



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

**MATICES TEMPORALES DEL PASADO EN LOS PRIMEROS
POEMAS DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Tesina que para optar por el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Centli Quetzal Torres Terrones

Asesora: Mtra. Alejandra López Guevara



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 mis papás, Maripaz y Martín, porque han estado conmigo en las buenas y en las malas y a quienes debo mucho de lo que ahora soy.

A mi asesora de tesina, Alejandra López Guevara, y al taller de tesistas, ya que me ayudaron a ir perfeccionando mi trabajo y, además, me dieron ánimos desde el principio hasta el fin.

A mi maestra Fulvia Colombo, gracias a quien descubrí los encantos de la gramática y de quien aprendí no sólo de ésta, sino también de la vida.

A mi hermano y a mis amigos, quienes siempre han creído en mí; a veces, más de lo que yo misma lo he hecho.

Dedico este trabajo a todos aquellos que,
de una u otra manera, han ido dejando
su imborrable huella en mi tiempo.

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,

Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :

Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.

Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :

Mais l'amour infini me montera dans l'âme,

Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,

Par la Nature, —heureux comme avec une femme.

A. Rimbaud

Índice

Introducción	1
1. El tiempo. Revisión del concepto a partir de dos autores: vínculos con Alejandra Pizarnik	9
1.1. María Zambrano	10
1.2. Henri Bergson	19
2. El tiempo en la poesía	28
2.1. La experiencia humana a través del tiempo poético	31
2.2. La configuración del poema	36
2.3. Las deficiencias de la poesía	38
3. Matices temporales del pasado en los primeros poemas de Alejandra Pizarnik. La memoria: el soporte del pasado	40
3.1. La nostalgia	43
3.1.1. Nostalgia del amor	44
3.1.2. Nostalgia de la infancia	60
3.2. La desmemoria (o la inasible infancia)	64
3.3. Fin de la inocencia (o el implacable tiempo).	69
3.4. (Sin)Sentido del pasado	72
4. Conclusiones	80
Fuentes consultadas	83
Anexo de poemas	88

Introducción

Sobre Alejandra Pizarnik¹ varios temas han sido tratados por la crítica o en su biografía: Cristina Piña alude a la relación cada vez más estrecha que establecía Pizarnik entre la escritura y la muerte; es decir, cuanto más acudía a las palabras, más se daba cuenta de la imposibilidad para expresar totalmente lo que sentía y, por lo tanto, cuando la poesía dejó de ser amparo y salvación, para ella la única salida posible fue la muerte (Piña, 2005). Por su parte, Javier Manzano encuentra algunos tópicos en su poesía: la noche como refugio, la sensación de soledad y desamparo expresados por la voz poética, la infancia como el paraíso perdido, la muerte y su encanto seductor y las limitaciones de la palabra creadora (Manzano, 2010). Claudia Magliano también menciona que Pizarnik consideraba al lenguaje ineficaz para expresar fielmente la experiencia humana y además señala que en su poesía no hay un desdoblamiento del yo, como suele decirse, sino que el yo interno y el externo son una unidad (Magliano, 2005). Rebeca Bordeu remarca el silencio como el único elemento donde la expresión pura y vital encuentra lugar e igualmente identifica en la obra pizarnikiana la incansable e infructuosa búsqueda por el lenguaje perfecto (Bordeu, 1995). Y, además de los motivos como la noche o las sombras, Daniel Jiménez apunta que, como parte de los recursos estilísticos de Pizarnik, ella suele acudir a lo onírico y a imágenes poéticas llenas de colores, entre los que destaca el lila (Jiménez, 2013).

Sin embargo, una cuestión poco señalada es la del tiempo.² Éste es relativo, diría un famoso físico del siglo pasado y, entendido en el simple contexto de la

¹ Poetisa argentina de raigambre ruso-judío, nacida en 1936 y cuya lamentable muerte sucedió en 1972. Estuvo interesada en las vanguardias históricas, sin adentrarse totalmente en ellas, y en el psicoanálisis.

² Y sí hay críticos que han tratado el tema del tiempo en la poesía, de manera general, o en otros autores: Douglas Rogers (—El tiempo en la poesía de José Hierro—); Antonio Paoli (—El tiempo del poema—), María Zambrano (—Auntes sobre el tiempo y la poesía— en *Algunos lugares de la poesía*), entre otros.

vida cotidiana, nadie lo vive igual, a pesar de haber bastantes coincidencias en las formas de sentirlo o percibirlo. A veces puede pasar abruptamente y de su huella no quedan más que las arrugas o los recuerdos deteriorados; en cambio, otras veces es lento y pausado, como si cada segundo resbalara lentamente por el Gran Reloj de la vida. En ocasiones, es inasible y hay momentos incapturables o sólo se atrapa una mínima parte de su esencia, pero también de él puede hacerse un gran relato puesto que en su interior pasan todos los pequeños y grandes sucesos del mundo. Y el hombre, en su afán de comprenderlo, ha intentado plasmar ese entendimiento en teorías científicas y, en el en el plano de la mera subjetividad, recrearlo y revivirlo a través de la poesía, como en el caso de Pizarnik.

Aunque cada acto vital se encuentra inscrito dentro del tiempo, esté o no representado en los poemas, al realizar un mayor acercamiento a las producciones de los primeros años de la obra poética de Pizarnik, puede notarse que en algunos textos este tema aparece como el centro desde el cual se habla para aludir al pasado y a los matices temporales que esta dimensión llega a tener, los cuales serán variados debido a que ~~el~~ pasado puede ser objeto de experiencia y, por tanto, por conocido o vivido, apto para la copiosa matización y subdivisión clasificatoria” (Fuentes, 2006: 209). Además, es un tópico que está íntimamente relacionado con otros: la infancia, el amor, la nostalgia, la esperanza, la experiencia, el sentido y sinsentido de la vida, etcétera; de hecho, algunos de ellos ayudan a matizar la temporalidad en el corpus seleccionado para este trabajo.

La presente investigación se centra en este último asunto, abordado principalmente desde la filosofía y de la gramática³ y consta de cuatro apartados. En el primero, “El tiempo. Revisión del concepto a partir de dos autores: vínculos con Alejandra Pizarnik”⁴, se hace una muy breve cronología del concepto tiempo con base en el texto de Francisco Titos Lomas: desde Aristóteles hasta el siglo XX, pasando por San Agustín, Kant y Heidegger; pero, sobre todo, aparece una revisión más puntual que tienen sobre éste María Zambrano y Henri Bergson, de quienes se enuncian algunos aspectos que cada uno considera fundamentales para hablar del Gran Reloj y de cómo éstos pueden señalarse en los poemas seleccionados de Pizarnik, donde la figura del tiempo es matizada al aludir el pasado.

La filósofa española enuncia el valor de despertar la vida dada, la inevitable y necesaria convivencia con los otros, la lucha contra la soledad gracias a ellos, la presencia de un tiempo subjetivo distinto del tiempo métrico, el rehilamiento existente entre el ayer y el hoy y la importancia de resguardar las experiencias capitales que nos han constituido.

Por su parte, el escritor francés también distingue entre el tiempo métrico y el subjetivo (la *durée*); de igual manera, nota la sucesión que hay del pasado al presente y la memoria como su lazo conector; apunta la percepción interna que cada individuo tiene de la realidad

³ Mi interés por abordar este aspecto será mencionado de manera amplia más adelante ya que expondré las razones por las que me pareció pertinente analizar elementos gramaticales del verbo.

⁴ Soy consciente de los varios estudios que están totalmente enfocados en la estructura del tiempo en la poesía, ora porque enuncian ciertos elementos característicos, ora porque hablan sobre el modo en que aparece este tópico en un autor específico e, incluso, recorro a algunos para los fines de esta investigación, los cuales serán señalados posteriormente. Sin embargo, mi interés por llevar a cabo el análisis de este trabajo desde la filosofía se debió, principalmente, a dos razones: por un lado, las perspectivas de Henri Bergson y María Zambrano funcionan pertinente y coherentemente para hablar sobre el tema del tiempo en Alejandra Pizarnik y, por otro, considero que esta rama del conocimiento permite tratar la poesía pizarnikiana desde otro enfoque, uno distinto al que normalmente es utilizado, fortaleciendo, así, los lazos interdisciplinarios entre filosofía y poesía.

externa, el carácter de irrepitable dentro de la duración, la movilidad y el cambio propios del mundo y el uso de la palabra para recrear nuestra historia.

Ambos autores funcionan para encuadrar la noción de tiempo que puede percibirse en los poemas elegidos para el presente trabajo: un tiempo construido a partir de una voz poética que plasma subjetivamente, con distintos matices, sus vivencias, las cuales nunca están completamente separadas del existir junto y por los otros y son ineludibles dado el natural movimiento de la vida y son irrepitibles en la realidad, pero no en el poema. Es la voz creadora la que trae de vuelta al pasado y lo retiene a través de la memoria, expresándose desde el presente y mostrando así un rehilamiento entre éste y aquél. ¿Y por qué funcionan estos dos filósofos para abordar la obra de la poetisa argentina? Porque ambos hablan de un tiempo subjetivo, personal y es éste el tiempo que aparece en el corpus poético seleccionado. Además, señalan la importancia de resguardar en la memoria las experiencias trascendentales, aquéllas que, por ejemplo, la voz poética pizarnikiana presenta en los textos. Y, tanto el uno como el otro, expresan claramente el rehilamiento ineludible entre pasado y presente: la enunciante en los poemas de Pizarnik habla desde un hoy para recordar un ayer y, en ocasiones, desea volver a él.

En el segundo apartado, “El tiempo en la poesía”, es donde se ocupan algunos escritos que se abocan a la idea del tiempo en la poesía o al manejo que de éste hacen ciertos autores y que ayudan a matizar el tiempo que aparece en los textos pizarnikianos. Se presenta lo que es el tiempo poético, ya que el tiempo real y el de la poesía, aunque converjan en varios elementos, distan de ser semejantes: dentro de uno se vive y dentro del otro se revive el

recuerdo de lo vivido; el tiempo de la vida real es materia para el tiempo poético y se señala la distinción entre el tiempo métrico y el propiamente presente en la poesía. También se recurre principalmente a *El arco y la lira*, de Octavio Paz, para marcar elementos como la atemporalidad del poema, la poesía como memoria y sus deficiencias y, a “El tiempo en la poesía de José Hierro”, donde Douglas Rogers apunta los matices vitales que son plasmados en la poesía, la subjetividad presente en ella y la importancia de escribir la historia del hombre. Otros textos, complementarios, son *El tiempo y la dialéctica* de Carlos Gurméndez, “El tiempo del poema” de Antonio Paoli, *Poética* de Aristóteles, *Hölderlin y la esencia de la poesía* de Martin Heidegger y *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges, los cuales ayudan a terminar de enunciar algunos aspectos sobre el tópico a tratar.

“Matices temporales del pasado en los primeros poemas de Alejandra Pizarnik. La memoria: el soporte del pasado” es el apartado central puesto que en éste se hace el análisis del corpus, compuesto por poemas que se publicaron en *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958); libros que representan los primeros años de Pizarnik como escritora de poesía. Y, a partir de esta selección, se demuestran los distintos matices temporales dentro del pasado expresados por la voz poética: ya sea nostalgia por el amor perdido, presente en “Reminiscencias” y “La enamorada”, donde los sujetos poéticos siguen aferrados al pasado; o ya sea por la nostalgia de la infancia y lo de inasible que ésta tiene, visibles en “Tiempo” y “Origen”, respectivamente. También “La danza inmóvil” hace alusión a la niñez en cuanto al fin de la inocencia. Y por último, “A la espera de la oscuridad” indica la doble direccionalidad del

pasado: tiene sentido dado que nos construye y, entonces, es necesario no dejarlo en el olvido; pero, por otro lado, está vacío, lleno de sinsentido.

Al inicio de este apartado se alude brevemente a la importancia del recuerdo como sustento esencial al momento de hablar de lo ya vivido. Para ello, se emplea como principal base textual *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y el espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*, de Margarita León⁵. Como fundamento para el examen poético se utiliza el marco teórico realizado a partir de las concepciones de María Zambrano y Henri Bergson, además de *Una filosofía del instante*, de Luis Abad Carretero; *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, de Depetris Carolina; *Cómo se comenta un poema*, de Ángel Luján; “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”, de Concepción Pérez Rojas. La utilización del *Diccionario de los símbolos*, dirigido por Jean Chevalier, es parte medular de esta investigación por dos razones: varios elementos se refieren directamente a símbolos⁶ y, así, al remitirnos a su significado individual, la idea que sobre el tiempo presenta cada poema, queda más clara; además, la descripción de únicamente algunos tiene que ver precisamente con qué tanto ayudan a complementar el análisis de los poemas. Y porque cabe recordar que Pizarnik leyó a los simbolistas, por lo que parte de su obra estuvo influenciada por ellos.⁷ De manera

⁵ Aun si la mayor parte del libro se aboca a analizar algunos elementos de la novela de Garro, los fragmentos que retomo son rasgos generales sobre la memoria en sí y no especificaciones concretas sobre *Los recuerdos del porvenir*, lo cual ayuda a formar un panorama sobre dicha materia.

⁶ En este caso, me basaré en la concepción de símbolo de Gilbert Durand: se trata de un signo concreto, que remite a abstracciones ya que “evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” (2007: 11,13). Además, es una representación que revela algún secreto o misterio (Durand, 2007: 15).

⁷ Véase “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino” de Patrici Venti en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>; “Arte poética: Alejandra Pizarnik” en <http://circulodepoesia.com/2012/12/arte-poetica-no-003-alejandra-pizarnik/> y “Alejandra Pizarnik, el surrealismo poético: Cenizas” en <http://trianarts.com/alejandra-pizarnik-el-surrealismo->

esporádica se ocupan también *El amor, las mujeres y la muerte* de Arthur Schopenhauer; el texto de Douglas Rogers, ya mencionado anteriormente, y *Diccionario de uso del español*, de María Moliner.

Y, ya que el tema es el tiempo, es pertinente incluir para la interpretación del corpus no sólo una estructura teórica que aluda a sus elementos propiamente reales, fijados en una sucesión y al modo de vivir su transcurso, también es necesario integrar anotaciones gramaticales que atiendan a la forma y combinación de los verbos con los otros elementos presentes en los textos para determinar, a partir de un esbozo descriptivo, el significado que esta relación conlleva; es decir, atender a la morfosintaxis.⁸ Esto, con la finalidad de poder explicar que, por ejemplo, la expresión de ciertas nociones temporales del pasado es reconocible a partir de los tiempos verbales (o modos, en dado caso) desde los que un verso está enunciado. Para este objetivo, los textos utilizados son *Manual de la nueva gramática de la lengua española*, *Gramática moderna de la lengua española* de Juan Luis Fuentes, *El subsistema de los tiempos pasados de indicativo en el español. Semántica y sintaxis* de Fulvia Colombo Aroldi y *Gramática de la lengua castellana. Según ahora se habla* de Vicente Salvá.

Finalmente, en el último apartado, se ofrecen las conclusiones, que reafirman los planteamientos centrales dados a lo largo de la investigación: al menos en la primera etapa poética de Pizarnik se percibe claramente la noción del tiempo pasado que tiene la voz

[poetico/#sthash.JrEnFCvh.nVYsOiNR.dpuf](#), textos que mencionan la influencia de los simbolistas en la obra de Pizarnik.

⁸ Roman Jakobson presenta en su ya clásico ensayo, —*Ingüística y poética*—, su interés no sólo por la morfosintaxis, sino también atiende a otros aspectos lingüísticos como la fonética o la semántica, necesarios para un análisis más completo sobre una obra literaria.

poética y que, para hablar del pasado, emplea diversas tonalidades, muchas veces determinadas por los tiempos verbales utilizados.

Los objetivos de este trabajo son: primero, presentar algunos elementos de la idea tiempo y señalarla como un tema que se encuentra dentro de la poética pizarnikiana. Segundo, mencionar algunos aspectos del tiempo en la poesía y, por último, desprendido de lo precedente, se pretende confirmar lo que ya se ha mencionado anteriormente: la presencia de distintos matices temporales del pasado en algunos de sus primeros poemas.

Si bien el tiempo ha sido estudiado desde hace siglos (ya Aristóteles se preguntaba por el tiempo y como tópico universal ha sido tratado en diversos campos humanísticos) y en el caso específico de la literatura, son varios los autores los que lo han abordado (Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Mijail Bajtin, Paul Ricœur), cuando se trata de los estudios sobre la obra de Alejandra Pizarnik, ya se ha dicho que éstos se han encaminado más hacia reflexiones acerca del silencio, la infancia, la poesía como existencia, el lenguaje o el desdoblamiento del yo y que, sin embargo, particularmente sobre el tiempo, no hay ningún texto analítico que trate este tema. Es así que esta investigación surge con el fin de llenar, al menos en parte, ese vacío en la crítica literaria con respecto a este tópico ya que, cuantos más aspectos se abarquen de la obra de Alejandra Pizarnik, la comprensión de ésta será más completa y múltiple. Además, a partir de este trabajo, quizá los lectores busquen ahondar más en este tema y en las posibles perspectivas desde las que podría analizarse.

1. El tiempo. Revisión del concepto a partir de dos autores: vínculos con Alejandra Pizarnik

Vivimos en y por el tiempo: toda la vida sucede dentro de su discurrir y es por su avance que ésta se mantiene, que se va creando segundo a segundo. El tiempo es una realidad que el hombre ha tratado de ir concretando mediante clasificaciones (pasado, presente, futuro); mediciones (día/noche, minutos, horas, años, lustros, primavera, verano, etcétera) o a través de definiciones que intentan caracterizar lo que es, surgiendo así más de una concepción en torno a él.

Todo lo que hasta ahora ha sido descubierto y experimentado de tan inasible fenómeno dominante de todo lo humano, se ha plasmado en las ciencias, las artes o la filosofía⁹. Desde esta última, hay algunas propuestas fundamentales que se mencionan con respecto a este tema: en la época clásica, Aristóteles lo ve como el movimiento que caracteriza inherentemente a todas las cosas del mundo: sin este constante cambio –y la conciencia de él–, no existiría en realidad el tiempo ya que son las acciones, los hechos concretos y reales los que lo fundamentan. Varios siglos después, San Agustín dice que el tiempo se mide con el espíritu, con una concepción basada en las experiencias y las expectativas: si hablamos del pasado, acudiremos a la memoria; si nos ubicamos en el presente, la atención será imperante y si pensamos en el futuro, será la espera a lo que nos enfrentemos. En el siglo XVIII, Immanuel Kant lo marca como la posibilidad totalmente interiorizada que el hombre tiene para percibir su alrededor y de esta manera vivir la realidad desde lo subjetivo.

