque me ocurre algo, porque estoy enferma. Sí. Estoy enferma. Me pregunto si a todos los neuróticos les ocurre lo mismo. De pronto me admiro de todo lo que hice. De mis papeles. Algún día van a estar en el museo (de algún Instituto Psiquiátrico). A su lado habrá un cartel: Poemas de una enferma de diecinueve años. Imposibilidad de razonar. Nunca meditó. Jamás reflexionó. Ninguna vez pensó. Parece ser que es sensible. Propensión a considerarse genial. Agresiva. Acomplejada. Viciosa. No muere. (*Diarios*, p.43).

Por tanto, no es la pérdida de ese mundo antiguo, familiar, sino la conciencia de que esta pérdida debe ser absoluta para poder transitar hacia *la otra orilla*, la poesía, lo que hace tan doloroso el proceso iniciático para Alejandra Pizarnik. Para la poeta, *la última inocencia* es lo que se ha perdido.

El gesto de evidenciar la importancia de esta pérdida en el título del que ella misma considera su primer libro, nos da una clave para entenderlo. Los dieciséis poemas que conforman el poemario dan constancia de la destrucción de ese “paraíso” del que se aleja pero al que nunca pierde de vista, al que busca y trata de reconstruir en cada poema como una manera de convocatoria del origen y, a la vez, de conjura de ese mundo nuevo que se le revela todo como intemperie. La poeta abandona la inocencia que implica ver el mundo como un todo

único y perfecto, para pasar “Solamente” -otro título sugerente del libro- al reino de lo relativo y lo fragmentado. Este reino se erige sobre la búsqueda de lo total, de la Palabra que, en su condición absoluta, remite al paraíso, ese espacio trascendente que sólo se hace inmanente en la pérdida, en la fugacidad. La elección de Alejandra Pizarnik se asume con dolor:

ya comprendo la verdad

estalla en mis dedos

y en mis desdichas  
en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora

a buscar la vida (“Solamente”, *LUI*, p.59)

La connotación más clara de ese paraíso que busca es la infancia. En este punto también se devela un aspecto del proceder iniciático, en el sentido en que Jean Chevalier explica: “el neófito parece operar un proceso de regresión, su nuevo nacimiento se compara a un retorno al estado fetal en el vientre de la madre. Ciertamente penetra en la noche, pero la noche que lo concierne, aunque se compare a la del seno materno, es de un modo más amplio la noche cósmica”<sup>105</sup>.

En este sentido, la imagen de la infancia remite a un estado de inconciencia, condición esencial para llegar a la autoconciencia, conocimiento de sí mismo. Joseph Campbell cree que la escisión del mundo que experimenta el iniciado, y su necesidad de retraerse hacia su memoria, son necesarios para llevar a cabo el rito de iniciación: “el primer paso, separación o retirada, consiste en una radical transferencia de énfasis del mundo externo al interno, del macro al

---

<sup>105</sup> Chevalier. *Op.cit.*, p.593.

microcosmos, un retirarse de las desesperaciones de la tierra perdida a la paz del reino eterno que existe en nuestro interior. Pero este reino, como lo conocemos por el psicoanálisis, es precisamente el inconsciente infantil”<sup>106</sup>. Quizá esta sea la razón de que, al desdoblarse, la poeta se refiera a sí misma como “niña ciega de alma”, aun cuando se sabe ya como una “muchacha” o como una “mujer solitaria”.

La marginación a la que la condena el mundo es sustituida por la centralidad que la poeta se proporciona al concentrarse en sí misma. Dicha centralidad se expresa en imágenes del “origen”. La infancia guarda algunas de ellas, pero no son las únicas. En *La última inocencia*, también encontramos la “cueva”, referida en función de tres ideas: el desamparo del instante poético, el exilio del destino elegido, el dolor y la impotencia por la inevitable destrucción del mundo primigenio:

Pero ese instante sudoroso de nada  
Acurrucado en la cueva del destino  
Sin manos para decir nunca  
Sin manos para regalar mariposas  
A los niños muertos

(“A la espera de la oscuridad”, *LUI*, p. 60)

Dentro del mismo campo semántico, saltan a la vista los siguientes símbolos: la *isla*, como expresión del exilio que implica la poesía: “Se fuga la isla” (p.49), “Estallará la isla del recuerdo” (p.56). La *noche*, como expresión de una estadía temporal, dolorosa pero necesaria para pasar al día, o como anuncio de lo sagrado: “Noche que te vas/ dame la mano [...] noche que te vas/ buenas noches” (p.50), “Tal vez esta noche no es noche,/ debe ser un sol horrendo, o/ lo otro, o cualquier cosa...” (p. 57), “¡del otro lado de la noche!” (p. 64). La *puerta*, como símbolo del umbral entre lo profano y lo sagrado: “y hay candado pero no llaves” (p. 55). El

---

<sup>106</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959, p. 23.

*árbol ultrajado* o la fortaleza destruida, expresan la amenaza y el miedo que participan de la escisión: “arranca mis mejores frutos/ devasta mi lastimosa muralla” (p. 54). La *cárcel* como expresión de la inmovilidad que supone el miedo ante lo desconocido, o como la limitación del cuerpo frente a las posibilidades del espíritu: “Prisión/ para los días sin retorno” (p.56), “¡Quiero salir! Cancerbero del alma:/ “¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!, (p. 57). La *piedra* como imagen de la opresión del mundo que impide su decir poético: “deshacerse de las miradas/ piedras opresoras/ que duermen en la garganta” (p. 61).

No obstante, todos estos símbolos surgen de una idea de “viaje”, que es la visión a través de la cual se tematiza, en *La última inocencia*, la iniciación poética. Si en el libro anterior, *La tierra más ajena*, los preparativos del viaje se limitaban a encontrar el atuendo correcto para emprender su destino, en *La última inocencia* el atavío de poeta trae consigo las provisiones. No hace falta adivinar que la manera cómo se inicia un viaje, condiciona su trayecto y determina su destino. El llamado de la poesía promete, para esta viajera, un destino prominente que le hace tolerables los inconvenientes del camino:

Cuando caminaba hacia la escuela, un soplo de esperanza me inundó. Me vi caminando, sintiendo, mirando. Y me dije: ¡Soy feliz porque estoy viva! ¡Soy feliz de poder caminar y desplazarme hacia donde quiero! Soy feliz porque no estoy muerta, porque soy joven, porque crearé belleza, porque debo a la vida mucho, porque siento que me llama algo muy grande! (*Diarios*, p.55)

Sin embargo, ese llamado exige sacrificios. Y, en esta cita, se anuncia que esa felicidad está obligada a compensar en algo a la vida, porque le *debe* el poder de desplazarse hacia donde la poeta quiere. En este sentido, el sacrificio puede entenderse como un “trueque de elementos contrarios concluido con la divinidad”, o como una “factura a saldar por un favor ya recibido en el sacrificio de acción de gracias; adelantado en el sacrificio de petición o

propiciatorio”, tal como explica la psicoanalista Marie Bonaparte<sup>107</sup>. El sacrificio, así entendido, es un acto dual: implica, en un mismo gesto, la gratitud y la petición. Pero para poder llevar a cabo este sacrificio también debe considerarse la expiación de una culpa.

Cabe preguntarse entonces cuál es la culpa de un poeta. Al parecer, su pecado reside en que posee un conocimiento del mundo *más allá* del que pueden poseer los hombres. El poeta es un *vidente* porque tiene la posibilidad de poder ver más que los otros y esta revelación es la medida de su sufrimiento. El poeta no sólo lucha con la poesía sino también contra la poesía. En su voz comulga con ella, en su silencio la expulsa. Y aquí, en el silencio, siempre predomina la misma interrogante: “¿de qué soy culpable?, ¿por qué este eterno sufrir?, ¿qué hice para merecer tanto golpe duro y malo?” (*Diarios*, p. 45). De hecho, el poemario *La última inocencia*, puede leerse entre dos signos de interrogación que buscan responder el por qué de este sufrimiento.

Si el pecado del poeta consiste en asomarse a lo desconocido, es decir, al origen de todas las cosas, dicha culpa sólo se expiará ritualizando el pecado, esto es, representándolo repetidamente, ensayando su muerte a través del rito. El sacrificio, entonces, “señala una intención profunda no de apartarse de la condición temporal mediante una separación ritual, sino de integrarse en el tiempo, aunque sea destructor [...] y participar en el ciclo natural de las creaciones y de las destrucciones cósmicas”<sup>108</sup>.

Si la poesía es una “pasión divina” que exige sacrificio (entendido éste como un pacto donde se celebra la ofrenda), en el caso de Alejandra Pizarnik la ofrenda es la vida misma, y la poesía es también petición (entendida como la búsqueda de la Palabra en las palabras). La expiación que implica el sacrificio puede interpretarse, en la poesía, como ese poema que se erige desde la confesión del pecado. La purificación, entonces, estará dada en la medida en que

---

<sup>107</sup> Citada por Gilbert Durand. *Op. cit.*, p. 295.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 294.

se ritualice la expiación pues ritualizarla, en tanto culpa, implica, como afirma Calasso, “profundizar en ella hasta llevarla al conocimiento”<sup>109</sup>.

*La última inocencia*, da constancia de esta voluntad de sacrificio en todos sus aspectos: como *acción de gracias* a lo divino por el don de la palabra: “Porque a Ti te debo lo que soy” (p.55); como *ofrenda*: “vida/ aquí estoy” (p. 53); como *petición*, que se traduce en el anhelo de lo sagrado: “La vida será un acto de candor/ [...] Mañana/ la carta desconocida encontrará las manos del alma” (p. 56), “Ella piensa en la eternidad” (p.64); como *asimilación del pecado*: “te remuerden los días/ te culpan las noches/ te duele la vida tanto, tanto”, p.53; como *expiación*: “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” (p. 52); y como *voluntad de ritualización del pecado*, el decir poético: “enviarás mensajes sonreirás” (p.53), “Y la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta” (p. 49). Estos últimos versos se continúan en la conciencia de que sólo la ritualización del tormento concederá la fuerza para dominarlo y, como sugiere el título del poema, salvará a la poeta:

Ahora  
es el fuego sometido  
Ahora  
es la carne  
    la hoja  
    la piedra  
perdidos en la fuente del tormento  
como el navegante en el horror de la civilización  
que purifica la caída de la noche  
Ahora  
la muchacha halla la máscara del infinito  
y rompe el muro de la poesía.

(“Salvación”, *LUI*, p. 49)

---

<sup>109</sup> Calasso. *Op.cit.*, p. 152.

Asimismo, el ritual de la iniciación poética le revela a Alejandra Pizarnik un viaje del que siempre se está partiendo. El trayecto implica regresiones porque repetir el acto de expulsión hace más honda la inclusión en la poesía. *La última inocencia* sugiere la primera partida en ese largo viaje hacia la poesía. De aquí que el poemario esté cruzado de principio a fin por los verbos ir y venir, en múltiples conjugaciones: “noche que te vas”, (p.50), “Va pasando/ va pasando/ mi corazón/ abre la ventana” (p. 51), “desesperada, ¿adónde vas?” (p. 53), “Pronto nos iremos” (p. 55), “Partir/ en cuerpo y alma/ partir”, (p.61). Los símbolos de transición también son constantes: pájaros, viento, ventanas, puertas, mariposas. El viaje poético de Alejandra Pizarnik tiene, en *La última inocencia*, su punto de partida.

Si “iniciar es morir”, lo que define este libro es la conciencia de la muerte como acceso a la vida. Esta certidumbre tiene su eco en otra entrada de su diario de 1956: “¿Qué tienen los viajes que producen tanta alegría? Aun el más breve sugiere algo a modo de renovación, o de muerte” (*Diarios*, p. 72). Sin embargo, en *La última inocencia*, la vida se presenta en dimensiones mayúsculas porque la muerte, que manifiesta este primer libro, es aún pequeña para conquistar la vida. Y la poeta, consciente de esta humilde ofrenda, lamenta su poca “altura”:

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

(“Noche”, *LUI*, p.57)

El tema de la muerte, tan presente en la obra posterior de Alejandra Pizarnik, supone, en el rito iniciático de este libro, este primer ensayo de muerte consciente de sí misma. Si la poesía, en este poemario, son aquellas “únicas palabras/ por las que vale vivir” (p.60), la vida no podrá ser vivida sino como una reminiscencia de la muerte. En este sentido, la representación continua de la muerte permitirá dotar de significado a esa búsqueda de la Palabra en las palabras. Y, para quien vive ensayando su muerte, como fue el caso de Alejandra Pizarnik, es difícil saber cuándo su representación será sólo el ensayo o la puesta en escena. Quizá de esta lucha entre la vida y la muerte, nace el poema “Balada de la piedra que llora”:

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

(LUI, p.62)

No obstante, en *La última inocencia*, esa apuesta por la poesía se hizo, desde el *inicio*, corriendo el riesgo de ganar “algo” o de perder “todo”, mientras “la vida se juega en la plaza”, tal como se lee en el primer verso del poema “La de los ojos abiertos” (p.51). En este poemario, el coraje y el ímpetu por emprender el viaje hacia la poesía, crecen a medida que se avanza en su lectura. Así lo testimonian los últimos versos del poema que lleva el mismo título del libro:

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

He de partir

Pero arremete, ¡viajera!

(“La última inocencia”, LUI, p. 61)

Los preparativos para el viaje que emprende Alejandra Pizarnik desde este libro, son los nombres que ella tomará para forjar el suyo. En *La última inocencia*, se leen dos: Gérard de Nerval y Emily Dickinson. Al referirlos en su poesía, estas dos figuras representan la medida de lo que, como poeta, Alejandra Pizarnik quiere llegar a ser. Ambos poetas simbolizan el sacrificio de la vida por la poesía. Emily Dickinson lo sugiere a través de la reclusión voluntaria que, en el fondo, es una decisión de morir para el mundo, y Gérard de Nerval lo expresa a través del suicidio.

Ésta es la vida que elige Alejandra Pizarnik, la fundamentada en la decisión personal de morir en el momento en que ya nada se tenga que decir, en el momento en que la vida pierda el sentido que le otorga la muerte elegida. La influencia de Emily Dickinson es, en *La última inocencia*, más dominante en el sentido estilístico. Leer las características de la poesía de Dickinson es como leer las de Pizarnik: “es epigramática y concisa; su intensidad proviene, no de experiencias acumuladas, sino de carencias vitales que se condensaban en metáforas de una audacia y una originalidad sorprendentes. No conoció el mundo, pero un universo vivió dentro de ella”<sup>110</sup>.