⁹ Para un mejor panorama sobre estas conceptualizaciones, véase –Filosofía del tiempo” en *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, de Alfonso Martín Jiménez, Universidad de Valladolid: 1993.

Posteriormente, con la visión del filósofo del siglo XX, Martin Heidegger, se trata de una esencia constituyente del hombre, del sentido del ser, compuesto por una triada: el pasado, el presente y el futuro: la temporalidad, dentro de la cual el hombre irá haciendo su vida (Titos, s.f).

Como se puede observar, cada idea destaca uno u otro elemento; no obstante, para la realización de este trabajo, son principalmente dos las concepciones que servirán de base teórica a lo largo de la investigación: la de María Zambrano y la de Henri Bergson, cuya pertinencia ya fue explicada en la introducción de este estudio.

1.1. María Zambrano

Para María Zambrano¹⁰, el tiempo es *—la relatividad mediadora entre dos absolutos: el absoluto del ser en cuanto tal, según al hombre se le aparece, y el absoluto de su propio ser tal como inexorablemente él lo pretende—* (Zambrano, 2010: 47). Es decir, cuando el hombre nace, es ya un ser en sí; tiene ya una vida que le fue dada, pero debe buscar despertarla, vivenciarla realmente; tiene que dar más de un paso *—quizá doloroso, pero necesario—* de lo abstracto que lleva dentro a lo concreto y es por eso que se vuelve imprescindible recorrer caminos, formar lazos y, con la conciencia de que en el tiempo y por el tiempo alcanzará su ser, su verdadera existencia, se sabrá realizado y alejado ya de la inacción con la que primeramente había llegado al mundo. En los poemas elegidos de

¹⁰ Filósofa española del siglo pasado, discípula de José Ortega y Gasset y de Xavier Zubiri. Dentro de su pensamiento se pueden encontrar reflexiones acerca del amor, la literatura, la sociedad y, también, sobre el tiempo.

Pizarnik, la voz poética es la voz de la experiencia: llena de vivencias sobre lo que ha perdido, sentido, pensado en el transcurso de los días, ha logrado despertar su existir y aludirlo a partir de distintos matices temporales.

El tiempo se establece como *“el único camino que se abre en el inaccesible absoluto”* (Zambrano, 2010: 47); dicho con otras palabras, solamente en el tiempo el hombre puede desarrollarse, encontrarse; no hay manera de que pueda salir de la corriente temporal porque *“nada humano puede encontrar fundamento sin la asistencia del tiempo: casa, ciudad, templo, la vida misma”* (Zambrano, 2012, 331) ya que éste es *“la raíz de toda experiencia. Experiencia como percatación”* (Zambrano en Lizaola, 2008: 76), como conciencia de que se está viviendo. Por ejemplo, en Pizarnik se puede apreciar que todas las situaciones presentadas por la voz poética, están inscritas en un tiempo: el de la infancia (*“Tiempo”*, *“Origen”*, *“La danza inmóvil”*), el del amor conjugado con la pérdida (*“Reminiscencias”*, *“La enamorada”*) o el de la conciencia del sentido o sinsentido del pasado (*“A la espera de la oscuridad”*). Y aun más, la voz poética no desea escapar del tiempo, sino traer de vuelta, al menos en la memoria, aquellos momentos vividos.

Por otro lado, el darle sentido a nuestra existencia sólo podrá hacerse mediante la convivencia con los otros: todo acontecimiento está inmerso dentro del tiempo y, por lo tanto, también todo tipo de relación humana, lo que implica la interacción (en menor o mayor medida) con otros seres que deambulan por el mundo: *“El tiempo nos envuelve, nos pone en comunicación con todo medio y a la vez nos separa. Por medio del tiempo, y en él, nos comunicamos. Es propio del hombre viajar a través del tiempo. [...] Cada hombre*

habita una zona del tiempo en la que convive propiamente con los demás que en él viven. Convivimos con el tiempo, dentro de él” (Zambrano, 2004: 619). Todo individuo cuenta con su propio espacio de tiempo, con su propia historia llena de experiencias y sucesos que nadie más que él ha vivido en carne propia: —el espacio vivido, el espacio viviente, ha de contar con el tiempo una vez más para llegar a ser viviente; ese azaroso y a veces angustioso sufrir la propia razón y sufrirse a sí mismo en la razón, que podría acabar con la trascendencia, con la vida y con el ser” (Zambrano, 1989: 128). Este espacio vital sólo cobrará sentido gracias al tiempo porque dentro de su transcurso se recorren los sitios más profundos de nuestro pensamiento, aun cuando esto no siempre conlleve una experiencia reflexiva satisfactoria; en este caso, se debe *andar con cuidado* para no truncar el desenvolvimiento que hasta ese momento se había logrado. Sin embargo, esta zona que le pertenece, no es totalmente suya; ha sido construida debido al encuentro con las zonas temporales de los otros, a la inevitable coexistencia que predomina en todo el discurrir humano: somos lo que vivimos con los otros. De hecho, en el corpus pizarnikiano elegido para este trabajo, varios de los momentos aludidos por la voz poética, existieron gracias a otras personas: sin el amado, no se habrían escrito las historias permeadas de nostalgia o sin aquéllos que destruyeron la idea paradisiaca de la infancia, el tono de incertidumbre y dolor no aparecería en ciertos poemas.

Para que los latidos de un hombre valgan la pena, deben resonar con los de otros hombres; si esto no ocurre, si los días avanzan y cualquier vida humana no se entrega al incesante roce con las demás, la semilla que está plantada dentro de ella jamás podrá germinar ni

lograr las flores o frutos más deseados. Esa “larva” que vive en sí misma se quedará como tal, sin llegar nunca a desarrollarse, a encontrarse en su máximo estado evolutivo.

Entonces, la condición inevitable para que el humano llegue a serlo en plenitud es la existencia en comunión, la formación de lazos que le aseguren su trascendencia. Se habla de un tiempo colectivo, en cuyo ritmo temporal los hombres se ven obligados a vivir en un mismo presente. Todo les fuerza a ello. Tienen los mismos días y las mismas horas como lecho común. Han de realizar funciones en las que la coincidencia ha de ser completa” (Abad, 1954: 43).

No obstante, esto no es sólo una imposición externa, sino que también los individuos buscan y desean la compañía, y más que desearla, la necesitan; debido a esta razón, —siempre hay que salir en busca del otro. La maravilla es salir con el otro. Entonces no hay «otredad» sino conjunción, síntesis, el éxtasis necesario para toda criatura viviente, el éxtasis que le libera de la ausencia y de la presencia del otro” (Zambrano, 1989: 63). El hombre encuentra la felicidad —o lo más cercano a ella— cuando camina a la par de los demás, no viéndolos como algo separado, ajeno a él, sino como parte de su misma composición, carne de su carne. Nos sabemos incapaces de cargar siempre en solitario con el peso de la existencia —y por eso, nos sentimos arrastrados al tiempo en que los demás viven y se mueven, por temor del infierno, del tiempo solitario. Y existen las marchas que marcan el tiempo común, el rito. Cada época y dentro de ella, cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va adonde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte” (Zambrano, 2004: 179).

El punto de esta marcha con los otros radica en encontrar mediante ella lo que el ser necesita para desenvolverse totalmente en el tiempo y también consiste en aligerar ese miedo a la ensordecedora soledad frente a la que luchamos día con día, codo a codo. Y, aun si en el momento en que la voz poética en los textos de Pizarnik se expresa, ya no hay alegría o éxtasis, aquellos hechos del pasado a los que alude sí estuvieron cargados de ellos; de ahí la nostalgia, de ahí el deseo de regresar a esa época en que se fue feliz por y al lado del otro.

Ahora bien, el hombre, principalmente mediante la palabra, establece la comunicación y da a conocer sus sentimientos o emociones, discute sus puntos de vista, rechaza ciertos vínculos personales; busca el cariño o la aceptación e intenta lograr sus sueños y objetivos. Se observa, entonces, una marcada presencia temporal en el *logos* ya que –el verbo humano gracias al tiempo se despliega. ¿Y los modos –verbales– no existen, acaso, gracias a la separación, al discernimiento que regala el tiempo; el tiempo múltiple, diverso y aun divergente?” (Zambrano, 2004: 621). Somos capaces de clasificar la realidad temporal por la noción que tenemos de anterioridad, simultaneidad y posterioridad con respecto al momento presente, además de que percibimos la certeza o la duda dentro de una situación y es gracias a la lengua que todo esto puede ser expresado: –por la palabra y en ella el sujeto humano se descubre a sí mismo, se presenta” (Zambrano, 2010: 78); mediante ningún otro medio el hombre logra tan satisfactoriamente su trascendencia. Y para Pizarnik, la búsqueda de esta palabra perfecta y precisa que expresara adecuadamente su sentir fue una obsesión durante toda su vida. En su poesía, trataba de hallar la manera de aludir lo que

quería, justo como quería; a través de la voz poética de sus textos, logró transmitir uno u otro de los matices temporales ya mencionados más arriba.

Aparte de este aspecto, Zambrano señala sobre el tiempo que no es lineal ni único: –se ríe este extraño dios de quienes lo creen uno, uniforme, de quienes lo creen tan sólo –únicamente– agente de división y de divergencia, de oposición consecuentemente” (Zambrano, 2004: 621). El tiempo es heterogéneo, multifacético, ilimitado, irreducible, difícil de encuadrar en un único concepto; no corre en una línea paralela; tiene movimientos perpendiculares, verticales, diagonales; no es uno solo su espacio ni su lugar de expresión ya que se mueve en más de un nivel. Su complejidad se halla reflejada en las formas en que cada persona lo vive: ningún suceso es experimentado de igual manera por dos o más individuos que lo hayan presenciado; diferentes experiencias y reflexiones se generarán en cada uno e incluso la duración de ese evento variará según la percepción individual. En los textos seleccionados, la voz poética es, pues, sólo una de tantas voces que pueden transmitir experiencias propiamente humanas; ella eligió hacerlo desde la añoranza, el dolor de la pérdida, la certeza o la incertidumbre.

A partir de esta idea, la autora española separa el tiempo en dos: por un lado, está el tiempo externo y medible que –nos relaciona con la realidad empírica” (Lizaola, 2008: 100), con lo directamente inmediato, con los hechos en sí sin el significado personal que les asignamos ya que –el tiempo primario que no da cuentas, ni razones” (Zambrano, 2012: 84); se trata de un tiempo conmensurado puesto que –el número lo reduce, lo racionaliza. Cuando estamos presos del sentir del tiempo, contar es una actividad aplacatoria, una especie de rito. El

horror del tiempo se aplaca primeramente por la monotonía” (Zambrano, 2012: 84). El transcurrir de los días es tan inasible que, para intentar hacerle frente, se buscan las formas más desesperadas para organizarlo e imaginar que podemos retenerlo (o al menos explicárnoslo) mediante medidas, conteos y numeraciones; –el tiempo simplemente numerado es la primera victoria sobre el abismo de Cronos” (Zambrano, 2012: 85), pero éste es un triunfo ilusorio y pasajero puesto que medir el tiempo no evita su avance y más bien sólo restringe algunos de sus elementos, de sus características esenciales. Por otro lado, se encuentra el tiempo subjetivo y propio, –compuesto de múltiples tiempos, que responde a las necesidades del sujeto: sus tiempos múltiples y conjugados sin un orden ajeno” (Lizaola, 2008: 100). Es un tiempo creado individualmente, vivido a partir de experiencias que irán formando parte de ese gran –corpus” temporal y a pesar de que puedan ser compartidas, se asimilan y reflexionan por separado y adquieren tal o cual importancia según como el sujeto las clasifique. En el caso de Pizarnik, la voz poética las aprehende mediante versos, mediante la presentación de sentires o imágenes del pasado.

Asimismo, Zambrano observa un rehilamiento entre los grandes ejes temporales (sobre todo entre pasado y presente); es decir, considera que no se puede poner un límite tajante entre uno y otro y distinguirlos como si cada uno tuviera una total independencia ya que –..el tiempo es continuidad, herencia, consecuencia. Pasa sin pasar enteramente, pasa transformándose. El tiempo no tiene una estructura simple, de una sola dimensión, diríamos. Pasa y queda. Al pasar se hace pasado, no desaparece. Si desapareciese totalmente no tendríamos historia” (Zambrano, 2004: 619). En el caso de esta selección de poemas de Pizarnik, puede observarse a una voz poética que habla desde el presente, sobre

el pasado y sin preocuparse demasiado por el futuro. Es el segundo el que determina cómo se percibe el primero: si las experiencias antañas se creen mejores que las actuales, se verá al pretérito como un tiempo ideal, y doloroso por irrepitable, aun si se anhela con fuerza regresar a él.

Al colocarnos en el hoy, es necesario mirar hacia atrás, hacia aquello que engendró lo que hoy en día se está viviendo. Y como todo presente será pasado en el futuro (Zambrano, 1989: 70), hace falta guardar en la memoria cada suceso importante, cada evento determinante en nuestra historia personal o colectiva para no olvidar lo que nos constituye, lo que nos explica lo que somos justo ahora; o sea, hay que atesorar las experiencias que nos ayudan a trascender, a abandonar el absoluto del ser dado como tal.

Mientras tanto, aquellos hechos secundarios y prescindibles se deben arrojar al olvido porque —la claridad de las vivencias protagonistas condena a las que no lo son” (Zambrano, 2004: 598). E incluso, el hombre no siempre necesita hacer una selección voluntaria de estos acontecimientos, sino que su mismo desenvolvimiento a lo largo del tiempo va determinando cuáles conformarán su historia. Y eso es precisamente lo que hace Pizarnik en los textos elegidos ya que la voz poética retoma aquéllos que fueron trascendentales: cuando la historia con su amado terminó o cuando dio por perdida su infancia.

Finalmente, además de que el tiempo no se reduce a ser sólo uno, Zambrano dice que se manifiesta veladamente; —tiende a pasar inadvertido, a transcurrir imperceptiblemente” (Zambrano, 1989: 89). No obstante, bajo esta superficie de silencioso y tranquilo caminar, va destruyendo todo tras sus pasos; no hay nada que se le pueda oponer absolutamente

gracias a que –es lo más resistente e implacable de la humana condición” (Zambrano, 2012: 302), a la cual reafirma como frágil, efímera y finita, estableciéndose él como dios supremo, que todo lo arrasa y contra el que toda criatura debe combatir:

El dios Cronos permanecerá sumido en una forma singular de misterio; sin revelarse apenas, inasible. El tiempo que envuelve la vida humana no es apto para dejarse apresar en una figura divina; apenas puede dibujar el horizonte de un mito. Será la forma del tiempo sin más cualidad que la genérica de ser devorador; inexplicable destructor que suscita una respuesta creadora, provocador de la lucha por la existencia de todas las criaturas que han de alzarse en rebeldía frente a él para vencerle de algún modo. La forma primera en que se plantea la lucha por la vida en los dioses y en los seres todos, según la teología de Hesíodo, es la lucha frente al Tiempo (Zambrano, 2012: 49).

Es así que la voz poética pizarnikiana se muestra consciente de los estragos del tiempo, de cómo éste ha ido estrangulando todo lo bello y bueno que había en su vida. Sabe, con todo el pesar del mundo, que el paso de los días ha arrastrado consigo el amor, su infancia, su felicidad.

Sin embargo, aun cuando el hombre sepa que el tiempo corre sigilosamente y no avisa ni advierte sobre sus efectos y que entonces –se siente ante algo irremediable, algo que no le acusa a él sino al tiempo –ese semidiós– que lo envuelve y abandona” (Zambrano, 1989: 90), será quien, sobre todo, se le enfrente con más ímpetu; por eso se afanará en escribir su historia, en despertar al ser que le fue dado para que así sus hechos dejen huella, para que sus reflexiones se mantengan aun después de siglos. En cuanto a lo que a él concierne, no importa qué tan perdida pueda estar la causa desde un principio: lo realmente fundamental es la entrega en las acciones que se lleven a cabo para intentar escapar del tiempo y la seguridad de que éstas no serán olvidadas. ¿Y de qué manera se puede salvaguardar toda

experiencia trascendental? Mediante la poesía, mediante una voz poética que enuncie el pasado desde distintos matices temporales, tal y como lo hizo Pizarnik

1.2. Henri Bergson

Gran parte del pensamiento de Henri Bergson¹¹ es una respuesta en contra de las concepciones extremadamente científicas de su época, las cuales se encontraban muy arraigadas en una tradición que no admitía la subjetividad como medio para establecer ideas sobre el hombre y el universo; el autor ~~trata~~ trata de demostrar que existe un conocimiento más profundo y de mayor importancia vital que el conocimiento obtenido mediante los métodos de las ciencias” (Xirau, 2012: 414). Debido a esto, se encargó de reelaborar una definición sobre el tiempo ya que, según él, gracias a las ciencias exactas, éste siempre ha sido confundido con el espacio.¹²

Para empezar, el filósofo francés distingue al tiempo matemático, medible y por lo tanto, cuantitativo, del tiempo personal, subjetivo y cualitativo. Esta diferencia está claramente establecida en la siguiente imagen:

Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, puedo hacerlo pero debo esperar que el azúcar se disuelva. [...]. Pues el tiempo que tengo que esperar ya no es ese tiempo matemático que se aplicaría del mismo modo a lo largo de la historia íntegra del mundo material, aun cuando se desplegara de una sola vez en el espacio. Él coincide con mi impaciencia, es decir con una cierta porción de mi propia duración, que no es estirable ni acortable a voluntad. Eso no es más del pensamiento, es de lo vivido (Bergson, 2007: 29).

¹¹ Filósofo francés que ganó el premio Nobel de Literatura en 1927.

¹² De manera resumida, cabe decir que él propone medir el tiempo con instrumentos propios, no con aquéllos que se han utilizado para medir el espacio. El primero debe cualificarse, describirse a partir del sentir de la realidad y no cuantificarse como se suele hacer con el segundo ya que, de esta manera, la esencia del tiempo vivido queda fragmentada, dividida, cuando en realidad se trata de un todo heterogéneo.

Existimos en el mundo de la materia, del tiempo físico, nos desenvolvemos a lo largo de él; sin embargo, lo percibimos de una manera no sólo determinada por los límites de la división y la medida que lo caracterizan, sino también y, esencialmente, por la subjetividad. En Pizarnik, la voz que habla en los poemas seleccionados es totalmente personal: se enuncia a partir de sentimientos, sensaciones, emociones; crea un ambiente no de realidad, sino de mera evocación.

Y es en el tiempo psicológico donde nuestras experiencias y sentimientos están fundados y también, fundidos; es éste el que mayormente nos concierne puesto que lo que crea la sensación de duración de un hecho, no es lo externo, sino lo interno: la espera a la que debemos someternos al suceder tal o cual cosa; es decir, la duración pura. Y ésta, a su vez, no presenta un único ritmo: hay tantos ritmos como diversos grados de tensión de la duración. [...] No hay un único flujo temporal, sino que hay múltiples duraciones que corresponden a diversas naturalezas” (Martín en Bergson, 2004: 22).

Además, la conciencia de este tiempo individual que no está regido por las exactas leyes de las matemáticas y la física, también le aporta a la duración el carácter de pureza ya que el distinguir que hay dos flujos temporales (el exterior y el interior) implica un proceso subjetivo, pleno de reflexiones que no admiten explicaciones científicas: *“La science a pour fonction de mesurer. La science ne peut et ne doit retenir de la réalité que ce qui est étalé dans l’espace, homogène, mesurable, visual”* (Bergson, 1968: 29). El filósofo francés considera que a la ciencia sólo le atañe aquella realidad espacial y medible que deja de

lado lo visceral del hombre; su tarea es la de medir, dividir, recortar y, como la duración es indivisible, ésta no tendría que entrar en su campo de análisis.

Asimismo, los movimientos exteriores y materiales que se interiorizan (la duración) son percibidos exclusivamente por el mismo individuo que los envuelve y es consciente de ellos: –Seulement, le métaphysicien n'obtient cette perception directe, intérieure et sure, que pour les mouvements qu'il accomplit lui-même. De ceux-là seulement il peut garantir que ce sont des actes réels, des mouvements absolus” (Bergson, 1968: 29). Aquí Bergson sólo menciona al metafísico, sin embargo, todo sujeto que sea capaz de identificar en sí al tiempo psicológico, podrá también constatar que se trata de un conjunto de movimientos reales, entrelazados y emergidos a partir de situaciones externas. Además, deberá atravesar la superficie de las cosas para encontrar la verdadera esencia dentro de ellas y, así, reafirmar la presencia de una realidad profunda (Bergson, 1968: 29) que no sólo es reconocible por los números y medidas que de ella se puedan obtener, sino de lo íntimo y cualitativo que cada quien le adjudique. En la obra pizarnikiana a analizar, la voz poética habla, entonces, desde una perspectiva muy íntima, desde la manera en que ella ha visto el correr de los acontecimientos. Nadie más que ella puede hablar de lo que siente, de lo que vivió.

Otro aspecto a considerar, señalado por Bergson, es el carácter de irrepitible dentro de la duración real, ésta es...

la que muerde sobre las cosas y la que deja allí la huella de su diente. Si todo es en el tiempo, todo cambia interiormente, y la misma realidad concreta no se repite jamás. La repetición no es por tanto posible más que en abstracto: lo que se repite es tal o cual aspecto que nuestros sentidos y sobre todo nuestra inteligencia han desprendido

de la realidad, precisamente porque nuestra acción, sobre la cual ha tendido todo el esfuerzo de nuestra inteligencia, sólo se puede mover entre repeticiones... (Bergson, 2007: 63).

Así como hay un cambio, una alteración interna del sujeto con el devenir de los hechos cotidianos, estos mismos hechos naturalmente cambian la realidad, la cual no se mantiene imperturbable ya que ésta es una de sus características originales: la movilidad. De esta manera, el acto de repetir es una necesidad, meramente psicológica, que ayuda a entender los movimientos de la realidad, a establecer una secuencia entre ellos. Y ya que no hay ninguna manera posible de revivir algo que ya pasó más que en la mente, aparecen entonces los juegos de recreación y de reconstrucción a través de las palabras, cuyas imágenes buscan reproducir nuevamente esas experiencias ya vividas. El hombre no tiene el poder de traer de vuelta al pasado, pero tiene el poder de evocar fragmentos de éste para llenarlos de vida, para colorearlos de los matices que él elija y, así, rescatar de alguna manera su historia. La voz poética en la obra de Pizarnik recrea, a través de imágenes, de alusiones, aquel pasado al que no se puede volver, pero que al menos puede evocarse para no dejarlo caer en el olvido.

Y aunque el hombre pudiera volver a vivir una misma situación en el mismo lugar, con los mismos personajes, él ya habría cambiado y de ninguna manera lo que sintiera sería idéntico a lo que sintió esa primera vez; necesitaría haber borrado completamente de su memoria las sensaciones e impresiones de aquel genuino momento y eso no es posible: somos las vivencias y recuerdos nuevos e irrepitibles que se van asentando en nuestro interior y que nos van transformando de un solo golpe o poco a poco: ~~En~~ la medida en que surge un nuevo momento y se añade a los ya conservados, resulta que constituye una

novedad que nunca puede repetirse, puesto que al momento presente se le suma toda la experiencia pasada. De este modo, la memoria ontológica posibilita que haya cambio y que el cambio sea creador. Es decir, que en la duración no hay cosas sino progresos” (Martín en Bergson, 2004: 22). Se puede mirar hacia atrás, pero la vida inexorablemente avanza hacia adelante: progresa, se mueve, no puede quedarse estática en un punto fijo porque la existencia consiste en pasar ~~de~~ un estado a otro estado. Tengo frío o calor, estoy alegre o triste, trabajo o no hago nada, miro lo que me rodea o pienso en otra cosa. Sensaciones, sentimientos, voliciones, representaciones, tales son las modificaciones entre las que se reparte mi existencia y que la colorean alternativamente. Cambio, pues, sin cesar” (Bergson, 1997: 7).

Y, en el fondo, ~~–e~~est nous qui passons quand nous disons que le temps passe” (Bergson, 1968: 46), porque, claro que el tiempo corre sin detenerse, pero nosotros avanzamos con él: continuará su implacable marcha y nos arrastrará inevitablemente. Pero por ejemplo, en ~~–R~~eminiscencias” o ~~–L~~a enamorada”, la voz poética está aferrada a una época pretérita, no se da cuenta de que el tiempo sigue corriendo y que, aunque desee quedarse en el pasado, nada podrá hacer para frenar el curso natural de la vida. La nostalgia es, pues, una lucha frente al cambio, una total negación al movimiento propio de la existencia.

Bergson también señala a la duración pura como ~~–l~~a forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (Bergson, 1999: 77). Esta duración no acude a medidas ni divisiones: es el simple sentimiento de totalidad

que envuelve al ayer y al hoy como uno solo, sin categorizarlos cuantitativamente; los hechos ya pasados y los que se están viviendo –se funden, se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número: sería la heterogeneidad pura” (Bergson, 1999: 79). Esto implica un verdadero sumergimiento en la experiencia, viéndola no como una serie de acontecimientos separados sino hilados uno tras otro y que van formando el carácter general de cada existencia. De esta manera, la voz poética en los textos pizarnikianos que se analizan establece un continuum: para hablar del pasado, se necesita el presente y el presente únicamente puede entenderse si se mira el pasado.

Asimismo, al tiempo se le define como memoria: –e’est une memoire intérieure au changement lui-même, memoire qui prolonge l’avant et l’après et les empêche d’être de purs instantanés apparaissant et dispparassaint dans un présent qui renaîtrait sans cesse” (Bergson, 1968: 35). En ella se guardan las imágenes del ayer y del hoy sin que éstas se excluyan las unas a las otras puesto que la duración está compuesta de tiempos disueltos: múltiples pero no divididos; sucesivos, pero no separados y que hacen un gran conjunto heterogéneo (Bergson, 1968: 36).

Además, –impossible d’imaginer ou de concevoir un trait d’union entre l’avant et l’après sans un élément de mémoire, et par conséquent de conscience” (Bergson, 1968: 38). Es decir, el elemento que ayuda a enlazar el pasado con el presente es la memoria porque, aunque exteriormente los hechos se sucedan el uno al otro, en realidad es ella la que permite la idea de heterogeneidad; es el sujeto que la posee quien, gracias al recuerdo, es capaz de realizar

este rehilamiento y distinguir la estrechez entre el ayer y el hoy. Sin la memoria, el tiempo puro del que Bergson habla no existiría: puedo sentir y contar mi historia vital sólo gracias a ella; *–aquello que en mi duración dura, aquello que permanece, es la memoria*” (Xirau, 2012: 420). Es así que los textos poéticos de Pizarnik aparecen como ejercicios memorísticos, como anotaciones que ilustran recuerdos y que los van recreando con uno u otro matiz temporal.

¿Y qué hay de la duración de los otros? Ésta determinará su independencia con respecto al tiempo matemático y también a la realidad propia de cada persona, por una suerte de analogía entre lo que alguien concreto experimenta y lo que los demás experimentan, acordando en que existen puntos coincidentes: *–Déjà pour les mouvements accomplis par les autres êtres vivants, ce n’est pas en vertu d’une perception directe, c’est par sympathie, c’est pour des raisons d’analogie qu’il les érigea en réalités indépendantes*” (Bergson, 1968: 29). Resulta imposible experimentar directamente lo que terceros han sentido; no obstante, por el diálogo y la convivencia, además de cierta identificación, podemos imaginar que frente a una misma situación, posiblemente *–no es un absoluto–*, la duración de alguna circunstancia individual se asemeje en muchos casos a las de otros, en cuanto a ritmo y tensión. Después, cada uno encontrará las maneras para hablar de su realidad, ya sea a través de la poesía, del relato o de cualquier otro elemento expresivo que plasme lo vivido; o simplemente, intentará hallar el modo de comprenderse a sí mismo y a su alrededor. En este sentido, Pizarnik eligió la poesía como su vehículo de expresión, como el medio por el cual hablar desde sí para sí. La voz poética de sus textos, entonces, remite a tal o cual experiencia a partir de lo propiamente personal (y universal al mismo tiempo).

Por otro lado, Bergson señala claramente lo siguiente: el hecho de que el tiempo interior no pueda separarse, no implica que no haya en efecto elementos distintos que lo compongan y que, no obstante, conformen un todo: —cuando escuchamos una melodía tenemos la impresión más pura de sucesión que podemos tener —una impresión tan alejada como es posible de la de simultaneidad—, y sin embargo es la continuidad misma de la melodía y la imposibilidad de descomponerla lo que causa en nosotros esa impresión” (Bergson, 1977: 21). Y quizá la vida, sucesión de hechos que se vuelven experiencias y que suscitan emociones y sentimientos, sea eso: una melodía que tiene un inicio y tendrá un fin y en el camino de uno a otro punto se encuentran las más variadas notas: alegres, tristes, amargas, simples, complejas, lúgubres, espontáneas, esperanzadoras, airadas, apaciguadas. Cada una de ellas brindándole su particular matiz a toda la partitura y teniendo un ritmo propio. Lo mismo ocurre en los poemas seleccionados de Pizarnik: todos aluden al tiempo, no obstante, en cada uno de ellos encontramos distintos tonos y sentires. Y, vistos uno por uno, también tienen sus propios elementos divergentes, pero que, finalmente, armonizan entre ellos. Por ejemplo, en —A la espera de la oscuridad”, hay *dos caras de la moneda*: tanto el sentido como el sinsentido del pasado, mas el uno no excluye al otro.

Todo este conjunto múltiple y heterogéneo es imposible de descomponer; si se intentara hacerlo, si se quitara alguna de sus partes para analizarla objetivamente, la composición perdería su sentido cabal y dejaría de existir un movimiento armónico entre sus partes debido a la ausencia de una, por muy insignificante que ésta nos hubiera podido parecer. De hecho, —separando unos de otros esos momentos, desplegando el tiempo en el espacio, he hecho perder a ese sentimiento su animación y su color” (Bergson, 1999: 97). Es decir, de

esta manera desaparezo su esencia pura; ésa que nos compone y nos hace vivir el tiempo verdadero: el nuestro: personal, experimentado interiormente.

Haría falta reconsiderar nuestra vida a partir de él; volver a fundar nuestros parámetros vivenciales desde lo que él nos ofrece porque, de otra manera, ~~en~~ lugar de una vida interior cuyas fases sucesivas, cada una única en su género, son inconmensurables con el lenguaje, obtendremos un yo recomponible artificialmente y estados psíquicos simples que se agregan y desagregan como lo hacen, para formar palabras, las letras del alfabeto” (Bergson, 1999: 164). Y nada más alejado de lo fundamentalmente humano que reducir nuestra existencia a números, medidas y divisiones, cuando en realidad ésta se compone de emociones, sensaciones y sentimientos, todos estos transmitidos en los poemas de Pizarnik y fundados en la subjetividad de su voz poética.

Ahora, una vez que se ha hablado de estos dos autores y se ha visto cómo sus conceptos se relacionan fácilmente con los matices temporales del pasado en Pizarnik, es necesario pasar a la base teórica que describe el tiempo en la poesía, tanto en su distinción con el tiempo de la realidad, como en algunos otros elementos: la experiencia humana, la configuración del poema y las deficiencias propias de la poesía.

2. El tiempo en la poesía¹³

Para el hombre, el tiempo significa “un conocimiento íntimo de cambios y ritmos que le colorean innumerables contornos de la vida y le señalan un movimiento fatalmente unidireccional, determinante de su destino” (Rogers, 1961: 201). Es decir, se trata de la experimentación de las transformaciones tanto físicas como psíquicas que van ocurriendo dentro de sí mismo y de lo que percibe a su alrededor y por las cuales reconoce ese avance continuo e indetenible hacia la muerte: “El transcurso del tiempo en sí significa desvanecimiento, agotamiento inexorable de la vida” (Rogers, 1961: 206). Sin embargo, es gracias a la poesía que la unidireccionalidad del tiempo, aparentemente inamovible, deja de serlo y éste puede expandirse de nuevo hacia atrás o congelarse en algún momento para que el hombre se regodee en él. Esta posibilidad que brinda la poesía de ir contra las leyes físicas del tiempo, de aparentemente detener sus pasos que se dirigen hacia adelante, aunque sólo cabe dentro de las recreaciones que el hombre va figurando y no en una realidad cronológica, representa un escape momentáneo y profundo que hace la vida más vivible al disminuir la sombra del destino sobre nosotros. Y, como ya se dijo anteriormente, ése es uno de los propósitos de los textos pizarnikianos elegidos: recordar lo memorable para no olvidarlo, para al menos, ilusoriamente, traer de vuelta el pasado, aun con el dolor, la incertidumbre o la desazón que este ejercicio traiga consigo.

Vivir es caminar en el tiempo: es ir acumulando experiencias y descubriendo sensaciones y emociones hasta entonces desconocidas; es aventurarse a lo que brinda el hoy y el mañana;

¹³ En este caso, la poesía a la que hago referencia es la producida en el siglo XX, sobre todo en un contexto hispanoamericano.

es avanzar incluso con el miedo de encontrar *pedras en el camino*. Si nada de esto ocurriera; si la vida fuera un estanque y no un río, el tiempo no sería tiempo verdadero porque su característica principal es que nunca se queda en la inmovilidad. Si en algún momento se detuviera, toda la existencia se opondría a lo que realmente es, ya que ~~la~~ vida se define por ser proceso, no estado, por ser dinámica y no estática. El existir del hombre es un perpetuo cambiarse y evolucionar” (Rogers, 1961: 209). La indiferencia y la impasibilidad ante los grandes y pequeños acontecimientos del mundo son muestra de una incapacidad voluntaria para no experimentar lo esencial de la vida. Sólo cuando se avanza, cuando se camina hacia adelante o se mira lo que se hizo atrás, la estancia en este mundo deja de ser en vano. Percibir esta corriente temporal...

equivale a un descubrimiento de la vida, no sencillamente del acto de existir, de llenar cierto vacío con un número determinado de libras de carne y hueso, sino de vivir en la dimensión humana tanto de los recuerdos y de las aspiraciones como de las sensaciones presentes, o sea, de experimentar el impacto de todo un sinfín de matices y valores espirituales (Rogers, 1961: 204-205).

Todas estas experiencias que construyen a los individuos; todo lo que los conforma como seres dentro del tiempo, es digno de anotarse para que así no se pierda en el olvido. Y una de las tantas formas de escribir la vida (no la única) es en la poesía: en ella se puede hablar de lo vivido, de lo que se vive y de lo que se vivirá. La poesía es un lugar de tiempos condensados, recordados, imaginados, soñados; es un espacio para imaginariamente traer de vuelta lo pasado, contemplar lo presente y esperar lo futuro: un tiempo que aparece de esta manera en algunos primeros poemas de Alejandra Pizarnik. Estamos frente al tiempo en la poesía.

Este último no debe confundirse con aquél que está vinculado con la métrica. Mientras que el primero evoca más a la subjetividad, el segundo está más relacionado con la objetividad de un cronómetro o de un metrónomo. En el tiempo métrico caben conceptos como ritmo, verso y metro¹⁴; es decir, se acota específicamente a un contexto formal y fónico; incluso las creaciones en verso libre tienen un ritmo basado en repeticiones no sólo de sonidos, también de palabras o frases y de significados (Domínguez, 2006: 185). Cada poema tendrá, entonces, un tiempo dentro de sí, marcado mediante el número de sílabas, el acento, la pausa o la rima. Al contrario, el tiempo en la poesía tiene más que ver con dos elementos que se interrelacionan: el contenido que alude específicamente a un matiz temporal y la forma en que las vivencias humanas se escriben en la poesía; por ejemplo, mediante los tiempos verbales. La correspondencia entre ambos se encuentra al entender que cuando el hombre se va llenando de experiencias conforme pasan los días, éstas son decantadas en forma de poesía. Y esto mismo lo que se vislumbra gracias a la voz poética en Pizarnik: una y otra vivencia ha sido escrita en los poemas y, dependiendo de cada una de ellas, su enunciación se hizo a partir de distintos matices (de nostalgia, de incertidumbre, de consciencia del sentido y sentido del pasado).