En el sentido ético de la creación, Nerval simboliza, para Pizarnik, que la congruencia con lo que su obra exige, debe ser llevarse a cabo, incluso a pesar de la razón del creador. Esa locura que desborda la poética de Nerval –y también la de Pizarnik–, quizá puede comprenderse mejor si se lee el soneto de Nerval, “El punto negro” (del que Alejandra Pizarnik extrae un verso como epígrafe de su poema “Noche”):

Quien al sol cara a cara ha llegado a mirar  
cree ver ante sus ojos como el vuelo obstinado  
de una mancha plomiza que descubre en el aire.

---

<sup>110</sup> *Antología de la poesía norteamericana*. Agustí Bartra (ed.), UNAM, México, 1988, p. 91.

Y cuando era aún muy joven, y a la vez más audaz,  
en la gloria un instante fijé osado la vista:  
en mis ávidos ojos se imprimió un punto negro.

Desde entonces, en todo, como un signo de luto,  
allí donde se posa mi mirada, compruebo  
que se posa también esa mancha negruzca.

¿Siempre va a interponerse entre la dicha y yo?  
Oh, es que sólo las águilas -¡ay de mí, ay de nosotros!  
pueden mirar impunes a la Gloria y al Sol.<sup>111</sup>

Para Alejandra Pizarnik, la iniciación en la poesía supuso, como para Nerval, un conocimiento “cara a cara” con lo sagrado de la poesía. La marca de quienes ven más allá de lo posible es ese punto negro que se interpone entre la dicha y ellos (“*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et le bonheur*”).

Si, como afirma Roberto Calasso, “todo reconocimiento es visión de una forma”<sup>112</sup>, en *La última inocencia*, Alejandra Pizarnik no sólo reconoció, con su bautizo, las formas de la poesía, sino que esta visión inauguró un destino poético. El poema que cierra el libro, “Sólo un nombre”, nos sugiere el riesgo vital de este destino y los alcances lúgubres de esa visión, pues según el comentario de Eduardo Chirinos sobre el poema, la muerte está evocada en la disposición espacial de los versos, que sugiere una lápida desde donde la poeta, enterrada en su propio destino, se llama a sí misma<sup>113</sup>:

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra

---

<sup>111</sup> Traducción de Carlos Pujol, en *Poetas románticos franceses...*, Barcelona, ed. Planeta Colombiana, 1990.

<sup>112</sup> Roberto Calasso. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, tr. de Joaquín Jorda, 3a. ed., Barcelona, Anagrama, 2000, p.220.

<sup>113</sup> “Esta escenografía permite imaginar la situación comunicativa propuesta: la hablante (convertida en puro significado) llama la atención de su significante leyéndolo (invocándolo, conjurándolo) en voz alta, sin recibir respuesta alguna”. Eduardo Chirinos. *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*, Lima, FCE, 1998, p. 115.

### **2.3 *Las aventuras perdidas* (1958) o los rituales del decir**

*Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.*

“Origen”, Alejandra Pizarnik.

Hacia 1958, la decisión de Alejandra Pizarnik de ser poeta ya estaba reafirmada por tres libros en donde la propuesta estética, cruzada por el surrealismo en el tratamiento de la imagen, destacaba por una destreza para purificar los sustantivos de sus connotaciones triviales, como los de noche, infancia, viento o palabra. Cualquier vocablo que pasara por la tinta de Pizarnik, adquiriría la gravedad de la tragedia, el tono íntimo de la confesión y la sombra de la incertidumbre. Pues ¿qué otra cosa podría ser la poesía? Una puesta en escena de la muerte, en donde la protagonista entra para atender el llamado de la poesía, escribe y sale vestida de cenizas. Al menos este proceder artístico es el que sugiere su tercer libro, titulado *Las aventuras perdidas* (1958), en donde el decir poético está inscrito en un ámbito sacrificial que abarca la temática y configura las imágenes del poemario.

Sobre los rituales de este decir poético, o bien, sobre las representaciones textuales de una determinada concepción de la poesía, se buscará entender, en este apartado, dos cosas: cómo configura la poeta su experiencia artística, cómo configura su identidad (es decir, qué imagen mítica elige y qué simbolismo particular se expresa) y cómo se asume el proceso de individuación en este libro.

*Las aventuras perdidas*, publicado por el sello editorial Altamar, variante nominal de la revista Poesía Buenos Aires, en 1958. Está dedicado a Rubén Vela, amigo perteneciente al grupo de la revista. Es importante destacar que este grupo fue decisivo en la formación de la poeta

argentina, tal como apunta la biógrafa Cristina Piña: “las dedicatorias de poemas individuales aluden a quienes, en ese momento, fueron sus amigos más cercanos: Olga Orozco, Raúl Gustavo Aguirre, León Ostrov, Elizabeth Azona Cranwell”<sup>114</sup>.

Los veintidós poemas que conforman el libro están presentados con un epígrafe del poeta Georg Trakl —“Sobre negros peñascos/ se precipita embriaga de muerte/ la ardiente enamorada del viento”. Este epígrafe tiene la función de ofrecer una imagen mítico-simbólica que se refuerza poéticamente a través del libro. La identidad de la poeta como una “ardiente enamorada del viento” despliega un imaginario aéreo que atraviesa simbólicamente el poemario. La constante mención de sustantivos como alas, ángeles, viento, pájaros, constituye una conciencia poética que encuentra en este imaginario aéreo su expresión y que refuerza, estilísticamente, el dominio del ritmo, a través del uso de la anáfora, y el dominio de la imagen, a través del uso de la metáfora y la metonimia.

Este poemario también anuncia la independencia literaria de Alejandra Pizarnik, quien asume el surrealismo de la época, más como ética que como una estética, tal como se observará en el siguiente análisis.

---

<sup>114</sup> Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 96.

La joven poeta, a sus veintidós años, ha enfrentado su destino artístico con miedo y con dolor. Los diarios de esta época son constancias de esa herida abierta que la mantiene al margen de cualquier expectativa que no sea la poética. Si antes hubo alguna ilusión por emprender una “aventura” artística, en esta etapa de su proceso creativo ella asume con tristeza que cualquier aventura está pérdida. Aquellas connotaciones positivas del viaje que se emprende a través de la creación, escasas aunque presentes en sus libros anteriores, están canceladas en este último. Tal vez para Pizarnik, el deber del destino poético no había sido plenamente valorado a la luz de un sacrificio vital que exigía todo de ella, no sólo su realización personal en una pareja, una familia o un trabajo, sino su tiempo, su alma e incluso su propio nombre. En el tercer libro de Alejandra Pizarnik, el testimonio de este *deber ser* para la poesía, es el desolador paisaje que la mirada de la víctima contempla antes de ser sacrificada. Quizá pueda entenderse que el simbolismo de la muerte que conforma este poemario, no sólo está en relación con la ecuación romántica de que la inmolación vital deviene en pureza expresiva, sino en el hecho más tangible aún de que “crear más allá de sí mismo es provocar la propia muerte”, como afirma Jung<sup>115</sup>.