Plasmar lo recorrido tiene que ver con la preocupación que siempre ha tenido la humanidad por escribir su historia; por no dejar en el olvido su paso por el mundo y, así, trasgredir de

¹⁴ Métrica: «disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones». Ritmo: Según S. Chatman, se trata de «la recurrencia seriada de un determinado intervalo de tiempo o grupo de intervalos de tiempo, señalada por sonidos, movimientos orgánicos, etc». Verso: «la unidad rítmica, la figura fónica recurrente». Metro: «medida clara y manifiesta de la equivalencia de los segmentos de entonación en que consiste la lengua poética, y es el criterio de acuerdo con el cual un grupo de palabras se califica de admisible o inadmisibles en la forma poética elegida» (Domínguez, 2006: 13, 32, 37).

alguna forma el ciclo natural de la vida: —..siendo el recuerdo como una clave que nos ilumina la esencia de nuestro ser más verdadero, es natural que se hagan esfuerzos por conservar lo pasado” (Rogers, 1961: 213). ¿Y por qué la verdadera esencia de nuestro ser puede encontrarse en lo pretérito? Porque —las experiencias pasadas son lo que nos ha formado y lo que sigue formándonos; el pasado es, pues, lo que hemos sido y lo que somos y a la vez, bien sabemos que es lo que ya no somos” (Rogers, 1961: 216); sólo mediante lo ya experimentado puede entenderse lo que se está experimentando y lo que se experimentará. Además, ya que el hombre ama la vida, encuentra en escribir sus memorias una manera de aferrarse a ella; de no dejar que se escurra entre sus manos tan fácilmente (Rogers, 1961: 213).

No sólo en las grandes crónicas está escrito lo que el hombre ha vivido y hecho o lo que ha pensado y sentido; también puede encontrarse en el arte, en la poesía. Esta última guardará el testimonio de sus vivencias más simples y complejas (Gurméndez, 1971: 23); será una de las variadas formas en que podrá guarecer su memoria. El poema se convertirá en el encargado de traer lo pasado al presente una y otra vez; de esta manera, —se escapa de la sucesión y de la historia” (Paz, 1981: 187), aquélla que es lineal, limitada, desesperanzadora.

2.1. La experiencia humana a través del tiempo poético

Mediante la poesía, las experiencias se transforman y adquieren un matiz diferente; ya no se representan o evocan de la misma manera que con la cotidianeidad del tiempo

cronométrico y continuo; por medio de ella se transmiten de otro modo las sensaciones y sentimientos que deja el tiempo en nuestro interior. Cuando éste es expresado desde lo poético, aparece una voz más personal e íntima del sujeto porque, —en cuanto se refiere a poesía, la visión subjetiva es la más importante, y que no le toca al poeta establecer una verdad absoluta o científica de lo que es el tiempo, de alguna especie de sucesión aritmética, algún tipo especial de energía o alguna voluntad divina” (Rogers, 1961: 202). Así, la voz poética en Pizarnik no busca hallar verdades, sino hablar desde su intimidad sobre sus experiencias, desde la forma personal en que pudo percibir tal o cual acontecimiento. Por el contrario, en el tiempo cronométrico, la voz de la objetividad es la que resuena; la que escribe la historia sucesiva de los hechos mundanos.

Sin embargo, en el tiempo poético se puede encontrar más de una voz porque —todo tiempo es tiempo percibido por alguien” (Borges, 1981: 183); toda experiencia a la que se enfrenta un sujeto, por muy similar que sea a la de otros, como ya se ha dicho, jamás será percibida de igual manera aunque trascurren en la misma linealidad temporal: —Cada individuo *vive y organiza* el tiempo de un modo enteramente peculiar —como pasa permanentemente en el universo del arte y, en especial, de la literatura” (Garrido, 2009: 705). Así como el humano encuentra una manera especial y única de vivir el tiempo, su tiempo, así la poesía, a través del poeta, busca el camino para expresar de la manera más pura y esencial ese tiempo que nos envuelve a todos ya que —no se trata de describir la realidad, sino de exponer las impresiones, sentimientos o conductas del yo poético afectado por la realidad. La realidad desaparece y sólo se puede acceder a ella mediante la subjetividad, la introspección de uno mismo que nos presenta el yo poético” (Julià, 2004: 124). En los textos poéticos elegidos

no aparece una voz objetiva; la voz que habla es personal, subjetiva, emotiva; una que añora, vive sin certezas o llena de sentido.

Ya Aristóteles, en su *Poética*, decía que no es «oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad» (Aristóteles, 2011: 13-14). Y en el deseo se expresa totalmente lo más íntimo de nosotros, lo más propio. Por ejemplo, en la obra de Francisco de Quevedo, el tiempo aparece como «una experiencia personal vivida y sufrida, la verificación y el examen de la consunción de su propio ser» (Gurméndez, 1971: 21). Para él, la poesía es el lugar donde una visión totalmente personal del tiempo puede ser expresada; es donde el hombre puede reflexionar en lo que ha devenido; en los cambios que se han generado dentro de él y del mundo que lo rodea. El tiempo vivido se reflexiona en el tiempo que se está viviendo.

También, el poeta «juega a vivenciar una síntesis que le da una autoimagen de dominador del tiempo, de controlador de sus transiciones psíquicas, como si fuéramos amos y maestros de ellas» (Paoli, 1994: 111). Es decir, mediante sus creaciones busca sobreponerse al natural transcurrir y aparentar la posibilidad de ir contra éste; de poder manejarlo a su antojo, pero en el fondo todo es ilusorio y mera apariencia ya que el tiempo nos arrastra aunque la poesía permanezca.

De algún modo, Alejandra Pizarnik, llega a convertirse en un eje regulador del tiempo, el cual «se instaura cada vez que un hablante se apropia del código de la lengua para satisfacer sus necesidades comunicativas» (Garrido, 2009: 705). Es así que mediante los versos, la

voz poética creada por el escritor trazará sus vivencias y percepciones de sí misma y de su alrededor: apuntará lo de trágico o feliz que tuvieron los hechos pretéritos; le interesará poner en papel sus anotaciones sobre el presente (lugar desde donde se piensa en el mañana o en el ayer) o deseará colocar su mirada hacia el porvenir y a lo que éste pueda traer consigo. Él no intenta, como en la perspectiva histórica tradicional, hablar de un tiempo lineal o agotado dentro de los límites físicos; de ningún modo busca imponer su percepción sobre el inexorable transcurrir; su principal deseo es hablar del tiempo y de la estela que deja a su paso, de los estragos que ocasiona dentro del mundo, de las cosas y de las personas. Es en este punto cuando la poesía deja de ser sólo estética y se convierte en un libro de viaje; ya no es –simple y adventicio adorno de la realidad de verdad, ni transitoria exaltación espiritual, entusiasmo o entretenimiento. La Poesía es el fundamento y soporte de la historia; no una simple manifestación cultural, menos aún «expresión» del «alma de una cultura»” (Heidegger, 2000: 31).

La historia tiene que ser escrita y lo que busca el poeta al renombrar el pasado es reconstruirla, traerla de vuelta:

Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar [...]. Incluso en las novelas históricas y las de asunto contemporáneo el tiempo del relato se desprende de la sucesión. El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas (Paz, 1981: 64).

El poema se configurará, entonces, como una especie de recordatorio; la voz del poeta será la encargada de hablar nuevamente de lo pretérito, pero sólo de aquello que considere

relevante para su existencia y la de otros. Así, lo esencial cuya memoria debe atesorarse, no se perderá en el inmenso mar de acontecimientos humanos: —El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida” (Paz, 1981: 187). El —instante privilegiado” lo es por dos razones: la primera, porque su acontecer se distinguió de otros instantes que eran menos valiosos e incluso prescindibles; su esencia estaba cargada de la trascendencia existencial que no tenían los demás y, la segunda, debido a que este momento ya concebido como especial y diferente, lo es aun más cuando es expresado en el poema; como ya se ha dicho anteriormente, éste llena con otros matices las experiencias humanas. Tampoco hay que perder de vista que, dentro de la poesía, el instante privilegiado puede encontrarse en cualquier aspecto o tema concerniente al hombre, no importa cuán significativa pueda parecer para algunos. En Pizarnik, para la voz poética en el corpus de este trabajo, estos momentos trascendentales son, sobre todo, el fin de la infancia y el del amor, a partir de los cuales expresa su sentir.

Ahora bien, si no se renombrara el pretérito, éste caería inevitablemente en el olvido ya que el hombre no es capaz de guardar siglo tras siglo sus remembranzas sin un sostén material. En este caso, es el verso el que —revive nuestra experiencia de lo real. No vale la pena señalar que esas resurrecciones no son sólo las de nuestra experiencia cotidiana, sino las de nuestra vida más oscura y remota. El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente” (Paz, 1981: 109). He aquí una palabra clave para comprender qué tan diferente es el tiempo físico y cronométrico del tiempo poético y personal: *experiencia*. El

primero corre infinitamente, su avance es imparable; puede ser medido por días y noches o por segundos, minutos y horas, incluso por las estaciones del año. No obstante, nada puede hacerse para volver a tal o cual periodo; su condición fundamental es la fijeza con que se inserta en el diario discurrir del universo, su eterna inmovilidad: “Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado” (Borges, 1981: 176). Aun cuando el hombre no recuerde ciertos hechos, éstos no se borran ni se modifican. Qué diferente sería la vida si se pudieran eliminar ciertos acontecimientos tan sólo con olvidarlos; mas esto no es posible, no dentro de la linealidad temporal.

Por otro lado, el tiempo poético y personal no es medible ni cuantificable; al estar representado en la poesía, cada individuo puede encontrar en ella la propia voz de sus experiencias y la forma en que las ha afrontado; además, puede volver a ellas cuantas veces quiera ya sea porque necesita recordarlas o entender su pasado para guiarse en su presente y/o en su futuro. El poema se vuelve el eco que expresa desde lo más sencillo hasta lo más complicado que hay dentro y fuera del ser humano; se convierte en el vehículo portador de sensibilidades individuales. En resumen, el tiempo cronométrico es mera sucesión mientras que el tiempo poético es experiencia.

2.2. La configuración del poema

En cada poema hay presente un tiempo; incluso cuando se habla de cualquier asunto (guerra, amor, belleza, naturaleza, etcétera) y el propósito no sea aludir directamente al

transcurrir de la vida, hay una marcación temporal enunciada por la voz poética. Sin embargo, están las creaciones que se abocan por completo a hablar del tiempo; de las experiencias humanas que ocurren mientras éste avanza; ejemplo de ello, es el corpus de Pizarnik que se seleccionó para este trabajo, donde tenemos la presencia de una voz poética que remite a algún fragmento de su historia. Según Rogers, “la poesía temporal va directamente al problema del porqué de la existencia del hombre” (Rogers, 1961: 230). El hombre necesita comprenderse a sí mismo; saber cuál es la finalidad de su estancia en el mundo y explicarse los acontecimientos que lo rodean. Con la poesía como soporte, será capaz de solucionar estos dilemas (o al menos intentarlo) y enfrentarse al Gran Reloj con más osadía.

El poeta, al hablar del tiempo, busca crear imágenes que propicien “un modo de sentir las relaciones, los espacios y los tiempos. Y el sentir es un vivenciar, un vivir como si se fuera tal cosa, como si se estuviera en tal parte, como si el transcurrir del tiempo fuera de tal modo” (Paoli, 1996: 100-101). Una de las grandes labores del poema es transfigurar el sentimiento suscitado en la creación de un lugar utópico, ideal, donde cualquier sueño o deseo sea posible; un sitio donde la fantasía y la imaginación nos permitan viajar en el tiempo: “Las relaciones simbólicas del poema nos dan ciertas asociaciones que constituyen fórmulas psíquicas para vivenciar las cosas, los acontecimientos y los transcurso. Modelos sentimentales para percibirlos desde ellos y con ellos” (Paoli, 1996: 102). El poema que toca directamente el tema del transcurrir de la vida, tiene como quehacer primordial lograr en nuestro interior percepciones temporales específicas a través del uso de tales o cuales elementos, no sólo símbolos; también lo hace por medio de alusiones directas o mediante la

presencia de ciertas palabras y de algunos tiempos o modos verbales. Para Antonio Paoli, “la meta de toda gran poesía debiera ser engrandecer la vivencia de las duraciones humanas” (Paoli, 1994: 103) y para lograrlo, ésta...

tiene que partir de sentires que adoptan lenguajes, y jugar con sus convenciones sintácticas, con sus matices fónicos, con el vaivén de sus posibilidades rítmicas. A partir de allí, el poeta tratará de postular contextos a partir de los cuales pretende que se genere el sentir que busca –casi siempre sin saberlo– producir en sus receptores. El poeta así, propicia un modo de vivenciar el tiempo (Paoli, 1994: 114).

En ocasiones, el objetivo consiste en darle voz a los sentimientos, evocarlos, recrearlos a partir de las palabras. Y a veces se trata más bien de construirlos, de generar dentro del sujeto algo que no tenía en sí mismo. También, otra tarea importante de los textos poéticos es reflejar en su estructura la temporalidad, ya que si su foco de interés es la experiencia humana, definida como movimiento (Paoli, 1996: 109), entonces la poesía, lugar donde se escribe sobre lo vivido, debe de estar llena también de este movimiento.

2.3. La poesía y sus deficiencias

Aunque hasta este punto pareciera que la poesía es el instrumento ideal para enunciar las experiencias del hombre, no se debe olvidar que existen cosas inefables, vivencias que jamás podrán ser expresadas absolutamente por la voz poética. Ésta será una tentativa para transmitir emociones, sentimientos y pensamientos; la imagen que crea con las palabras es sólo ~~un~~ recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos” (Paz, 1981: 111). Para el hombre es menester sacar fuera de sí lo que lo abruma y lo que le duele; decir

lo que ama y lo que odia; enunciar lo que desea y lo que espera. Esta necesidad de expresarse la manifiesta mediante la poesía y sus palabras, pero a veces ni ellas son capaces de agotar lo que una persona quisiera decir.

Cristina Piña considera que Alejandra Pizarnik es consciente de esta deficiencia del lenguaje ya que éste es “radicalmente insuficiente para hacerse cargo de la realidad exterior e interior” (Piña, 2005: 78) e incluso en una carta que la autora le escribe a Antonio Beneyto, señala que “los poemas son aproximaciones a la Poesía” (Pizarnik, 2012: 270). Es por eso mismo que Paz define al poema como “lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo” (Paz, 1981: 111); se manifiesta con exagerada desesperación por encontrar la más absoluta y fiel expresión sobre los paroxismos de la vida. En ocasiones, el poema es el último paso que se da hacia el precipicio cuando detrás sólo hay un camino que no nos dio la respuesta a la pregunta vital que habíamos formulado. Y aun a sabiendas de que al final quizá sólo consigamos el golpe mortal, pervive la esperanza de encontrar unas alas que nos ayuden a remontar el vuelo mientras vamos cayendo.

Finalmente, después de esta sucinta presentación del tiempo en la poesía con la que los elementos que a éste atañen han quedado explicados, es necesario comenzar con el análisis de los poemas. De esta manera, ya con un marco teórico antecedente, la interpretación hecha en cada texto poético será más comprensible y coherente dentro del tópico de investigación: los matices temporales del pasado en los primeros poemas de Alejandra Pizarnik. Pero no sin antes exponer un pequeño apartado sobre la memoria, elemento imprescindible para hablar sobre el ayer.

3. Matices temporales del pasado en los primeros poemas de Alejandra Pizarnik. La memoria: el soporte del pasado

Ya Henri Bergson decía que la memoria es “prolongación del pasado en el presente” (Bergson, 2007: 36). Es decir, por ella se puede establecer un continuo entre el ayer y el hoy, donde este último le abre un espacio al primero: “...el escribir partiendo de la evocación de algo no implica exclusivamente representar el pasado, sino por el contrario, inventarlo en el presente. Es sobre el horizonte del presente inventado donde se puede aludir a lo ausente, a lo desconocido, a lo virtual” (León, 2004: 11-12) y, de esta manera, construir un sentido vivencial.

En teoría, el pasado es imborrable: nada ni nadie puede eliminar o cambiar lo que ha acontecido a lo largo de los años. Sin embargo, en términos reales, éste sólo existe si cavilamos en él: el pensar lo constituye (Zambrano, 2004: 589). Sin la memoria, su presencia sería más que fantasmagórica; sin alguien que lo evocara, es como si jamás hubiera ocurrido:

Y es que todo espacio, todo predio que la memoria ilumina se vuelve un microuniverso que sólo en apariencia era inexistente, pues el soplo del lenguaje poético lo anima, le da una configuración concreta y a un tiempo lo resimboliza. El escenario creado por el lenguaje es como aquel que el teatro revela permanentemente a los ojos del espectador: un espacio donde gracias a una continua deformación y distorsión de lo real, se restituye la vida, “una vida singular” que se erige sobre las cenizas de lo muerto, donde las palabras tratan de poblar el vacío, pero también de trascender la fatalidad de la palabra que al ser pronunciada se solidifica como la piedra, se cierra, queda clausurada, se vuelve irreversible (León, 2004: 24).

Como una de las formas de la memoria, la poesía hace que ese pasado que podría haberse quedado en el olvido, cobre forma y color de nuevo; se llene de vívidos matices y renuncie a la opacidad y al abandono que lo conformaban. Y aunque al traer de vuelta ese pasado a

través de las palabras, éstas lo limitan o lo enmarcan, siempre surgirán otras, nuevas, que registren las vivencias y las repletan de movimiento. Idealmente, este lenguaje debe ser lo más fiel posible a la experiencia original, debe demostrar que guarda en sí la encarnación más cercana de ese tiempo pasado (Depetris, 2004: 73). No obstante, dentro de este proceso de reedificación memorística, los sucesos reales se transforman y a través de la lupa de la remembranza, se miran de distinta forma: tal vez más sublimes y profundos o más simples de lo que en verdad fueron: –A través del recuerdo, la red de imágenes que firmemente hemos construido de nosotros mismos se desdibuja; lo grandioso se vuelve mezquino, lo gratificante es doloroso y deprimente, lo antes significativo, banal” (León, 2004: 14).

Asimismo, es debido a la memoria que el hombre tiene historia, o mejor dicho, –el hombre es memoria” (León, 2004: 29); es lo que es debido al recuerdo de lo que ha vivido, de las enseñanzas que tal o cual experiencia le ha dejado: si da un paso hacia al frente, es a causa de que sabe cuál es el camino que hay detrás; si lo conmueve una escena o una palabra, es porque ya antes hubo algo o alguien, relacionado con ellas, que afloró esos sentimientos en él; si decide callar o gritar, reír o llorar, es gracias a que sabe cuándo y dónde puede hacerlo.