La soledad es el primer escalón que Alejandra Pizarnik encuentra para ascender, o descender, según se vea, en su destino artístico. En una entrada de su diario de 1957, confiesa:

[...] aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos. (*Diarios*, p. 80)

Esta experiencia de soledad conforma, para Pizarnik, uno de esos rituales del decir poético que llevará a cabo durante toda su obra. Pues el aislamiento es una condición necesaria

---

<sup>115</sup> C.G. Jung. *Símbolos de transformación*, notas de Enrique Butelman, 4ª ed., Barcelona, Paidós, 1998, p. 295.

del poema, más que de la poeta, porque a través de esa reclusión se pretende alejarse de cualquier distracción que le impida recibir a eso Otro “que le dicta palabras bellas y significativas”. Un día después de esta fecha de su diario, escribe la siguiente frase que sentencia este retiro interior: “Es necesario olvidarse de todos” (*Diarios*, p. 81).

Sin embargo, debe subrayarse el hecho de que esta soledad artística no se corresponde con su vida social, cada vez más intensa desde que la poeta entra al círculo de *Poesía Buenos Aires*, integrado por un grupo de escritores que fueron sus grandes amigos, tal como consta en la dedicatoria a varios de ellos en este libro (Rubén Vela, Olga Orozco, Raúl Gustavo Aguirre, Elizabeth Azcona Cranwell). Asimismo, el reconocimiento sincero de estos escritores hacia la poesía de la joven Pizarnik, se manifiesta en la publicación de *Las aventuras perdidas*, bajo el sello editorial del grupo.

La soledad de la poeta no se deriva, por tanto, de un abandono de la gente que está a su alrededor, sino de una circunstancia personal que le impide comunicar, a través de otro medio que no sea el poético, aquello por lo que vive, o más precisamente, aquello único que la llena de vida. Los últimos versos del poema “Cenizas”, dan constancia de esta incapacidad para traducir a los otros (o al amado, al menos) ese destierro de sí mismo que exige, para Pizarnik, la poesía:

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

(“Cenizas”, p.82)<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> “Las aventuras perdidas” en *Poesía completa* (1955-1972), Ana Becció (ed.), 5ª ed., Barcelona, Lumen, 2003, p.11. En adelante, las citas de este libro llevarán entre paréntesis las siglas *LAP*, seguidas del número de página.

En otro poema, “La carencia”, Alejandra Pizarnik defiende en tres versos esta soledad, esta aparente “carencia” para los otros como una forma de conocimiento y, más aún, como el camino de su realización artística, quizá humilde con respecto a la grandilocuencia de quienes dominan “la historia del fuego” o de los pájaros, pero honesta y congruente con su profesión de fe. El poema se lee entonces como una tímida pero auténtica declaración: “Yo no sé de pájaros,/ no conozco la historia del fuego./ Pero creo que mi soledad debería tener alas” (“La carencia”, *LAP*, p.91)

Este último verso es el eco de uno que aparece en el poema “Peregrinaje”, que antecede inmediatamente a “Cenizas”. En la cuarta, de las cinco estrofas que conforman “Peregrinaje”, se lee:

No es la soledad con alas,  
es el silencio de la prisionera,  
es la mudez de pájaros y viento,  
es el mundo enojado con mi risa  
o los guardianes del infierno rompiendo mis cartas.

(“Peregrinaje”, *LAP*, p.91)

En un movimiento dialéctico, la “soledad con alas” que se busca tener en el siguiente poema, en éste se niega porque ya existe, puesto que sólo puede negarse cuando ya es una afirmación. Al margen de un análisis ulterior de este poema, es importante resaltar que este procedimiento supone otro de los actos rituales de Pizarnik: la autorreferencialidad. En *Las aventuras perdidas* se citan versos o temas de libros anteriores, por ejemplo, en el poema “El despertar”, hay dos menciones importantes: el título de su libro anterior en un verso: “la última inocencia estalló”, y el *leitmotiv* del viaje marítimo, presente en *La tierra más ajena*: “¿Cómo no me suicido frente a un espejo/y desaparezco para reaparecer en el mar/ donde un gran barco

me esperaría/ con las luces encendidas? (“El despertar”, *LAP*, p. 93). A estas referencias se suma otra en este poema: una dedicatoria más a su psicoanalista, León Ostrov.

*La última inocencia*, su libro de 1956, se abre con una dedicatoria a este doctor que llegó a la vida de la joven Pizarnik, no tanto para psicoanalizarla, sino para ayudarla a conformar ese personaje *alejandrino* que hoy conocemos<sup>117</sup>. César Aira relata que esta relación entre médico y paciente desapareció al poco tiempo de establecerse pues Alejandra, más que un psicoanalista buscaba un maestro literario<sup>118</sup>. Fue entonces como la terapia consistió en analizar los poemas de Pizarnik, en continuar, “la línea de la confluencia de Vida y Obra predicada por los surrealistas”, línea que reconoce Aira y que le hacen confesar al psicoanalista Ostrov que su paciente terminó por imponerse su propia terapia: “No estoy seguro de haberla siempre psicoanalizado; sé que siempre Alejandra me poetizaba a mí”<sup>119</sup>.

La soledad de Pizarnik, por tanto, no sólo tenía alas, sino que se elevaba por encima de psicoanalistas, padres o amigos. Esa soledad con alas, esa “libertad” ya podía constatarse en la disciplina que se impuso a sí misma. Varias entradas de su diario de 1957, inician con la nota “Escribí un poema”. Al parecer, su oficio exigía una constancia y un rigor que no admitía distracciones ni concesiones para el mundo. La determinación de Pizarnik era absoluta: “*Quiero llegar a ser lo que ya soy*” (*Diarios*, p. 81, –cursivas de Pizarnik).

Sin embargo, en *Las aventuras perdidas* esta declaración se lee como “*Quiero llegar a ser eso que estoy destinada a ser y que, por tanto, ya soy, aunque no de la manera en que quiero*”. Este “ser en potencia” se manifiesta exclusivamente a través del miedo: la indecisión de ser o no ser abren una herida en la poeta, pues ella más que nadie, sabe que esa indecisión

---

<sup>117</sup> Imagen poética de Alejandra Pizarnik, enunciada en primera persona, las que se presenta como eterna niña desamparada, huérfana, exiliada de toda realidad.

<sup>118</sup> Al respecto, se lee en una entrada de su diario de 1957: “No oculto que me gustaría tener un maestro literario. Pero mi situación de huérfana no es deplorable: hay libertad, mi única libertad por el momento.” Alejandra Pizarnik. *Diarios*, Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2003, p. 88. Para agilizar la lectura del texto, las citas que se hagan de este libro contendrán en paréntesis el título *Diarios* y el número de página.

<sup>119</sup> César Aira. *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Ediciones Omega, 1965, pp. 32, 33.

es una imposición: sólo puede *ser*, pero ese imperativo poético la aterra. En el poema “La única herida”, no obstante, se quiere convencer a sí misma de otra opción con un dilema hamletiano:

¿Qué bestia caída de pasmo  
Se arrastra por mi sangre  
Y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:  
Caminar por las calles  
Y señalar el cielo o la tierra.

(“La única herida”, *LAP*, p.78).

Los otros veintiún poemas de *Las aventuras perdidas*, sin embargo, anulan este dilema, que se resuelve en miedo. Precisamente uno de los poemas lleva este nombre y se asocia con esa muerte que Pizarnik ensaya en cada poema: uno más de sus rituales poéticos.

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

(La cursiva es mía. “El miedo”, *LAP*, p.87)

La poesía, ese eje de la identidad pizarniana, se formula como pregunta y respuesta a esa “necesidad del ser” que sólo encuentra en la muerte su afirmación. Esta necesidad puede ser la causa de que este poemario se lea como una invocación a la poesía y como una conjuración de la misma.