Y –sin duda no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado entero, comprendida allí nuestra original curvatura del alma, que nosotros deseamos, queremos, obramos” (Bergson, 2007: 25). En el fondo, la historia que realmente cuenta, porque remite a la fibra más profunda de la humanidad, es la compuesta de todas las pequeñas historias, de –los recuerdos que surgen como momentos importantes y

significativos en la vida de cada quien y no la historia externa y general, abstracta, que nos incluye y compromete con visiones ajenas” (León, 2004: 250). Sin esto, sin la conciencia y la evocación de las huellas que deja el paso del tiempo tras de sí, el hombre dilapidaría parte de su esencia, de su constitución vital: —La pérdida de una memoria de las vivencias, de las sensaciones, se traduciría en la imposibilidad de viajar —aunque sea por instantes— al interior de la persona, implica la muerte del tiempo individual, de la historia particular, pero también depende de la historia colectiva” (León, 2004: 251).

Finalmente, la memoria surge a partir del deseo de explorar nuevamente aquellos espacios que se habían dejado de lado, al asedio del olvido y aquéllos que, al contrario, nos han asaltado continuamente. Y ambos, al revivirlos imaginariamente, toman distintos matices que se enunciarán a partir de una voz (poética en el caso de los poemas de Pizarnik):

La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria; algo perdido e irrenunciable que puede darse en diferentes maneras o, más bien, en diferentes grados. Es algo que necesita ser mirado nuevamente. Mas esta necesidad, imperativa hasta el sacrificio, es propia de la función de ver y de verse que el ser humano padece antes que ejercita. Ver lo que se vive y lo vivido, verse viviendo, es lo que íntimamente mueve el afán de conocimiento, lo que de un modo directo o dando un rodeo lo conduce (Zambrano, 1989: 82).

Memoria como un proceso de reencuentro, vivido personalmente y en el que —el pasado en cuanto tal es objeto, materia de reflexión para la mente” (Zambrano, 1989: 70). Memoria construida por cada uno de nosotros y compuesta de los recuerdos, de las vivencias más significativas y en ocasiones, de las más añoradas.

3. 1. La nostalgia

Ya se ha señalado que el tiempo es irrefrenable: no se puede detener, aunque así nos pueda parecer a veces. No corre en una línea paralela: tiene movimientos perpendiculares, verticales, diagonales; no es uno solo su espacio, su lugar de expresión y tampoco el nivel en que se maneja. Dentro de sí se condensan todos los momentos que han ocurrido; gracias a él la humanidad tiene una historia que no se destruye conforme va pasando, sólo se va rehilando y, en realidad, lo que se desbarata son los objetos, las personas, los lugares, pero el tiempo... sigue.

Y, entonces, la nostalgia lleva en sí la idea de alguien cuya mente no es capaz de soltar momentos pasados que le parecen más felices y más nobles que los presentes y, por lo tanto, se aferra a ellos, invocándolos una y otra vez, deseando intensamente volver a esa época y eternizarla: “lo eterno, la aspiración a lo eterno, provienen de la idea de placer, de bienestar, de goce en la experiencia del hombre, que quisiera verla siempre persistir” (Guitton en Abad, 1954: 16). Por eso, este sujeto nostálgico buscará prolongar la dicha, “situará la corredera del tiempo personal en lo que más agrado le produzca. Si se trata de un momento del pasado que él traslada a su presente, sucederá entonces que todo lo que es su pasado actual hasta esa fecha, se convertirá en futuro” (Abad, 1954: 88) y será de esta manera porque desde su duración¹⁵ deseará extender ese ayer hacia el horizonte. Sin embargo, ya Schopenhauer lo dijo:

Nada hay fijo en esta vida fugaz: ni dolor infinito; ni alegría eterna; ni impresión permanente; ni entusiasmo duradero; ni resolución elevada que pueda persistir la vida entera! Todo se disuelve en el torrente de los años. Los minutos, los innumerables átomos de pequeñas cosas, fragmentos de cada una de nuestras acciones, con los

¹⁵ Concepto bergsoniano ya definido en el primer apartado de esta investigación.

gusanos roedores que devastan todo lo que hay grande y atrevido... (Schopenhauer, s.f: 114).

Lo más conveniente sería, pues, borrar el deseo de reencarnar el ayer en el hoy; todo tiene su fin y éste hay que admitirlo para así sobrellevarlo de la mejor manera.

La nostalgia también es la ~~pena~~ "por el recuerdo de algún bien perdido" (Moliner, 2008: 1180); ya sea que se trate de una persona, un objeto o incluso algún lugar. Por su parte, Milan Kundera la definiría como ~~el~~ "sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar"; es decir, es un anhelo que se ve frustrado por la imposibilidad inherente de volver a un momento ya pasado. En los poemas siguientes, será este dolor por la pérdida lo que pueda apreciarse, ora por la ausencia del ser amado, como en ~~Reminiscencias~~ y ~~La enamorada~~, ora por la infancia, presente en ~~Tiempo~~.

Además, cabe recalcar que estos textos y los restantes serán analizados desde las perspectivas filosóficas ya expuestas y desde el aspecto gramatical referente a los tiempos verbales (y al modo, en dado caso).

3.1.1. Nostalgia del amor

~~Reminiscencias~~¹⁶ es un poema en el que la alusión a la añoranza está constantemente presente; ésta se traduce como el deseo de que la historia vivida con el ser amado, vuelva a ocurrir. Ya desde el título¹⁷, se plantea la idea de un tiempo pasado, puesto que la reminiscencia es el ~~recuerdo vago de algo~~" (Moliner, 2008: 1451). Sin embargo, esta

¹⁶ Véase Anexo p. 88.

¹⁷ Luján considera que ~~si~~ el poema tiene título, éste, nos da una de las claves de lectura del mismo" (Luján, 2007: 30), clave que quizá no sea determinante, pero sí orientadora hacia el contenido del poema.

supuesta vaguedad anunciada por el título está lejos de desplegarse realmente a lo largo del poema. Cada componente dentro de él está orientado de manera nítida hacia la firme reconstrucción de un recuerdo, como podrá apreciarse posteriormente.

En el texto, no es gratuito que el primer verso comience con una conjunción copulativa (y): indica que hubo un algo precedente y ahora se manifiesta desde el dolor del recuerdo; lo evocado será una prolongación ya que da ~~la~~ impresión de que el enunciado continúa desde un inicio anterior, que hemos llegado a la mitad del discurso, y que por tanto, debemos recuperar lo ya dicho por lo que se nos va diciendo” (Luján, 2007: 152). Esa recuperación de la parte omitida no tardará en llegar y se hará mediante los elementos que anuncien directamente la existencia de un amor, ahora perdido. Este nexos introduce la desgarradora letanía enunciada reiteradamente a lo largo del poema: ~~y~~ el tiempo estranguló mi estrella” (v. 1). Cabe anotar que el tiempo verbal pretérito perfecto simple de indicativo ~~denota~~ situaciones anteriores, que se juzgan concluidas antes del momento de la enunciación, sea un intervalo distante o actual; delimitadas y circunscritas, e independientes de cualquier otro evento” (Colombo, 2015: 23). En este caso, la acción de *estrangular* fue puntual, llevada hasta su fin: hubo una historia anteriormente, donde había luz, bondad y alegría (todo esto representado por la ~~estrella~~”), pero el correr de los días, natural e implacable, la fue aniquilando paulatinamente ya que se debe recordar que la acción verbal, aunque violenta, no implica un proceso inmediato, sino que el aire se va retirando poco a poco; además, aquí el tiempo aparece como un sujeto activo y animado que toma el lugar de un alguien capaz de asir la ~~estrella~~” del enunciador poético y ahorcarla, dejándola sin vida. Del mismo modo en que éste se personificó, ~~mi~~ estrella” también es una

prosopopeya: en casos normales se estrangula a seres vivos, no a cuerpos celestes, pero este astro simula características animadas al quedar inerte, sin respiración.

El que este verso se repita varias veces en el poema, tiene que ver con “la imposibilidad de volver a lo que fue y así el recuerdo queda encerrado en esos círculos sin salida” (Luján, 2007: 86); es una especie de nota mental tortuosa y frustrante, una sentencia que enfatiza que el tiempo hace estragos en todo, hasta en el amor más intenso y profundo o aun más, en éste. Dentro de esta idea, es importante señalar que las estrellas¹⁸ son entes aparentemente imperecederos y, aun así, aquél fue capaz de destruir a una de ellas: hasta lo que se creía eterno o muy duradero se extingue; ni la luz más persistente puede brillar por siempre.

Después de este primer verso, en “cuatro números giran insidiosos/ ennegreciendo las confituras” (vv. 2-3), el número remite, por un lado, alguna fecha que se quedó grabada en la memoria y que, en consecuencia, no puede repetirse (Bergson, 2006: 92). Y por otro lado, ya que el presente simple de indicativo “expresa la coincidencia de la situación designada con el momento del habla” (*Manual...*, 2010: 436), la voz poética señala como vigentes esos giros que dan los cuatros números: los recuerdos sobre dos personas, lo cual implicaría que el dolor que éstos generan no ha desaparecido aún; al no dejar de rondar en la mente de manera maliciosa y perjudicial, mediante el velo de la nostalgia, se evoca nuevamente a estos dos seres que en conjunto eran cuatro¹⁹ ojos, cuatro manos, cuatro

¹⁸ En un análisis más periférico, podría hacerse referencia al hecho de que, a veces, la estrella de la cual vemos la luz, ya está muerta. Lo que significaría que esa “estrella” (el amor) ya hace mucho que se extinguió y, sin embargo, para la voz poética sigue viva, la sigue iluminando.

¹⁹ Según el *Diccionarios de los símbolos*, algunas de las acepciones del número cuatro remiten a una idea de universalidad y a su carácter totalizador (Chevalier, 1986: 380-381). La voz poética y la persona que compartía con ella su vida formaban un universo, una unidad no descomponible. En este caso, me ciño a esta

piernas, cuatro brazos, cuatro pies: –El amor es ansia del otro, y puede ser devorador. Pero cuando se hace camino, método, puede darse la vía unitiva, el poder, la atracción de la unidad del centro, repartida, unificadora, unificante” (Zambrano, 1989: 63); ellos habían logrado una comunión, pero esta imagen antaño, que debería ya haberse dejado atrás, sigue –ennegreciendo” lo dulce y noble, –las confituras” que ofrece el presente, en el cual no se encuentra placer ya que está oscurecido por la añoranza.

Al no aceptar ciertos acontecimientos de la vida conforme van pasando y no se los asume como lo que son (sólo una de las piezas de un gran todo temporal), la voz poética irremediablemente rememora aquellos días pasados, los echa en falta y repasa una y otra vez esas escenas que no han de repetirse. Al final, termina por instalarse y trasladar su mundo, al menos imaginariamente, a ese pretérito que a todas luces le parece mejor. –¿Y por qué ha de parecer bello el pasado? Ahí está el eje de la tragedia: es bello precisamente por haberse escapado, añorado por ser inalcanzable, convertido ya en un tipo de ideal que va alejándose en la estela de vida desvanecida, y que no se quiere soltar” (Rogers, 1961: 215-216). Sin embargo, se debe de entender que...

Hay un salto que puede ser mortal si el sujeto no acepta la relatividad traída por el tiempo. El correr inexorable de los acontecimientos se adentra en el sujeto, que se ve no acosado ni desencantado, sino de acuerdo, pacificado, en disposición de seguir sin este éxtasis inolvidable. Si después de haber probado la suprema felicidad, o el terror indecible, se sigue viviendo sin locura, es por esta humildad reiterada, y nunca buscada, que viene a vencer el absolutismo del sujeto (Zambrano, 1989: 69).

La humildad de la que habla Zambrano refiere, sin duda, a la asunción del pasado como parte de un conjunto y a la obligación humana de poner los ojos en el presente y en el

interpretación del símbolo porque me pareció la más pertinente para poder explicar el matiz temporal que en este poema me interesa (la nostalgia).

porvenir y de estar en paz con esos momentos que alguna vez nos hicieron tan felices. El sujeto debe aceptar que ese pretérito, aunque no desaparezca puesto que es una fracción de la totalidad temporal que lo conforma en su individualidad y en su colectividad, tampoco regresará. Ha de continuar como si éste no hubiera existido, no en el sentido de ignorarlo, sino de no estancarse en esas memorias y mirar hacia el hoy, hacia lo presente y lo inmediatamente futuro, que es donde se pueden anotar nuevos y quizá mejores recuerdos. El presente es la hoja que se está escribiendo; ~~es~~ lo que se da aquí, en este preciso instante en que obro, en que miro, en que escucho a alguien. Ni antes ni después. Y sin embargo, ese instante va ligado indisolublemente al antes y al después” (Abad, 1954: 66). De este modo, se puede apreciar que hay un rehilamiento²⁰ entre los tiempos presente, pasado y futuro como unidad, como un todo en el que pueden distinguirse sus elementos y en los que éstos deben vivirse de la mejor manera puesto que ~~la~~ vida mira hacia adelante; no retorna hacia atrás más que en la medida en que el pasado puede ayudarla a iluminar y a preparar el porvenir” (Bergson, 2006: 275).

Con el verso ~~e~~aminaba trillada sobre pozo oscuro” (v. 5), la voz poética señala que el sendero por el que ya acostumbrada solía transitar, era un espacio falto de luz, de esperanza y al cual no le encontraba alguna escapatoria posible. Y si el copretérito, o también llamado pretérito imperfecto simple (~~aba~~, ~~ía~~), es ~~un~~ tiempo verbal imperfectivo; es decir, presenta las situaciones en su curso, enfocando su desarrollo interno sin aludir a su comienzo ni a su final” (*Manual...*, 2010: 444), entonces no se sabe en qué momento la voz

²⁰ Cabe recordar que para Zambrano y Bergson el tiempo es continuidad: no se puede explicar el presente sin el pasado; además, el futuro algún día será presente y éste a su vez será pasado y sólo hilados uno tras otro es que el humano puede conformarse íntegramente como tal.

poética comenzó a caminar, pero sí se puede ubicar la acción en un momento posterior al tiempo del amor que se vivió. En “~~Los~~ brillos lloraban a mis verdes/ y yo miraba y yo miraba” (vv. 6-7), “~~brillos~~” se personifica y, dado que “~~loraban a mis verdes~~” es análogo a construcciones como “~~le~~ lloró a su padre”, esto significa que la fisura de luz restante se lamentaba por la pérdida de la lozanía, de los espacios que, llenos de vida, alguna vez caracterizaron a la voz poética. Ésta, impotente ante los estragos del tiempo, no podía hacer otra cosa más que mirar, detener su vista ante todo aquello que se derrumbó y que ya no volverá a edificarse. Los verbos *lloraba* y *miraba* aluden a hechos pasados vistos en su duración, por lo que al quedarse aparentemente suspensos, sin tiempo definido, el sufrimiento y la contemplación que respectivamente representan, parecen prolongarse: “~~la~~ situación que evoca el imperfecto se muestra ‘suspendida’ en una parte de su devenir, enfocándola sin contornos e implicando un intervalo de tiempo indeterminado” (Colombo, 2015: 350).

Luego de esta lamentación por lo perdido, se enuncia el tiempo del amor, de los amantes; se hace un recuento de aquellas cosas existentes²¹ cuando la estrella aún no era estrangulada, un listado que implícitamente está cargado de nostalgia: “~~recordar tres rugidos de/ tiernas montañas y radios oscuras~~” (vv. 9-10): la voz poética rememora aquellos lugares donde la ternura hallaba un espacio y sólo estaban los amantes teniéndose el uno al otro, alejados de todo y donde, sin embargo, resonaba fuertemente este amor, casi hasta rugir; “~~dos copas~~

²¹ Elementos en su mayoría expresados con un número dual. El *Diccionario de los símbolos* apunta, en una de sus acepciones, que este número puede representar “~~el~~ equilibrio realizado”, “~~una~~ reciprocidad, tanto en el odio como en el amor; una oposición que puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria y fecunda” (Chevalier, 1986: 426-427). En este verso, ocurre lo último: se trata de dos seres que se complementan, que forman un universo cerrado y prolífico.

amarillas” (v. 11): aquí ella remite al acto de tomar en compañía de otro como representación de comunión: beber sólo sirve como pretexto para establecer lazos comunicantes, además, el amarillo es un color que simboliza la eternidad (Chevalier, 1986: 87): entre estos dos seres, ahora separados para siempre, había una comunicación que parecía infinita. Las “dos gargantas raspadas” eran ellos hablando incesantemente, hasta el agotamiento, transmitiéndose cada detalle, sin dejar nada de lado: una entrega total, absoluta.

La enumeración sigue, abocada al tiempo que se construyó con y por el otro (Zambrano, 1989: 63): “dos besos comunicantes de la visión de/ una existencia a otra existencia” (vv. 13-14): aunque en estos versos haya implicaciones carnales, no sólo se habla de la unión de dos cuerpos sino de lo que tuvieron en común dos almas que se entendían y que compartían sus formas de ver el mundo, por lo que habían creado un puente entre ellas. Es asimismo en el tiempo del amor cuando abundan las promesas: “dos promesas gimientes de/ tremendas locuacidades lejanas/ dos promesas de no ser de sí ser de no ser” (vv. 15-17): dos personas con ideas claramente distintas y alejadas las unas de las otras, pero aun así con proyectos aunados. Aquí, “de no ser de sí ser de no ser” crea una indeterminación, no obstante, probablemente “ser” se refiera a lograr la trascendencia dentro del tiempo juntos, a la posibilidad latente de abandonar el absoluto del ser en cuanto tal (Zambrano, 2010: 47). Sin embargo, estas promesas son *castillos en el aire* por los que se apuesta; son palabras que pueden cumplirse, pero que pueden también no hacerlo y, entonces, el recuerdo de lo que no se consumó resulta hiriente.

También en esa época de comunión los sueños florecen: ~~dos~~ sueños jugando la ronda del sino en/ alrededor de un cosmos de/ champagne blanquecino” (vv. 18-20). En este caso, el gerundio (*-ando, -iendo*) es predicativo (*Manual...*, 2010: 512), es decir, puede decir algo con respecto al sujeto; además, este tipo de gerundios ~~describen~~ la situación o el estado en que se encuentran las entidades cuando realizan acciones o experimentan procesos” (*Manual...*, 2010: 514). Parafraseando el verso, podría decirse ~~dos~~ sueños que *juegan/ jugaban...*” Estos dos seres con ilusiones sabían que se encontraban sujetos a lo que, aparentemente al azar, les deparara el destino y, aun así, intentaban acercarse lo más posible a ese universo infinito donde se celebra la vida (esto representado por el ~~champagne~~) y que está lleno de luz (~~amarillo~~ blanquecino” es un color que aludiría a esta luminosidad):

El amor debe de ser la búsqueda del adentrarse más allá de la conciencia, en el mundo del sueño, acercarse cogidos de la mano a las puertas del jardín inexorablemente amurallado, y sólo entreabierto; un instante en que se rebosa de certidumbre, en que la duda parece abolida para siempre, en que se viaja hacia dentro del ser ~~ese secreto intacto~~ en que nada transcurre. Por eso parece eterno, según proclaman los tópicos, porque cree lograr la apertura al fin de aquel centro del «ser» que no salió afuera de lo no nacido (Zambrano, 2004: 177)

Además, se dice que ellos eran ~~dos~~ miradas cerciorando la avidez de una/ estrella chiquita” (vv. 21-22): atendían a esa pequeña luz, codiciosa por seguir repleta, la cual representaría el amor que había entre ellos; se aseguraban de nutrirla, de satisfacer sus ansias y sus deseos.

¿Y cuál es el propósito de esta enunciación de elementos? Manifestar el deseo de volver a ese tiempo donde todo lo ya expresado aún prevalecía; aunque, al final, este ejercicio memorístico es contraproducente ya que ~~al~~ apuntalar la posibilidad presente de una

ausencia, afianza el carácter ausente de esa última” (Depetris, 2004: 73). Es como si la voz poética fuera una exiliada que busca regresar a ese lugar paradisiaco en el que había vivido la dicha en su máxima expresión, pero el cual es también una zona ya inexistente:

La dinámica y dirección de la memoria se funda, antes de hacerlo en una certeza, en el deseo de traer de nuevo a presencia lo que está ausente, presentar lo perdido. Es un deseo definido por la nostalgia y por el ejercicio de una utopía efectiva, diferente del deseo que siempre deriva de su posible realización. Los expulsados tienen memoria de la morada y es la dirección de este recuerdo lo que mueve el deseo de volver y su concreción (Depetris, 2004: 72).

Una vez hecho este añorante listado, la voz poética se aboca de nuevo a lamentarse: “cuatro números ríen en volteretas desabridas/ muere uno/ nace uno” (vv. 24-26): los recuerdos, que ya se dijo, están representados por los números, están todavía cargados de alegría; dan vueltas desganas en la mente de la voz poética y aunque alguno de ellos muera, inmediatamente aparece otro y, así, ella no es capaz de encontrar la paz, de descansar su memoria.

Posteriormente, hay un cambio en el tono nostálgico del poema: “sones de nenúfares ardientes / desconectan mis futuras sombras” (vv. 28-29), lo que significaría la presencia de una música (un acontecimiento) apasionante que podría alejar en el porvenir a esas “sombras”, a esos recuerdos que asechan a la voz poética. Sin embargo, en los siguientes versos se habla de nuevo desde ese espacio umbroso, frío: “un vaho desconcertante rellena/ mi soleado rincón/ la sombra del sol tritura/ la esfinge de mi estrella” (vv. 30-33): algo brumoso e indefinido vino a ocupar por completo el lugar, aunque pequeño, donde al fin se había hallado luz, calidez. Aquí, el presente simple de indicativo funciona como presente histórico, el cual enuncia hechos pasados (*Manual...*, 2010: 437), que pueden parafrasearse

con un tiempo pretérito simple de indicativo: ~~un~~ vaho desconcertante *rellenó* mi soleado rincón”. De igual manera con los verbos *tritura* y *se coagulan*: ~~La~~ sombra del sol *trituro*/ la esfinge de mi estrella”; ~~Las~~ promesas *se coagularon*/ frente al signo de estrellas estranguladas”.

La voz poética también ha caído en la cuenta de que, aunque su ~~estrella~~ brillaba, una luz más grande como el sol, pudo hacerla trizas; la inexorable sombra del tiempo pudo destruir el monumento, la ~~esfinge~~ de su amor; es decir, pudo demoler ~~La~~ serenidad de una certidumbre” (Chevalier, 1986: 470) que este último le daba: se vino abajo la certeza de saberse amado, amparado en los brazos del otro. Además, señala la caducidad de las promesas hechas, por las cuales ya no fluye la vida, el movimiento, gracias a que el tiempo se ha llevado todo conforme su avance y ha aniquilado ese amor lleno de vida y luz al que alguna vez él mismo hizo nacer: ~~Las~~ promesas *se coagulan*/ frente al signo de estrellas estranguladas” (vv. 34-35). Finalmente, a pesar de que la voz poética parece tener conciencia del continuo cambio al que se somete todo lo que está inscrito en el tiempo (Bergson, 1997: 7), decide seguir reteniendo en su memoria a la ~~estrella~~”²², asume a la añoranza como su estado permanente: ~~pero~~ su esencia existirá/ en mi intemporal interior/ brilla esencia de mi estrella!” (vv. 37-39). El futuro sintético simple de indicativo ~~localiza~~ una situación en un momento posterior al momento de la enunciación” (*Manual...*, 2010: 447). *Existirá* hace referencia a que la esencia (el recuerdo) de esa estrella (ese amor) no perecerá, sino que continuará a través del tiempo. Este verbo podría sustituirse con una

²² En una lectura adicional, al ser ~~la~~ estrella” una de las cartas del Tarot que simboliza a la Esperanza, se podría interpretar que esa estrella/amor es lo único que le queda a la voz poética y que sólo resguardar su recuerdo es lo que la mantiene a flote.

perífrasis verbal de gerundio que exprese “que el proceso o el estado de las cosas denotado tenía lugar en un momento anterior” (*Manual...*, 2010: 552); es decir, con *seguirá existiendo*, puesto que en realidad, esta esencia estelar ya estaba desde antes de la enunciación hecha por la voz poética. El recuerdo de esa luz brindada por el amor que vivió junto con otra persona, nunca podrá ser borrado por más que el tiempo pase; aunque la hiera, la “esencia” se quedará dentro de ella ya que según en sí misma no hay un tiempo. Además, atendiendo al modo verbal, éste refiere a “las diferentes posibilidades de expresar un significado según matices subjetivos o puntos de vista psicológicos distintos de enunciarlos. [...] Con el imperativo se expresa la acción en forma de mandato o deseo” (Fuentes, 2006: 208). La voz poética, pues, le ordena o le pide a la esencia de su estrella que se mantenga con vida, que su presencia esté fuertemente marcada. Sin embargo, en cuanto a la interioridad temporal enunciada, tampoco ésta podrá escapar a ese gran tiempo exterior que marca nuestra existencia (Zambrano, 2012, 331); indefectiblemente, la vida sigue y nosotros debemos seguir con ella, desaferrados del pasado para, así, no cargar con el terrible peso de la nostalgia.

El segundo de los textos pertenecientes a esta sección es “La enamorada”²³. Desde el título el poema remite al amor; sin embargo, hasta ese momento no se sabe si es correspondido o hacia dónde se encauza. No obstante, a partir del primer verso, el tono poético queda aclarado y éste determina que el amor sólo late en una sola dirección, sin que alguien le haga eco: “esta lúgubre manía de vivir/ esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra

²³ Véase Anexo p. 90.

alejandra²⁴ no lo niegues.” (vv. 1-3). El presente simple de indicativo con la forma de genérico o generalizador, incluye al presente habitual o cíclico, con el que *–se describen acciones repetidas*” (*Manual...*, 2010: 436-437). Que *–alejandra*” se vea *arrastrada* por la *–húgubre manía de vivir*” y la *–ecóndita humorada de vivir*”, es ya una constante, una situación que se presenta sino siempre, al menos frecuentemente. Además, al tratarse de una persona identificada, el nombre tendría que estar escrito en mayúsculas, no en minúsculas. Esto marca una aparente despersonalización del sujeto poético, dejándolo sin identidad; así, la voz poética intenta establecer una distancia con respecto a éste. Es él quien ha elegido un oscuro camino por el cual seguir (sobre)viviendo, camino también oculto y escondido que lo va destruyendo poco a poco, aunque jamás vaya a admitirlo.

Enseguida, de la protagonista del poema se dice: *–hoy te miraste en el espejo/ y te fue triste...*” (vv. 4-5), lo que implica una contemplación, un confrontarse a sí misma y ver lo que aún le queda y lo que ya se le ha ido; también involucra reafirmar que *–el velo del correr del tiempo, de su fugitividad, es rasgado sólo por algo que hiere al sujeto en quien se da este suceso*” (Zambrano, 1989: 84), por lo que, al final de esta introspección honesta y necesaria, no se puede decir si le fue bien o le fue mal, sino que le *–fue triste*” pues, gracias a la conciencia de la pérdida y de la ausencia, salió con dolor de esa sumersión, toda ella envuelta en nostalgia. Y, *–ese _estar y aquí y ahora’ del Sujeto, vuelto sobre sí mismo, contemplándose a través del espejo de su memoria, es un intento de ver en vertical, en*

²⁴ Aunque el nombre de la poeta aparezca en este poema, es importante distinguir entre el yo poético, que es la voz enunciativa y ficticia dentro del poema, y el autor en cuanto persona real: este último no está necesariamente representado en el otro. Cristina Piña considera que los poemas de amor no siempre refieren a vivencias del escritor, pero *–revelan una experiencia dolorida y trágica de la experiencia amorosa, a la cual se le vive no ya como plenitud de encuentro, sino como angustia y pérdida*” (Piña, 2005: 54).

profundidad, el vasto desierto de ese mundo donde predomina el silencio, el vacío” (León, 2004: 312). Se trata de una mirada del presente hacia el pasado como un intento por ahondar en nuestra propia existencia.

Luego, mientras *–alejandra*” vive esperando un regreso, la voz poética enuncia la soledad en la que aquélla se encuentra, de la que huye y por la que desea con fervor la compañía del otro (Zambrano, 2004: 179): *–.estabas sola*” (v. 5); y asimismo describe el escenario de aquel tiempo: *–la luz rugía el aire cantaba*” (v. 6). Además de expresar la acción en su duración, el copretérito o pretérito imperfecto simple *–se* usa en la descripción de paisajes, retratos, ambientes y costumbres” (Fuentes, 2006: 231). Los verbos *rugía* y *cantaba*, con sus respectivos sujetos, crean una atmósfera que propicia cierta noción de bienestar, un ambiente que parecía darnos señales positivas: si la luz *ruge*²⁵ es debido a su potencia, a la grandeza de las cosas buenas que contiene e, igualmente, todo parecía llenarse de melodías, de apacibilidad; el aire, representando a la vida, al movimiento, hacía llegar su soplo armonioso a cualquier parte. No obstante este entorno benevolente, la aplastante realidad es otra: *–po tu amado no volvió*” (v. 7).

Entonces, la espera ha sido infructuosa y esa presencia que hoy es ausencia se mantendrá así; todo aquello que representa el amado (la felicidad, la ilusión, el bienestar) no habrá de regresar. Aun así, *–alejandra*” siguió intentando hacer que la fuente de sus dichas y desdichas viniera a ella nuevamente: *–enviarás mensajes sonreirás/ tremolarás tus manos así volverá/ tu amado tan amado*” (vv. 8-10). Pero, aunque los verbos de estos versos están

²⁵ Construcción sinestésica dado que la luz es un elemento que se percibe con el sentido de la vista, no del oído. Al atribuirle a *–luz*” la predicación *–rugía*”, se remarca la potencia de esa irradiación, hasta sonorizarla.

en un tiempo futuro, más bien enuncian actos ya concretados: *enviaste mensajes, sonreíste, tremolaste* tus manos. Sin embargo, por más señas que aquélla haya hecho y por más alegría que haya demostrado, su amado (profundamente amado) no retornó. Y es que...

[aunque] las circunstancias sean las mismas, no es ya sobre la misma persona que actúan, puesto que la encuentran en nuevo momento de su historia. Nuestra personalidad, que se bate a cada instante con la experiencia acumulada, cambia sin cesar. Al cambiar, ella impide un estado, aunque superficialmente fuese idéntico a sí mismo, repetirse jamás en lo profundo. Por eso nuestra duración es irreversible. No podríamos revivir de ella un fragmento, pues habría que comenzar por borrar el recuerdo de todo lo que ha seguido (Bergson, 2007: 25-26).

Y es a la horade que esta condición de irreversibilidad no se asume, cuando el dolor y la angustia por la ausencia del “bien perdido” atormentan al espíritu, impidiéndole la calma y el sosiego.

Posteriormente, viene la rememoración de dos terribles recuerdos que la acosan: el primero es el momento en que su persona más querida se fue con alguien más: “*oyes la demente sirena*²⁶ que lo robó” (v. 11). *Oyes* se trata de un presente habitual que implica una acción reiterativa, realizada una y otra vez hasta volverla una costumbre: continuamente ronda en su mente esa imagen de la embelesadora mujer que apareció un día y sedujo a su amado y se lo llevó lejos, a un lugar donde ella no puede ni podrá alcanzarlo. Con esta partida, *viaje sin boleto de regreso*, la felicidad y las bondades de la vida se acabaron: “[oyes] el barco con barbas de espuma/ donde murieron las risas” (vv. 12-13). El segundo es cuando se percibe que aún guarda en su memoria la caricia postrera, símbolo de la despedida ya inminente: “*recuerdas el último abrazo*” (v. 14): el abrazo representado como acto de

²⁶ Según el *Diccionario de los símbolos*, la sirena simboliza de manera prevaeciente la “seducción mortal” (Chevalier, 1986: 949).

ternura, espacio de refugio y como entrega sin igual y el recuerdo como lugar para la añoranza y para el padecimiento por la ausencia.

Ahora bien, la voz poética se ha estado dirigiendo a *“alejandra”* todo este tiempo; sin embargo, bien podría ser que no son dos referentes, sino uno: este texto poético es un monólogo introspectivo, un hablar consigo misma. Visto así, la voz se autoexhorta a vivir sin congojas: *“oh nada de angustias”* (v. 15) y se alienta a ver a la nostalgia como una parte del proceso de duelo en la que no debe permanecer. Lo que tiene que hacer es salir a la luz y dejar de ahogarse en esa agua estancada llamada *“recuerdos”*; éstos deben soltarse para que vida fresca y nueva siga fluyendo y trayendo en su corriente hojas en blanco, puesto que, es *“imposible corregir, cambiar, volver a gozar, imposible empezar de nuevo. El rendirse a tal mundo desmoronado significaría renunciar a la ilusión, ilusión no sólo en el sentido de sueño juvenil, sino en el de todo deseo, toda fe e intención de realizarse, de cumplirse el destino”* (Rogers, 1961: 217). Y, también, a través de la figura oximorónica, se pide a sí misma que vuelva al camino donde emociones y sentimientos opuestos se entrecruzan entre sí, aportándole vitalidad a la senda que se ha de seguir recorriendo; la exhortación está claramente marcada por el uso del modo imperativo en las formas verbales: *“¡ríe en el pañuelo/ llora a carcajadas”* (v. 16). De otra manera, si no se llena de nuevas experiencias, habrá una *“detención del vivir mientras se sigue en la vida”* (Zambrano, 1989: 85).

Después de esta incitación, se sobreentiende que hay una parte omisa en la que la voz poética se ha dado cuenta de que *“alejandra”* (ella misma) jamás estará calificada para

deshacerse del tormento del recuerdo; por eso en el siguiente verso dice: “pero cierra las puertas de tu rostro/ para que no digan luego/ que aquella mujer enamorada fuiste tú” (vv. 17-19). Si no será capaz de desanudarse la nostalgia y dejar de afligirse por ese pasado perdido, tiene que mantenerse imperturbable, al menos exteriormente: nadie debe enterarse de que aún ama y extraña a su amado; nadie debe averiguar que por dentro, el sufrimiento la carcome y la desesperanza no la abandona. Sólo de esta manera, no habrá alguien que pueda mencionar la soledad en que la dejaron ni el amor sin correspondencia con el que carga siempre, ya como un peso muerto: amor desterrado del paraíso que ella había construido con aquel hombre fugitivo.

Sin embargo, de ningún modo esta máscara externa corresponde con lo que realmente “alejandra” padece dentro de sí: jornada tras jornada: “te remuerden los días/ te culpan las noches/ te duele la vida tanto tanto/ desesperada, ¿adónde vas?/ desesperada ¡nada más!” (vv. 20-24). Aquí los verbos también marca un uso del presente de indicativo como habitual: son predicaciones referentes a situaciones que ya llevan largo tiempo presentándose y que, por tanto, han minado aun más el ánimo de “alejandra”.

Idealmente, “es la conciencia lo que arroja al pasado los acontecimientos de nuestra vida. De no ser así, todo lo que nos ha sucedido sería coetáneo, estaría ahí pesando sobre nosotros” (Zambrano, 2004: 586). No obstante, para “alejandra” este peso es real, ha elegido cargar con él voluntariamente: aunque pase el tiempo, la intranquilidad es ya un huésped frecuente dentro de ella; además, son las noches y los recuerdos que éstas despiertan, quienes la señalan y le reprochan la pérdida del amado. Esa “vida” que duele

–tanto tanto” es el momento actual, en el cual no encuentra ningún consuelo sino sólo un alargamiento de su dolor y –el recuerdo conduce a una comparación del presente y pasado en que éste fatalmente parece bello (aunque no lo haya sido) y aquél, triste y seco” (Rogers, 1961: 215). Aferrada al ayer, deseando traerlo de vuelta, no sabe hacia dónde dirigirse en el hoy; desconoce cuál es el rumbo a seguir puesto que sin el amado, eje de su vida, ha perdido la brújula que le indique por dónde continuar: –La persona que sintió un amor profundo en su juventud y que el tiempo no ha entibiado, tenderá a vibrar de nuevo en ese amor a la menor excitación de los recuerdos por influencia del ambiente personal, o por su propio automatismo, y querrá vivir ese pasado, que ya acabó para siempre, en el momento actual” (Abad, 1954: 88). Es de esta manera que permanecen presentes, entonces, los estragos de la añoranza, del deseo de quedarse a vivir en el recuerdo, olvidando que el tiempo es un gran tren que, aunque se detiene en las estaciones que le corresponden, no lo hace más que momentáneamente y continúa con su imparable e interminable marcha.