La invocación, por otra parte, toma un carácter religioso en este poemario, en el que se ruega a Dios, el Señor, por una redención para tanto sufrimiento. Así consta en varios poemas, uno de ellos, “El despertar”, deja escuchar esta súplica:

[...]

Qué haré con el miedo  
Qué haré con el miedo

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

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

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

Señor  
Tengo veinte años  
También mis ojos tienen veinte años  
y sin embargo no dicen nada  
[...]

Señor  
Arroja los féretros de mi sangre

(“El despertar”, *LAP*, p.92-94.)

La deducción de la poeta es que si la vida no enseña a vivir, será la muerte quien enseñe a morir, pero la claridad de esta superposición ante los valores de la vida, no silencia el dolor por esta crisis, antes bien, es a través de la configuración mítica como puede

sobrellevarse. El hecho de que el poema se llame “El despertar”, y de que la poeta se asuma como un pájaro atrapado, negado en su naturaleza más esencial: volar, hace de la poesía una piedra sacrificial:

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

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

(“El despertar”, *LAP*, p.92-94.)

Los símbolos de lo inestable, de la catástrofe “invisible”, de lo indefinido, pueden verse en la referencia constante al viento, al aire, a los pájaros, a las plumas, a los ángeles. En *Las aventuras perdidas*, la poética configura aquello que Bachelard define, en su libro *El aire y los sueños*, como “la imaginación dinámica sobre la imaginación de las formas”. Para el estudioso de la imaginación literaria, “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*”<sup>120</sup>. Por tanto, las imágenes poéticas no deben estudiarse tanto por su constitución como por su movilidad pues es en ésta donde puede señalarse lo novedoso y lo original a que aspira toda imagen poética.

La diferencia de este libro con respecto a *La última inocencia*, es que ahí la autorreferencia es claramente textual cuando la poeta enuncia, en el último poema, su “nombre”, Alejandra (ése que conlleva toda la carga artística que debe soportar una joven de veinte años). Sin embargo, en *Las aventuras perdidas*, la autorreferencia se lleva a cabo a través de una imagen mítica y, alrededor de esta imagen, se construye todo un imaginario que a continuación analizaremos.

---

<sup>120</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, tr. de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1950, pp. 97, 9.

La imagen que configura la identidad poética de Alejandra Pizarnik en este libro es, sin duda, la que aparece en el epígrafe, de George Trakl:

*Sobre peñascos  
se precipita, embriagada de muerte,  
la ardiente enamorada del viento.*

Ya sea como “ardiente enamorada del viento”, o como “Hija del viento” (título de uno de los poemas), la poeta genera un imaginario en el que su naturaleza divina, sugerida por las alas, y la libertad que otorgan éstas, no producen un vuelo amable, sino una imposibilidad de dirigir el vuelo a otro lugar que no sea el de la muerte. La poesía es un viento que arroja, que precipita. Desde el momento en que la poeta toma conciencia de esta precipitación, da una connotación distinta al vuelo, pues éste no asciende, sino desciende hacia la sombra, esa que termina siendo el poema sobre la página en blanco. Al final de su diario de 1957 se lee esta idea: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (*Diarios*, p. 95).

En *Las aventuras perdidas* la configuración mítica de este propósito es clara: en el poema, sugerentemente llamado “La caída”, los primeros versos de la segunda estrofa retoman esta idea del viaje, aunque despojada de su placentera evocación: “Pero esta inocente necesidad de viajar/ entre plegarias y aullidos”. Los últimos versos definen el por qué este tránsito es doloroso: “En el viento sagrado/ tejían mi destino” (“La caída”, p. 81).

Si, como señala Bachelard, “el cuerpo del pájaro está hecho del aire que lo rodea, su vida del movimiento que lo arrastra”<sup>121</sup>, una explicación de este imaginario trágico del vuelo que aparece a lo largo de *Las aventuras perdidas*, puede ser que el aire no es un aire amable, sino violento; arrastra porque, al ser invisible, desorienta y empuja a la soledad más aterradora.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 90.

Esta experiencia de extravío tiene dimensiones espirituales. La movilidad de las imágenes poéticas supone, en este caso, al menos una movilidad espiritual, una impaciencia del ser que no favorece una elevación ascendente pero tampoco un aterrizaje seguro. El vuelo poético es “La danza inmóvil” (otro título de poema) que estanca cualquier aspiración:

Como el viento sin alas encerrado en mis ojos  
es la llamada de la muerte  
Sólo un ángel me enlazará al sol.  
Dónde el ángel,  
dónde su palabra.

(“Fiesta en el vacío”, *LAP*, p. 74).

Ese “viento sin alas” es al que la poeta se encomienda: “He llamado al viento,/ le confié mi razón de ser” (“Peregrinaje”, p. 90). A partir de aquí la poeta también se imagina despojada de la caricia del aire: “Mi infancia y su perfume/ a pájaro acariciado” (“Tiempo”, p. 76.) La infancia es un recuerdo de un vuelo libre, feliz que, por oposición con el presente enunciado, acentúa el carácter trágico de la poeta: “Pero no. Mi infancia/ sólo comprende al viento feroz/ que me aventó al frío/ cuando campanadas muertas me anunciaron” (“Origen”, p. 88).

*El pájaro azul*, aquél de Maeterlinck que busca atraparse y que es una metáfora de la felicidad que siempre se anhela, es referido en *Las aventuras perdidas* Alejandra Pizarnik con esta misma connotación, enunciado al final de otro de los poemas: “quiero al pájaro sabio en amor/ el único libre” (“La luz caída de la noche”, p.89). Sin embargo, en el imaginario poético de este libro, la carga simbólica de la muerte es más pesada:

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

cuando brujas y flores  
cortan la mano de la bruma.  
Un pájaro muerto llamado azul.

(“Peregrinaje”, *LAP*, p. 90).

Según Bachelard, “para la imaginación aérea bien dinamizada, todo lo que se *eleva* despierta el ser, participa del ser. Y, a la inversa, todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa de la nada. *La valoración decide el ser*: He ahí uno de los grandes principios de lo Imaginario”<sup>122</sup>. Títulos como “La jaula”, “Fiesta en el vacío”, “Exilio”, “Cenizas” o “Nada”, por no mencionar los de todo el poemario, envuelven al lector en un imaginario aéreo que participa de la disgregación, de la soledad y el desgarramiento: la poeta se pierde a sí misma para encontrar en la poesía una memoria de esa pérdida: “Me deliro, me desplumo”, confiesa (“El ausente”, p. 97).

Si *la valoración decide el ser*, tal como señala Bachelard, la poeta valora, ante esta fuerza caótica del viento poético, que el plumaje no basta para volar, que la investidura alada pesa más que la realidad, que el pájaro “cambia de color cuando se le enjaula”<sup>123</sup> y que el único aire importante para ella es aquél que, en su interior, puede generar un aullido. En el poema “Mucho más allá” pueden apreciarse estas “valoraciones” de la identidad poética de Pizarnik:

¿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?

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 96.

Quisiera hablar de la vida.  
Pues esto es la vida,  
Este aullido, este clavarse las uñas  
En el pecho, este arrancarse  
La cabellera a puñados, este escupirse  
A los propios ojos, sólo por decir,  
Sólo por ver si se puede decir:  
«¿es que yo soy? ¿verdad que sí?  
¿no es verdad que yo existo  
y no soy la pesadilla de una bestia?»

(“Mucho más allá”, *LAP*, p. 95)

La “necesidad de ser”, en Alejandra Pizarnik, es una necesidad de “ser poéticamente”, no sólo *ser poeta* sino *ser para la poesía*. Para la autora, esta necesidad no puede ser comprendida, puesto que es un impulso, pero puede ser creada. En otras palabras, es a través de la configuración de imágenes que puede vislumbrarse un poco de ese ser, ya que el pensamiento racional no alcanza a revelar ni aquel impulso ni su propósito.

Es el pensamiento mítico, por consiguiente, el que puede orientar el acto creativo de ese impulso del ser, no tanto porque aspire a objetivar la experiencia en una lógica causal – como procedería el pensamiento racional–, sino porque busca subjetivar una determinada experiencia en una lógica integrativa, es decir, en una lógica que busca incorporar contenidos no conscientes para hacerlos parte de una personalidad cohesionada. Una personalidad, en este caso, poética.

El proceso creativo, por tanto, no es de resolución sino de asimilación. Cuando la poeta se vale de imágenes primordiales, esto es, de mitos, conforma un imaginario que le permite condensar su experiencia poética y constituir, de esta forma, una parte más de su ser poético.

Como se explicó en el capítulo I, el proceso creativo se hermana con el proceso de individuación en que ambos, para realizarse, participan de ese pensamiento mítico. Recordemos cómo este proceso de individuación fue definido como aquél proceso que se lleva

a cabo cuando un individuo, en este caso, el poeta, aspira a la unidad de su ser en su obra como la realización más fundamental de su voluntad.

Esta unidad no podría alcanzarse sin reconocer las partes que deben cohesionarse. Las tres instancias psíquicas que “acompañan” al *yo* son: el *anima*, el *animus* y la sombra. Estas instancias pertenecen al inconsciente y se manifiestan como personificaciones distintas al *yo* mientras la consciencia no las integre. Por tanto, es natural que el *yo* encuentre a estas personalidades de forma amenazante cuando las percibe.

Observar cómo se lleva a cabo esta diferenciación psicológica en *Las aventuras perdidas*, nos ayudará ahora a entender cómo se resuelve poéticamente una fase del proceso de individuación de Alejandra Pizarnik.

*La percepción de la sombra* es, a decir de Jung, aquello que se perfila inicialmente en esta búsqueda de unidad pues, “el encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la sombra”<sup>124</sup>. Este elemento, en la obra de Pizarnik, es una constante a lo largo de su obra, y se manifiesta sucesivamente como un tema, como un símbolo y como una “imagen mítica”. Esta última puede apreciarse en el libro en el que trabajaba antes de morir, titulado significativamente como *Textos de sombra*. No obstante, en *Las aventuras perdidas*, ya hay una percepción de la sombra, literaria y psicológicamente, a través de la referencia a la noche.

Uno de los poemas, que lleva como título “La noche”, registra una de esas imágenes que, al configurarse artísticamente (una variante de la “proyección”), expresan una realidad psíquica. Ésta, referida a la sombra, supone todo ese material psíquico, inconsciente, que se ha

---

<sup>124</sup> Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, ed. cit., p.27.

rechazado porque no se ajusta a lo que el yo considera apropiado. De esta forma, las asociaciones más comunes con la sombra son el mal, lo diabólico y lo siniestro. Lo cierto es que, para Jung, la sombra no puede reducirse a una personalidad inferior pues, si ésta opta por revelarse a la conciencia, es porque contiene toda una potencia creativa que, entre más trate de reprimirse, más pugnará por manifestarse.

La poeta enfrenta esta sombra personal personificándola en la poesía. No sólo la reconoce sino que pretende unirse a ella: “Siniestro delirio amar a una sombra. La sombra no muere”. La actitud poética de Pizarnik es el arrojo y puede entenderse que lo sea si cuando se emprende una búsqueda de sí mismo “sólo hay una cosa que parece servir, y es dirigirse directamente, sin prejuicio y con toda ingenuidad, hacia la oscuridad que avanza y tratar de encontrar cuál es la finalidad secreta y qué nos exige”<sup>125</sup>, a decir de Marie-Louise Von Franz.

Cuando se lee la primera estrofa del poema “La noche”, se precisa el por qué la actitud de Pizarnik ante la sombra es de total aceptación: la poeta intuye que ésta sabe mucho más que el yo, la sombra no sólo guía sino también asiste en ese viaje poético.

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.

(“La noche”, *LAP*, p. 85)

El *animus* también aparece en el imaginario de *Las aventuras perdidas*. El pensamiento mítico de Pizarnik lo configura con los atributos que Jung le da a este complejo psíquico: la masculinidad y la pluralidad. Como todo arquetipo<sup>126</sup>, el *animus* es ambiguo, su manifestación,

---

<sup>125</sup> Marie-Louise Von Franz. “El proceso de individuación”, en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, ed. cit., p. 167.

<sup>126</sup> Jung, a diferencia de Freud, considera que la proyección es una atribución más de arquetipos que de sentimientos o deseos, como señala el psicoanálisis.

si no se le reconoce, puede ser tan destructiva como la de la sombra. Al ser un arquetipo, el *animus* está definido por una imagen ancestral, un mito, que halla su actualización en una personificación masculina. Una de sus imágenes más amables es la de un anciano sabio, sin embargo, en una versión amenazante, aparece como un ladrón o un asesino.

Sin embargo, Jung caracteriza la masculinidad del *animus* porque es “una especie de sedimento de todas las experiencias de los antepasados femeninos acerca del varón”. La pluralidad del *animus* se advierte en que “el mundo del varón es el pueblo, el “Estado”, los grupos de intereses, etcétera [...] Al hombre le está más cerca lo general que lo personal, y por eso su mundo consiste en una multiplicidad de factores combinados”<sup>127</sup>. Es por ello que el *animus* aparece expresado también como un grupo de hombres, como forasteros o “guardianes del umbral”.

En el imaginario de *Las aventuras perdidas*, el *animus* tiene ambas caras: por un lado, es una figura masculina que halla en la personificación del *viento* su expresión más clara (recordemos el título “Hija del viento”), aunque también la mención de Dios es una referencia precisa de ese rasgo de poder que connota lo masculino. Por otro lado, la colectividad que también permite delimitar al *animus*, proviene de un *logos* que, a veces, se personifica como un “tribunal de la conciencia” que opina y juzga. En este poemario de Pizarnik, la imagen colectiva de este *animus* puede apreciarse en los siguientes versos:

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos  
[...] y se escondieron en la casa de mi sangre  
(“La danza inmóvil”, *LAP*, p. 75)

---

<sup>127</sup> Carl G. Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, ed. cit., pp. 109, 110.

Han venido.  
Invaden la sangre.  
Huelen a plumas,  
A carencia,  
A llanto.  
[...]  
Han venido  
A incendiar la edad del sueño.

(“Hija del viento”, *LAP*, p.77)

El *animus* también está presente cuando Alejandra Pizarnik funde su voz con la de los poetas que la precedieron y que, como ella, han buscado el poder mágico de la poesía. En cuatro estrofas del poema “Cenizas”, enumera las funciones primitivas y modernas de la poesía, así como los rituales que se han llevado a cabo para ganarse su favor mágico:

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

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

Nos hemos arrodillado  
y adorado frases extensas  
como el suspiro de la estrella,  
frases como olas,  
frases con alas.