3.1.2. Nostalgia de la infancia

A veces, la añoranza surge a partir de la rememoración detallada de lo perdido (como en –Reminiscencias”), pero otras veces, ésta puede aparecer no tanto por el recuento de actos pasados, sino por un sentimiento que nos envuelve al evocar lo ahora ausente. Tal es el caso de –Tiempo”²⁷, poema que empieza así: –Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso” (vv. 1-2). El verbo *sé* aparece con una noción temporal que suele corresponderle al pretérito perfecto compuesto, también llamado antepresente (*he sabido*), el cual –se usa

²⁷ Véase Anexo p. 91.

para hacer referencia a ciertas situaciones pretéritas, sea puntuales o durativas. Estas situaciones tienen lugar en un intervalo que se abre en un punto inespecífico del pasado y se prolonga hasta el momento de la enunciación y lo incluye” (*Manual...*, 2010: 438) y “se les considera vinculadas objetiva o subjetivamente con el ‘ahora’ del hablante” (Colombo, 2015: 128). Ese *no saber* viene desde muy atrás; se desconoce cuándo se concientizó este desconocimiento y también si en algún momento éste pasará a ser un entendimiento o se prolongará indefinidamente ya que...

la forma compuesta [*he sabido*] se refiere preferentemente a una situación que habiéndose iniciado antes del ‘ahora’ se considera todavía vigente en este momento. Tal vigencia resulta de que se trata de una situación no terminada –durativa o de repetición frecuente–, la cual no sólo se prolonga hasta el presente del que habla, sino que incluso puede inferirse que su continuidad se proyecta hacia el futuro (Colombo, 2015: 130).

La voz poética anuncia lo poco que recuerda con respecto a aquellos días: la presencia constante del miedo, mas no un miedo paralizante y estéril, sino uno fundado en la luz, es decir, aquél que nos lleva a enfrentarnos a todo lo que obstaculice nuestro camino y que es natural sentirlo al avanzar por este último. Sin embargo, el conocimiento sobre ese tiempo también abarca el momento en que alguien, algo –la vida– se la llevó hacia otro mundo, abandonando así –la niñez como paraíso, como estado de bienaventuranza al que sucede una adultez que equivale a la consumación de las potencialidades del hombre (atreimiento a comer el fruto prohibido) y, al cabo, la caída” (Pérez, 2003: 395): “y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla” (vv. 3-4); orilla que representa la inevitable entrada al mundo de los adultos, donde la libertad puede ser ejercida relativamente, pero que es un frío espacio de abandono, al cual fue exiliada sin que ella lo pidiera: “El peor drama del hombre es dejar de ser niño [...]. Por ello se aferran a la contemplación de sí mismos, cultivan su

interioridad como una forma de desandar el camino para encontrarse con lo que un día –supuesta o realmente– fueron y poder sobrevivir a su actual decadencia” (León, 2005: 251). De esta manera, la añoranza se presenta al colocar a la edad pueril como un lugar salvífico, poseedor irrefutable de las respuestas (Pérez, 2003: 402) y –como un ámbito de inocencia sagrada y de plenitud, donde se daba una especie de fusión mágica con el absoluto y frente a la cual el mundo de la experiencia adulta –o más correcto sería decir adolescente– se presenta como un exilio, el reino de la noche y el desencuentro” (Piña, 2005: 81). Este confinamiento en el mundo de los mayores sólo acentúa la caracterización sublime que la voz poética le ha atribuido a la niñez:

El deseo de volver a ser lo ya sido hace de la infancia un anhelo superlativo que Pizarnik continuamente asimila a una edad de oro de candor, inocencia, delicia, amor, y que define como el espacio y tiempo de la verdad y de la certeza: la nostalgia de la infancia es, entonces, nostalgia de una «verdadera vida». ¿Cómo es la verdadera vida asimilada a la infancia? Es el momento y el espacio utópicos. Desde el presente la poeta se dirige hacia un pasado ideal, por lo mismo anhelado, que refiere un regreso al origen, al Paraíso Perdido, al Jardín Prohibido, espacio y tiempo primarios y centrales desde donde volver a fundar *lo que es*. Este tiempo espacio utópicos, que Pizarnik instala en el pasado, es la imagen *otra* de una realidad presente que la poeta quiere modificar. Esta carga ideal del pasado tiene una consecuencia inmediata: la exaltación de la inocencia pretérita. En el pasado de una infancia inocente es donde permanece intacta la felicidad y armonía del tiempo dorado de los orígenes, condición adánica, primaria, esencial del ser (Depetris, 2004: 71-72).

Es así que el destierro genera en la voz poética un recuerdo que contrasta con –la otra orilla” y que –se mueve a impulsos de la necesidad imperiosa del momento el cual impone la vuelta atrás” (Abad, 1954: 104), imposición hecha gracias a la conciencia de lo que se ha ido una vez terminada la niñez. Y es que, –en tanto exista la memoria, el pasado no pasa definitivamente, sino que se adhiere a la presencia del presente y afirma el movimiento

sustancial en Pizarnik de ir volver entre «las orillas» o «los lados». Sólo la posibilidad de la pérdida puede ratificar el pasado como algo cumplido; ya no volver a lo sido” (Depetris, 2004: 73).

Aquello que se ha perdido también se enuncia con los siguientes versos: “Mi infancia y su perfume/ a pájaro acariciado” (vv. 5-6): esta época aparece como algo dulce, como un nido del cariño y la ternura que alguna vez estuvieron presentes; la infancia como sitio blando y seguro en el que permanecer eternamente. Asimismo, “perfume” remite a la imagen, persistente aún, de esas candidas horas vividas por la voz poética y “pájaro” haría referencia a la libertad potencial que algún día habría de utilizar en la vida adulta y que llegaría a causarle un total sentimiento de desarraigo, de separación irrevocable de ese espacio idílico. Por lo cual, la añoranza ha logrado asentarse firmemente en el interior de la voz poética y se ha vuelto el lente por el que mira el discurrir de la existencia.

Finalmente, cabe decir que la nostalgia, ya sea por lo que se vivió con la persona amada o por la época dorada de la niñez, surge debido al choque entre el tiempo personal, interior y el tiempo físico, exterior. Tanto para Zambrano como para Bergson, el primero tiene que ver con la manera subjetiva en que se viven las diversas situaciones a las que nos enfrentamos cotidianamente y el segundo con los minutos reales que transcurren, medidos con relojes y calendarios. De esta manera, el desacuerdo entre los dos tiempos se da cuando los días siguen avanzando, como natural e inevitablemente lo hacen, pero dentro de sí el sujeto retiene algún momento pasado al que desearía regresar y vive el hoy con ansias del ayer. Es la nostalgia, entonces, una lucha entre un pasado al que nos aferramos por

considerarlo más bello y un presente al que despreciamos por no semejarse a nuestras vivencias más preciadas; es un enfrentamiento entre el recuerdo y la realidad, donde lamentablemente, ésta triunfa, haciendo más intensa la añoranza.

3.2. La desmemoria (o la inasible infancia)

En los poemas precedentes, el matiz temporal percibido era la rememoración de lo perdido, la constante presencia de los recuerdos, generadora de un asfixiante anhelo por volver al pasado. Al contrario, en “Origen”²⁸, las imágenes poéticas se apilan en torno a la ausencia de las memorias, de una historia que nos construye como seres plenos, realizados.

Al principio del texto, la voz poética señala la dificultad de acceder, en su época pueril, a la razón; para ese entonces era tanto el saber que resultaba complicado aprehenderlo: “La luz es demasiado grande/ para mi infancia” (vv. 1-2). En este caso, el verbo en presente simple de indicativo (*es*), se manifiesta como caracterizador o descriptivo, ya que refiere a “situaciones estables que permiten caracterizar personas o cosas” (*Manual...*, 2010: 437). Es decir, la cualidad inherente del conocimiento (representado por la “luz”) es que será un tanto inalcanzable en esa etapa de su vida. Sin embargo, una vez que la voz poética ya ha dejado atrás su niñez, esta “luz” le es vedada, pero ahora gracias al velo del olvido, a la desmemoria que no le permite comprenderse a sí misma y entonces se pregunta si habrá alguien capaz de desentrañar, por primera vez, las neblinas en que su infancia ha estado envuelta: “¿Pero quién me dará la respuesta jamás usada?” (v. 3). Aquí, el verbo en futuro

²⁸ Véase Anexo p. 91.

sintético simple (*dará*), marca una situación que se llevará a cabo posteriormente; no obstante, esta respuesta, que hasta el momento no ha sido dada, no parece que vaya a ofrecerse en el porvenir y, entonces, para la pregunta formulada, no habrá jamás contestación posible.

Después, el sujeto poético pide (casi ruega) por encontrar lo que ahuyente las lagunas vivenciales que lo han estado arrasando porque “primeramente ha de existir un recuerdo, pues sin él yo estaría aislado”, desentendido del camino que se ha recorrido (Abad, 1954: 66): “Alguna palabra que me ampare del viento” (v. 4): necesita algo con que hacerle frente a lo adverso, a la intemperie en la que se encuentra; requiere, al menos, una de las tantas certezas ausentes con la cual podría descansar y tener, aunque sea, un espacio sólido en donde dejarse caer; implora por esa certidumbre que le ayude a encontrar un sentido en su caminar por la vida: “alguna verdad pequeña en que sentarme/ y desde la cual vivirme” (vv. 5-6). Lo que le hace falta es un fragmento de su historia, propia y universalmente irrepetible, que le dé calor durante las noches, cuando se encuentra sólo consigo mismo; un fragmento que le ayude a entenderse, a abrazar su completa imagen para que ninguna pieza de su rompecabezas vivencial esté perdida: “alguna frase solamente mía/ que yo abrace cada noche,/ en la que me reconozca,/ en la que me exista.” (vv. 7-10). El pasado figura como...

un punto de referencia y de contraste, el espacio del retorno, imprescindible para entender, explicar y aun justificar todo otro momento (futuro, presente o pasado) que hubo de suceder. Niñez y memoria aparecen, a menudo, como aliadas, como voces de esa otra dimensión que representa el tránsito a la orilla opuesta, *al otro lado* del espejo, pero sin memoria de ésta, ¿cómo aprehenderse del todo? ¿Cómo terminar de construir nuestra propia imagen? (Pérez, 2003: 395).

En el fondo reconoce que esa “palabra”, “verdad” o “frase” que ha estado buscando, nunca ha de llegar: “Pero no. Mi infancia sólo comprende al viento feroz/ que me aventó al frío/ cuando campanas muertas/ me anunciaron.” (vv. 11-15). El verbo *comprende* también es un presente simple de indicativo caracterizador puesto que predica el elemento que compone a la infancia: la sola imagen del instante en que la voz poética fue arrojada a un espacio donde no hay asideros posibles ni un sendero a seguir, dado que sin esa respuesta esencial, se encuentra desamparada, sin saber qué rumbo le dará sentido a su existencia. Además, *anunciaron* no es una predicación que implique el fin de una situación como normalmente lo indica un pretérito perfecto simple, sino que marca el principio de un evento. Dicha interpretación verbal es la incoativa, ya que indica el momento en que una situación pasada inicia (*Manual...*, 2010: 441): cuando la voz poética nació fue el comienzo de la vida que debía despertar (Zambrano, 2010: 50).

Su etapa cándida también abarca “Sólo una melodía vieja...” (v. 16): un recuerdo lejano, casi olvidado y, por tanto, ya sin sentido y cuyas notas no le sirven para hacer la danza del presente; “algo con niños de oro, con alas de piel verde²⁹/ caliente, sabio como el mar,/ que tiritita desde mi sangre” (vv. 17-19): el asomo de una memoria en que reinaba la luz y la inocencia y donde existía cierta libertad y tranquilidad, además de haber calidez y un conocimiento profundo de tan antaño. Es una evocación que ahora se encuentra desprotegida, temblorosa por su casi desnudez y apenas perceptible su presencia en el transcurso de la vida (representado por “sangre”) debido a esta vulnerabilidad a la que está expuesta; es un recuerdo “que renueva mi cansancio de otras edades” (v. 20): es decir, esa

²⁹ El verde “es un color tranquilizador, refrescante, humano” (Chevalier, 1986: 1057).

vaga imagen de la infancia interfiere en las etapas posteriores a ésta, haciendo que se vivan sin ganas, con la extenuación de quien no tiene fuerzas para ir hacia adelante puesto que no tiene las respuestas para ir hacia atrás. Es así que, a partir de esta desmemoria agotadora, la voz poética también dice de su niñez que –sólo [comprende] la decisión de ser dios hasta el llanto” (v. 21): es en esa época que la resolución de estar al tanto de todo y de abarcar todos los espacios está más que presente; el deseo de fungir como un ser divino se cristalizará en esa búsqueda del conocimiento, aunque duela, aunque las frases que enuncien el saber ausente nunca lleguen.

Y es que, únicamente mediante el lenguaje el hombre puede evocar su pasado para, así, darse a conocer en su totalidad: sin sesgos, sin fisuras ni omisiones (Zambrano, 2010: 78), pero, si ese pasado se encuentra en los brazos de la desmemoria, será imposible que se componga como sujeto íntegro. En este caso, la voz poética, desprovista de aquellas palabras que rememoren lo vivido (aquella primordial parte faltante), no podrá jamás terminar de encontrarse a sí misma; su destino será permanecer a la deriva, nadando entre la incertidumbre y la angustia porque, son las palabras las que hacen al pasado y éste –se constituye así en objeto de añoranza de una vida posible en comunidad y comunicación con los otros desde la identidad del ser, desde una certeza fundacional” (Depetris, 2004: 71).

Finalmente, es después del análisis que se entiende por qué el texto se titula “Origen”: alude al momento de la creación³⁰, al punto de partida que necesita la voz poética para poder andar y el cual siempre le hará falta:

El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida. El buscar el punto de partida es el motor, la verdadera «causa movens» del recordar, del revivir para ver; un ver que es entrever. Ver entre el asalto de los sentimientos, de las percepciones, más intensas y más nítidas que cuando surgieron. Ya que todo lo que nace irrumpe ciegamente, invasoramente en la lucha con lo que le rodea, en agonía de crecer y mostrarse (Zambrano, 1989: 81).

Mas este (vol)ver a las vivencias, queda obstaculizado porque no hay una memoria: “el pasado no puede volver al presente más que representado en el recuerdo. Y es maravillosa la acción de la psique humana de tener poder para volver por los hechos pasados, localizarlos y precisar todos sus detalles” (Abad, 1954: 90). Además, rememorar lo ya vivido implica una conciencia del tiempo interno, que no está acotado al tiempo físico del mundo material (Bergson, 2007: 29); también “significa darse cuenta del avance de los días y de los años, como un gran despertador que tiñe la alegría del hombre, obligándole a enfrentar la luz de la verdad temporal, que no permite que se olvide que pasado y presente son irreparablemente distintos y que traen implícito, con todas sus consecuencias, el futuro” (Rogers, 1961: 212) y, por último, “el camino que recorremos en el tiempo está cubierto de los vestigios de todo lo que comenzamos a ser, de todo lo que habríamos podido devenir” (Bergson, 2007: 115).

³⁰ El arquetipo del origen nos remite al *Génesis*, cuando Dios creó el cielo y la tierra y llenó de luz el espacio: «Hágase la luz”. Y entonces la luz se hizo» (*Génesis*, 1:3-5).

No obstante, si no se puede llevar a cabo el acto de recrear mentalmente nuestras vivencias y poder representarlas lo más fielmente posible, nuestra historia queda elidida de tal modo que el presente resulta incomprensible: éste necesita del pasado y sus vestigios para tener sentido, para llevar un registro de lo que hemos sido y hecho (Zambrano, 2004: 619) y, de este modo, entendernos como seres completos, inmersos de lleno en la corriente temporal. Sin el recuerdo de un origen que nos respalde, caminamos sobre el vacío y vivimos asehados por fantasmas que no nos dan respuestas, sino más y más dolorosas preguntas. Es sólo gracias a la memoria, castillo edificante de nuestro ser, que podemos darle un significado a nuestro hoy. ¿Y de qué manera? Mirando hacia atrás y comprendiendo el porqué de cada uno de nuestros pasos y cómo es que nos han traído hasta la senda actual. Sin embargo, a veces una parte de ese camino se pierde en la caja del inevitable olvido, cuya fuerza abarcadora puede ser dulce o amarga, como en el caso de este poema.

3.3. Fin de la inocencia (o el implacable tiempo)

En “La danza inmóvil³¹” el matiz que puede percibirse es aquél que señala el momento en que la infancia fue arrebatada y también los efectos de este asalto, pero, al contrario de “Tiempo” y “Origen”, no se habla de esto desde la nostalgia, sino más bien desde una resignación angustiante con la que ahora vive la voz poética. A partir del primer verso, ella expresa el principio del fin: “Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos” (v. 1). Aquí, nuevamente hay una remisión a un origen, al punto inicial de un evento, indicado con

³¹ Véase Anexo p. 92.

el sentido incoativo del verbo en pretérito perfecto simple: en las sombras, sin que nadie lo notara, el aviso de algo inminente había llegado. Después, enuncia que –Se buscó debajo del aullido de la luz./ Se quiso detener el avance de las manos enguantadas/ que estrangulaban a la inocencia” (vv. 2-4). Es decir, dado que los lugares de la candidez eran las ensordecedoras zonas luminosas³², se intentó hallarla ahí y a los que la mataban lentamente se pretendió ponerles un alto, pretensión señalada por la semiperífrasis verbal³³ «querer + infinitivo»: es *semi* porque no se construye –en los verbos que no designan capacidades o disposiciones de los individuos” (*Manual...*, 2010: 541).

Además, debido al uso del copretérito o pretérito imperfecto simple (*estrangulaban*), hasta ese momento no se sabe si la inocencia ya ha dejado de respirar puesto que, como ya se ha dicho anteriormente, este tiempo verbal –presenta las situaciones en una parte de su constitución interna y sin determinar sus límites, en particular, su terminación” (Colombo, 2015: 23). Sin embargo, las –manos enguantadas” simbolizan al tiempo, ladrón que se lleva todo consigo gracias a su irrefrenable curso: dentro del imaginario colectivo, se asocia el uso de guantes a los delincuentes; ellos los utilizan para no dejar huellas al cometer alguna fechoría. En este caso, esta imagen implica que el tiempo actúa veladamente (Zambrano, 1989: 89), sin que notemos sus estragos de inmediato.