Hemos inventado nuevos nombres  
para el vino y para la risa,  
para las miradas y sus terribles  
caminos.

(“Cenizas”, *LAP*, p.82)

Si llama la atención que la poeta se exprese en primera persona del plural en estas estrofas, es porque en la última declara que ella no puede valerse de estas experiencias poéticas para comprender la suya propia, y lo declara, además, desde la soledad de la primera persona en singular: “pero yo estoy sola” (“Cenizas”, *LAP*, p.83) .

Con respecto al *anima* la imagen más relevante es aquella que encontramos en el epígrafe del libro: “la ardiente enamorada del viento”. Esta imagen arquetípica de lo femenino tiene impacto sobre todo, según Jung, en la psique del hombre pues su función es vincular su consciencia con el inconsciente colectivo. No obstante, en Pizarnik, podemos encontrar que esta imagen femenina es una configuración de su imagen como poeta que funciona como centro alrededor del cual giran las otras personificaciones del *animus* y de la sombra.

De aquí que, cuando recordamos la frase de Pizarnik “*quiero llegar a ser lo que ya soy*”, nos sea más fácil entender esta otra de Jung: “*Sólo aquello que uno ya es tiene poder curativo*”<sup>128</sup>. Ambas afirmaciones señalan uno de los actos esenciales del proceso creativo: la despersonalización como vía para unificarse. Alejandra Pizarnik hace de este recurso un método en su obra poética: la poeta siempre aparece representada como otra y el uso de la tercera persona en su poesía, es uno más de los rituales de su decir poético.

No obstante, en este libro, aún se habla a sí misma como un “tú”. Y ese diálogo que entabla consigo misma la ayuda a guiarse en ese camino pedregoso del yo poético. La carencia es también personificada porque ella es, confiesa Pizarnik, el “Mito de Mi Amor Imposible: carencia, nada más”.

Sin embargo, la personificación más importante es la de la poesía misma, porque la tercera persona con que se enuncia permite establecer un paralelismo entre la poesía y la poeta. Ambas son como “una muchacha sedienta en el desierto que no da de beber cuando ella se

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 63.

acerca [...] La poesía. Una muchacha mordida y un aullido que quiere trascenderse y ser lo más universal posible” (*Diarios*, p.84).

Al final de *Las aventuras perdidas* encontramos un epígrafe que ayuda a comprender que estos rituales del decir (que más tarde constituirán una “ceremonia”), son necesarios porque favorecen esa purificación que toda búsqueda de sí mismo supone: el despojo de todo aquello que impide ser lo que *uno ya es*, como diría Pizarnik. Por esta causa, el ritual del decir poético de Pizarnik es una forma de curación del yo que la hace decir al final del libro, a través del epígrafe final de Blake:

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

(“Desde esta orilla”, *LAP*, p.98)

## CONCLUSIONES

La premisa inicial de esta tesis fue señalar que el poeta no sólo crea una obra, sino que, también, la obra crea al artista. Esta idea se ilustra en el caso de Alejandra Pizarnik porque ella misma, al responder a Martha I. Moia sobre los alcances poéticos de su libro *Los trabajos y las noches*, afirma: “Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad de la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería”<sup>129</sup>.

En el estudio analítico que se realizó a lo largo de estas páginas, pudo apreciarse que Pizarnik no creó una sino varias formas, es decir, varias obras individuales (poemarios, en este caso) a través de las cuales delineó una imagen de sí misma como poeta. Por tanto, a través de su obra puede contemplarse el retrato que registra los trazos, los matices y las tonalidades de esa imagen.

La biografía por la que Alejandra Pizarnik es aquí reconocida no es tanto por la personal sino por la poética. Tal es la razón de que cada libro sea un trazo más de la fisonomía que la poeta quiso contemplar en el espejo de su obra. Por consiguiente, vista en conjunto, señalamos que la obra registra una biografía de la poeta, pero no en lo que tiene de circunstancial, sino en lo que tiene de esencial (de elección, de voluntad y de toma de consciencia).

Considerando dicha hipótesis, las preguntas iniciales fueron las siguientes: *cómo se configura psicológicamente la identidad del poeta, y cómo se configura poéticamente esta identidad*. Para responder a la primera cuestión, en el capítulo uno, se expuso la teoría de Jung

---

<sup>129</sup> Alejandra Pizarnik. *Prosa completa. Op.cit.*, p. 314.

sobre la psique del artista, a partir del contraste con algunas ideas de Freud sobre el tema. Uno de los aspectos en que divergen es el siguiente: Freud señala que el poeta se diferencia de los demás seres porque tiene la capacidad para sublimar sus deseos. Jung, en cambio, argumenta que esas “sublimaciones” no explican del todo la relevancia del artista, porque una sublimación es susceptible de entenderse racionalmente y, si algo demuestran las grandes obras poéticas, es que no siempre pueden ser explicadas por esta vía.

Para Jung, el trabajo del poeta supera el de la sublimación a partir de experiencias comunes, porque su obra entrega no una fantasía o un “sueño diurno” con la que pueden identificarse los lectores, a decir de Freud, sino una visión que surge de vivencias extraordinarias. Esta visión, apunta Jung, no puede explicarse por eventos anecdóticos de la vida del poeta, como lo cree Freud. La razón de la imposibilidad de limitar la exégesis de la obra al mundo personal del poeta radica en que, según Jung, a través de él se expresa el ambiente anímico de su época. La identificación de los lectores se lleva a cabo, entonces, no necesariamente por sublimaciones, sino por condensaciones de ciertas imágenes que están presentes en el inconsciente colectivo de una época.

Este modo *visionario* que propone Jung se distingue del modo *psicológico* que plantea Freud en tres aspectos: no es completamente inteligible, no es susceptible de ser interpretado por referencias a la biografía personal del poeta, y tampoco puede limitarse a la comprensión de una sola época, pues muchas veces esta visión la trasciende. De esta manera puede explicarse no sólo la importancia sino la vigencia de una obra artística.

El poeta entrega, simultáneamente, un espejo de sí mismo y un espejo de su época. El modo en que realiza esta conquista participa del mito, en tanto que éste supone un proceder determinado por una vivencia extraordinaria, que Jung considera “primigenia” por dos

razones: porque supera la individualidad del artista y porque exige un referente colectivo para ser expresada.

El mito, en este sentido, es el medio por el que un artista puede asimilar su vivencia primigenia, y después, al expresarla estéticamente, ofrece a su época un espejo a través del cual la colectividad puede asimilar, también, esa vivencia humana, primigenia, común que al artista se le revela por su condición “visionaria”.

Esta perspectiva del mito nos permitió concluir, en el capítulo primero, una de las funciones del poeta: mitologizar, es decir, reinterpretar poéticamente imágenes míticas que evoquen y reflejen una narrativa, personal y colectiva, de lo prestigioso, atemporal y simbólico que tiene el acontecer humano.

Una segunda conclusión de este primer capítulo es que también, a través del mito, el poeta conforma su identidad en dos niveles: como individuo y como artista.

Para abordar esta cuestión, se estableció un paralelismo entre el proceso de individuación y el proceso creativo. El primero, descrito por Carl G. Jung, implica el esfuerzo psicológico que una persona lleva a cabo para individualizarse, esto es, para integrar en su psique aquellos contenidos no conscientes y para realizar aquello que lo *singulariza* dentro de la sociedad, a través de esta integración.

La exposición de este concepto central de la psicología analítica, esclareció las características específicas que se observan en el proceso de individuación de un artista. Describir este proceso puso de relieve, por ejemplo, el equívoco en que se incurre cuando se pretende tratar al artista como “persona”, en el sentido de máscara. Un artista, concluye Jung, no puede participar de ningún tipo de impostura, ni siquiera cuando crea un personaje de sí mismo, porque su voluntad artística termina imponiéndose a su voluntad personal. Es así como que el sustantivo “persona” desaparece ante el sustantivo “obra” cuando se habla de un poeta.

Asimismo, la hipótesis de que el proceso de individuación en un poeta se lleva a cabo, más que en su vida personal, en su obra, se formuló a partir de las nociones de integración, de unidad y de proceso que implican, tanto la individuación como la creación, y que son susceptibles de estudiarse en una obra poética, en este caso, de Alejandra Pizarnik.

En el capítulo dos, “Obra poética, biografía mítica”, el estudio de los tres primeros libros de la poeta argentina confirmaron las hipótesis anteriores. En *La tierra más ajena*, el augurio de un destino extraordinario traza una imagen geográfica de la poesía como un horizonte desconocido, en el que la poeta se ubica a sí misma asombrada y temerosa. Este asombro con el que se responde al llamado poético justifica los experimentos lingüísticos y la diversidad temática del libro, propias de una poeta que apenas empieza a reconocerse como tal. La imagen mítica que condensa este poemario, refiere, no tanto a la poeta, sino a la poesía misma como una geografía misteriosa e inmensa: la noche, el mar y el cielo enmarcan una poética del presentimiento en la que Flora apenas se está descubriendo Alejandra Pizarnik.

La imagen de una mujer que está a punto de emprender un viaje es la que predomina en el libro *La última inocencia*. La expectación de este viaje, describe la atmósfera del segundo poemario de Pizarnik. El cambio de identidad ontológica está dado: Flora, la muchacha nacida en Avellaneda es, a partir de este libro, Alejandra, la poeta. El proceso iniciático que registra este libro está significado en el siguiente tema: la infancia como el paraíso perdido, esa última inocencia que se debe abandonar para adentrarse en el mundo de la poesía. Los ritos de esta iniciación poética se definieron a partir de la muerte que Pizarnik refiere en este poemario, como parte de su nueva identidad.

En *Las aventuras perdidas*, la imagen mítica delinea, no ya a la poesía, sino a la poeta. La muchacha “enamorada del viento” desborda un simbolismo particular que configura una identidad poética más cohesionada, estilística y temáticamente. Los rituales de este decir

poético que denotan su obra de madurez se caracterizan por una puesta en escena donde la poeta se “precipita, embriagada de muerte”, en su destino artístico. El análisis de estos rituales nos permitió reconocer con más claridad ese correlato poético que lleva a cabo la artista en su proceso de individuación.

Por tanto, estos tres poemarios, al configurar una iniciación poética, pudieron ser comprendidos a partir del paralelismo con los primeros estadios de la aventura mítica del héroe, según la descripción de Joseph Campbell: el llamado (que corresponde a *La tierra más ajena*), el cruce del primer umbral (que se realiza en *La última inocencia*) y el camino de las pruebas (expresado en *Las aventuras perdidas*). Así, el mito del nacimiento del héroe se comparó, en estas fases, con el mito del nacimiento de la poeta.

A través de este recorrido por la obra temprana de Alejandra Pizarnik, pudimos finalmente comprobar de qué manera la obra es el espejo de la consciencia poética del artista y cómo, a través de la obra misma, asistimos al nacimiento de una identidad que participa del pensamiento mítico, no sólo para configurarse sino, también, para conquistar la esencia y la verdad de un destino poético.

## BIBLIOGRAFÍA

### A. Obras de Alejandra Pizarnik

*Poesía completa* (1955-1972). Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2000.

*Prosa completa*. Ana Becciu (ed.), prólogo de Ana Nuño, Barcelona, Lumen, 2001.

*Diarios*. Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2003.

### B. Estudios sobre Alejandra Pizarnik

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, Ediciones Omega, Barcelona, 2001.

Calle Romero, Ma. Isabel. “La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra”. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, España, 2010.

Cohen, Sara. *El silencio de los poetas*, Buenos Aires, Biblos, , 2002.

Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*, Lima, FCE, 1998.

Mara Donat. “Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik”. Director: Dr. Enrique Flores. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Letras, 2010.

Haydú, Susana. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, Washington, DC, Organization of American States, 1996. Disponible en web: “Sólo literatura. Literatura hispanoamericana”, <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm>>.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Serra Barragán, Claudia Angélica. “Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik”. Directora: Dra. Patricia Corres Ayala. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de psicología, 2006.

Venti, Patricia. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos, 2008.

## C. Referencias

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, tr. de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1950.
- . *La intuición del instante*, 2a. ed., tr. de Jorge Fierro, México, FCE, 2000.
- Bartra, Agustí (ed.), *Antología de la poesía norteamericana*. UNAM, México, 1988.
- Béguin, Albert. *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*, t. I, selección y notas de Pierre Grotzer, trad. de Mónica Mansour, México, FCE, 1986.
- Baudouin, Charles. *La obra de Jung y la psicología de los complejos*, tr. de Bartolomé Garcés, Madrid, Gredos, 1967.
- Calasso, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, tr. de Joaquín Jorda, 3a. ed., Barcelona, Anagrama, 2000.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 7a. ed., Barcelona, Herder, 2003.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, tr. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1982.
- Eliot, T. S. *The sacred wood. Essays of poetry and criticism*, 6a. ed., Londres, Methuen & Co. LTD, 1984.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Tomo II, 3ª ed., tr. del alemán de Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923.
- García Gual, Carlos. *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo [1934/1954]*, tr. de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1970.
- . *El hombre y sus símbolos [1964]* tr., de Luis Escolar Bareño, Barcelona, Paidós, 1995.
- . *Las relaciones entre el yo y el inconsciente [1916/1928]*, tr. de Julio Balderrama, Barcelona, Paidós, 1990.

- .. “Psicología y poesía” [1930] en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa*. Volumen 15, 3ª ed., Madrid, Trotta, 2007.
- .. *Psicología y religión* [1938/1940], tr. de Ilse T.M de Burger, prólogo y notas de Enrique Butelman, Barcelona, Paidós, 1949.
- .. *Símbolos de transformación* [1952], notas de Enrique Butelman, 4ª ed., Barcelona, Paidós, 1963.
- .. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” [1922] en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa*. Volumen 15, 3ª ed., Madrid, Trotta, 2007.
- Pujol, Carlos (trad). *Poetas románticos franceses: Lamartine, Vigny, V. Hugo, Nerval, Musset, Gautier*, Barcelona, Ed. Planeta Colombiana, 1990.
- Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*, tr. de Eduardo A. Loedel, México, Paidós, 1993.
- Rossi, Alejandro. *Lenguaje y significado*, México, FCE, 1989.
- Storr, Anthony. *Jung*, tr. de Luis Pujadas, Barcelona, Grijalbo, 1974.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*, tr. de Juan Aranzadi, Barcelona, Taurus , 1986.
- Von Franz, Marie-Louise. “El proceso de individuación” en Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.