³² Esta sinestesia es similar a la de –Reminiscencias” (–la luz rugía...). De igual forma, al atribuirle a la luz la capacidad de aullar, se remarca la fuerza de esta luminosidad, como si pudiera sonorizarse.

³³ Recuérdese que las perífrasis verbales son –las combinaciones sintácticas en las que un verbo auxiliar incide sobre un verbo auxiliado, principal o pleno, construido en forma no personal (es decir, en infinitivo, gerundio o participio), sin dar lugar a dos predicaciones” (*Manual...*, 2010: 529).

Enseguida, la voz poética se interroga dos cosas. La primera, “¿Y si se escondieron en la casa de mi sangre,/ ¿cómo no me arrastro hasta el amado/ que muere detrás de mi ternura?” (vv. 5-7), significaría que ella tiene miedo de que el tiempo no sólo se encuentre afuera, sino también dentro de ella, robándole su vida³⁴. La forma verbal presente simple de indicativo (*arrastro*) marca, como en éste y otros casos ya expuestos, una noción correspondiente al pretérito perfecto compuesto o antepresente (*me he arrastrado*): debido al pavor que siente, ella se encara a sí misma y se cuestiona por qué no ha hecho la necesaria búsqueda de un alguien (“el amado”) con quien afrontar al Gran Reloj ya que, de algún modo, solamente en comunión, el terror al absoluto instante final se aligera (Zambrano, 2004: 179). “¿Por qué no huyo/ y me persigo con cuchillos/ y me deliro?” (vv. 8-10) es, más que una pregunta, una posible solución para escapar del devastador transcurrir de los días. ¿Y cuál es ésta? Sustraerse de la vida; llegar hasta el sacrificio o simplemente hacer lo posible por perder la cabeza para, de este modo, no sentir detrás de sí los pasos de Cronos.

No obstante, la voz poética es consciente de que, por un lado, mientras el tiempo avanza, más lejos quedan las primeras experiencias, ésas donde aún vivía la inocencia; y, por otro, más cerca nos encontramos del fin. Admite que es imposible fugarse de la corriente temporal (Zambrano, 2012, 331); que el tiempo está lleno de muerte (Zambrano, 2012: 11) y que no se puede separar a la existencia de aquél (Rogers, 1961: 205): “De muerte se ha tejido cada instante” (v. 11); en este verso, cabría parafrasear la forma verbal de pretérito

³⁴ Simbolizada por “sangre”. Esto, a partir de lo que señala el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier, 1986: 909).

perfecto compuesto o antepresente, con la perífrasis «*seguir* + gerundio» (*se seguirá tejiendo*) ya que las de este tipo ~~presuponen~~ que el proceso o estado de cosas denotado tenía lugar en un momento anterior. Expresan que la situación persiste o se mantiene al momento del habla o en el punto temporal de referencia que se introduzca...” (*Manual...*, 2010: 552) y esta construcción sintáctica marca más fuertemente la continuación de una acción que el tiempo *se ha tejido*.

Ahora bien, la imposibilidad ya expresada llena a la voz poética de una ira incontenible, estéril y también de pensamientos inservibles, originados gracias a que seguirá atrapada por el Gran Reloj, sin la oportunidad de extender sus alas y partir a donde este ladrón de vida no la alcance; además, el sentimiento de frustración que la acongoja, no le permite recordar el paraíso robado por las ~~manos enguantadas~~”, el lugar de la candidez y la apacibilidad: ~~Yo devoro la furia como un ángel idiota/ invadido de malezas/ que le impiden recordar el color del cielo~~” (vv. 12-14).

Finalmente, la voz poética enuncia la verdad que (re)conocen ella y también ~~los mensajeros en la noche~~”; una verdad triste, desesperanzadora: ~~Pero ellos y yo sabemos/ que el cielo tiene el color de la infancia muerta~~” (vv. 15-16): es la niñez, nido de la inocencia, el espacio utópico que le fue arrancado por las horas y los años transcurridos.

3.4 (Sin)Sentido del pasado

Hasta ahora, el pasado ha sido visto como ese fragmento de nuestra historia que se añora o como aquél que se escapa de nuestra mente, por lo que fervientemente intentamos

recuperarlo. En ambos sentidos, se le adjudica un gran valor que ya le es inherente: ora porque lo vivido fue magnífico (o así se mira desde el presente), ora porque su recuerdo se considera necesario para conformarnos como seres completos. Por el contrario, en “A la espera de la oscuridad”³⁵, están presentes dos fuerzas opuestas expresadas mediante la siguiente enunciación: la importancia del pasado tiene que ser reivindicada por la voz poética ya que aparentemente guarecerlo no tiene valor alguno.

El texto inicia con la caracterización de un momento ya sucedido: “Ese instante que no se olvida/ Tan vacío devuelto por las sombras/ Tan vacío rechazado por los relojes” (vv. 1-3). Así como en otras formas verbales ya analizadas, el presente simple (*se olvida*) adopta la noción temporal del pretérito perfecto compuesto o antepresente (*se ha olvidado*): esa evocación ha sido recurrente desde un tiempo indefinido y tal parece que permanecerá fija en la mente “pues todo acontecimiento cuyo recuerdo se ha impreso en la memoria, por más simple que se lo suponga, ha ocupado un cierto tiempo” (Bergson, 2006: 180) y, por tanto, es un elemento constituyente de nuestra historia personal. Sin embargo, es un “instante” al cual no se le ha dotado de sentido y si es “devuelto por las sombras”, significa que éste había intentado fugarse a un espacio donde no fuera percibido, mas el olvido lo trajo de regreso, decidido a exponerlo: “la sombra, por una parte, es lo que se opone a la luz, y, por otra parte, la propia imagen de cosas fugitivas, irreales y cambiantes” (Chevalier, 1986: 955). Aquí, el recuerdo fungiría como la luz y el olvido como la oscuridad que, a pesar de ser envolvente, no cubre a ese “instante”. Y éste es como un niño pequeño que se esconde para no hablar con los adultos, pero que finalmente es obligado a dirigirse a ellos.

³⁵ Véase Anexo p. 93.

Además, ser “rechazado por los relojes” implicaría que, si bien éstos se encargan de medir el tiempo, no lo toman en cuenta dado que está vacío: en su interior, aparentemente no hay nada significativo.

También, el sujeto poético personifica a ese instante: lo dota de fragilidad y vulnerabilidad, rasgos propiamente humanos. Y, dado su desamparo, decide acogerlo cálidamente ya que se encuentra falto de vida, incapaz de emprender el vuelo y encontrar un espacio en el que cargarse de sentido; además, no puede ver el pasado y, en consecuencia, tampoco evocar los sentimientos –aunque acongojantes– que alguna vez se vivieron dentro de sí: “Ese pobre instante adoptado por mi ternura/ Desnudo desnudo³⁶ de sangre de alas/ Sin ojos para recordar angustias de antaño” (vv. 4-6).

Asimismo, se encuentra “Sin labios para recoger el zumo de las violencias/ Perdidas en el canto de los helados campanarios” (vv. 7-8); es decir, no tiene la facultad de hablar, ni siquiera si se trata de los hechos violentos (extraordinariamente intensos) y, por tanto, sustanciales; de esta manera, éstos han quedado arrinconados en el olvido por hallarse en lugares bastante fríos (dado que están vacíos), a los que no llega ni un poco de calidez ni nadie que pueda nombrar ese tiempo pasado.

Es hasta después de esta larga enumeración para cualificar a “ese instante” que, entonces, la voz poética deja escuchar su ruego, un verdadero llamado implorante, expresado a partir de varias formas verbales en modo imperativo, el cual no sólo indica un mandato, sino

³⁶ La duplicación de este adjetivo implica una reiteración, un énfasis en la condición tan poco afortunada en la que se encuentra “ese instante”.

también una súplica y, además, –tampoco puede tener más personas que las segundas de singular y plural, porque con ellas únicamente hablamos, al encargarles, pedirles o amonestarles que practiquen alguna cosa” (Salvá, 1988: 416): –Ampáralo niña ciega del alma” (v. 9). Con este primer verbo se identifica el inicio de la petición que la voz poética le hace a la –niña ciega del alma”: le pide que le dé una guarida a ese momento, aun si ésta no es capaz de sentir, de percibir el mundo de una manera profunda.

Después, la plegaria continúa: –Ponle tus cabellos escarchados por el fuego” (v. 10): y, dado que los cabellos –simbolizan sus propiedades [las del ser humano], concentrando espiritualmente sus virtudes” (Chevalier, 1986: 217-218), lo que desea la voz poética es que –ese instante”, mediante atribuciones humanas, deje de estar vacío; que haya alguien o algo que le otorgue sentido a su existir. Igualmente, el oxímoron escarcha(=hielo)/fuego, representaría la imagen de humanidad que ella posee y que se ha quedado fija, congelada por la acción del fuego, dador y destructor de vida.

Algo más que anhela la enunciante es que –ese instante” sea arropado por la calidez que puede hallarse entre los brazos, en este caso, de la –niña ciega del alma”, aunque ella se encuentre estática y su imagen sea paralizante; aunque esté detenida para siempre en el tiempo: –Abrazalo pequeña estatua de terror” (v. 11). También ansía que le muestre cómo es el mundo debajo de ella, un mundo agitado por cada suceso contenido en sí, trastornado casi hasta la desgarradura; de esta manera, espera que le indique los estragos del tiempo y le ayude a encontrar su valor dentro del transcurrir vivencial: –Señálale el mundo convulsionado a tus pies” (v. 12). La voz poética, en su afán por resignificar ese pasado,

enuncia el futuro a partir de un estigma, presentándolo como terrorífico: provoca miedo al estar lleno de incertidumbres, bajo su horizonte no hay cobijo alguno: “A tus pies mueren las golondrinas/ Tiritantes de pavor frente al futuro” (vv. 13-14). En este caso, el verbo en presente simple de indicativo señala un hábito: para la “niña ciega del alma”, ya es una rutina advertir la muerte de lo renaciente, lo vital (representado por “golondrinas”³⁷) porque, al no darle su lugar a lo antaño, no podrá con el tiempo venidero.

Y finalmente, llega la última parte del ruego: “Dile que los suspiros del mar/ Humedecen las únicas palabras/ por las que vale vivir” (vv. 15-17): por un lado, la voz poética le remarca a la protagónica segunda persona que ayude al instante a *nostalgarse*, es decir, a que encuentre un sentido a la vida mirando con añoranza la historia que late, casi moribunda, dentro de sí; viendo en el pretérito la clave para trascender su simple existencia. “Los suspiros del mar” representarían la nostalgia por la vuelta a un tiempo ya vivido: es el suspiro un débil soplo que envuelve la imagen de un algo o un alguien rememorado y, en consecuencia, añorado; además, si el mar suspira, implica que las memoranzas ocupan un espacio extendido. Y, por otro, con la forma verbal *humedecen*, que expresa un presente habitual, ella misma también alude a que cualquier discurso o lenguaje enunciator del pasado es por el que tiene sentido continuar en este mundo; sólo él le da vida y movimiento a nuestra historia. Además, le otorga un gran poder porque “las palabras construyen al mundo y pueden inclusive cambiar el curso de los acontecimientos, el curso de la historia.

³⁷ Según el *Diccionario de los símbolos*, la golondrina es mensajera de la primavera (1986: 534) y ésta, a su vez, significa el renacimiento de la vida.

Toda historia está hecha de palabras, es una narración que se hereda y que rige las ideas sobre la realidad en sucesivas generaciones, pues toda versión de los hechos del pasado influye en los hechos del presente” (León, 2004: 230). Es decir, sólo mediante los vocablos referentes a un antaño se podrá realmente vivir en el hoy: comprenderlo, sopesar nuestros pasos e intentar andar por él como si ya conociéramos el camino. Bergson diría que debido al carácter irrepitable del ayer, el siguiente recurso es guarecerlo mediante palabras que lo recreen y lo traigan de vuelta al menos imaginariamente (Bergson, 2007: 63); Zambrano apuntaría que el hombre escribe su historia para enfrentar, aunque sea simbólicamente, el tiempo y el inevitable fin que éste conlleva (Zambrano, 2012: 49) y que el registro hecho se funda en experiencias capitales (Zambrano, 2004: 598).

Y, dado que ni el presente ni el futuro están bajo nuestro control porque son impredecibles, trasmutables e inciertos, la voz poética ha estado subrayando la necesidad de que el instante se llene de significado reivindicando que el recuerdo es real, palpable y, por lo tanto, puerto seguro al que arribar. Ese momento debe poner su empeño para abandonar el estado de vacuidad en el que se ha encontrado y experimentar nuevamente las sensaciones de aquel entonces: cubrirse de dicha y gloria o de dolor y angustia, según sea el caso: —para remontar el curso de nuestro pasado y descubrir la imagen-recuerdo conocida, localizada, personal, que se relacionaría al presente, es necesario un esfuerzo a través del cual nos liberamos de la acción a que nuestra percepción inclina: esta nos conduciría hacia el porvenir; es preciso que retrocedamos al pasado” (Bergson, 2006: 107). Y éste es el tiempo al que la voz poética le otorga todo el valor y sentido de la existencia.

–El recordar viene así a ser siempre un desnacerse del sujeto para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo y, viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o para rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca, para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión” (Zambrano, 1989: 81). O sea, solamente a partir de las memorias se puede ser como el ave fénix, en una perpetua resurrección: repetición que construye otro modo de permanecer en la vida y, quizás, hallar asideros o claves para encontrar su sentido.

No obstante, aunque se ha intentado llenar al recuerdo, dotarlo de significado, seguirá vacío, empapado de sinsentido: –Pero ese instante sudoroso de nada” (v. 18). Está –Acurrucado en la cueva del destino” (v. 19) porque ha decidido quedarse en la penumbra, *a la espera de la oscuridad*³⁸, es decir, aguardando a que el olvido lo envuelva y así perderse para siempre entre las sombras. Además, al estar –Sin manos para decir nunca/ Sin manos para regalar mariposas/ A los niños muertos” (v. 20-22), demuestra que se encuentra inerme: no tiene la fuerza para hablar y tampoco la capacidad de resucitar³⁹ a partir de una etapa ya dejada atrás, en este caso, a la infancia. Y es debido a esta imposibilidad de *nostalgarse* que –la niña ciega del alma” no podrá abrazar ni amparar a –ese instante”; por más que la voz poética se lo suplique, ese recuerdo se mantendrá vacío, alejado de toda significación vital. Y, –el gran hallazgo que se desprende de ese pasado que rehúsa dejarse recuperar, que persiste pero se queda es, precisamente, que no hay tierra sagrada hacia la que ejecutar el retorno, ni salvación” (Pérez, 2003: 404).

³⁸ De ahí el título de este poema.

³⁹ Según el *Diccionario de los símbolos*, uno de los simbolismos de la mariposa –está fundado en sus metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que sale es un símbolo de resurrección” (1986: 691).

Finalmente, la voz poética reconoce que ni el pasado, visto como sustancial y esencial para la existencia, puede sustraernos del terrible paso del tiempo y que, aun si un sentido es encontrado, éste morirá también gracias al transcurrir de los días (Zambrano, 1989: 90).

IV. Conclusiones

A lo largo de esta investigación, se identificó al tiempo como el eje de los textos poéticos estudiados; cada uno, con respecto al pasado, contiene un matiz temporal diferente: la nostalgia generada por el hecho de haber perdido un gran amor y, con esto, también el sentimiento de comunión con alguien más; la añoranza por ese espacio paradisiaco y apacible que era la infancia y del cual somos para siempre exiliados; la angustiante desmemoria que no nos permite hacer un rehilamiento entre el ayer y el hoy y, por lo tanto, tampoco nos deja conformarnos como seres íntegros, poseedores de respuestas significativas; la sensación de que poco a poco nos vamos acercando al fin y de que cada instante transcurrido pone término a todo, incluso a la inocencia y, por último, la oposición entre el sentido que puede hallarse en el pasado, ya que es constituyente y seguro por su fijeza dentro de la corriente temporal, o el sinsentido que en el fondo tiene, debido a que, sea como sea, con o sin memoria de lo antaño, hemos de ser arrastrados al abismo sin posibilidad de regreso.

La reafirmación del tópico abarcado dentro de la poesía pizarnikiana sólo fue viable gracias a que fue tratado desde dos direcciones que confluyeron paralelamente: la primera, basada en las concepciones de María Zambrano y Henri Bergson; autores que permitieron caracterizar a tan inasible fenómeno e identificar dentro del corpus seleccionado las ideas que sobre éste han señalado ambos filósofos y, de esta manera, enfatizar la presencia de un tiempo subjetivo, experimentado por una voz poética que expresa desde el presente sus vivencias, nombrándolas a partir de distintas tonalidades, según su memoria las haya guardado. La segunda, fundamentada en aspectos gramaticales, contribuyó ampliamente a

dar cuenta de las nociones temporales pretéritas que buscaba expresar la voz poética; esto, a partir de la explicación morfosintáctica de algunos tiempos, principalmente, y modos verbales. Sin este aspecto, el análisis no habría estado completo: sólo a partir de una lectura lingüística, aunada a un marco teórico, la enunciación del pasado en los primeros poemas de Alejandra Pizarnik pudo ser más fácilmente reconocible.

Ahora bien, a pesar de que el tiempo transcurre inexorablemente, sin que ninguna ley humana pueda apresarlos física o teóricamente ni borrar sus implacables y permanentes pasos, la poesía de la escritora argentina se reafirma como lugar donde se revive el recuerdo de lo ya vivido. Con ello reafirma a la Poesía como el medio ideal para preservar nuestra historia y recrearla de la manera que más nos plazca y, así, al menos momentáneamente, pretender que podemos ir en contra del gran Cronos, quien pleno de sí nos mira caminar angustiados por el sendero de la vida.

Después de este recorrido analítico, se puede hacer un recuento de todo aquello que nos revela (o recuerda) la obra poética de Alejandra Pizarnik: asumir al tiempo pasado como parte de un todo temporal es fundamental para librarse de la nostalgia. Recordarlo es necesario para construir por completo nuestra historia, la que nos conforma y nos guía mientras vamos avanzando. Resignarse a que no se puede traer de vuelta, dado que todo tiene un fin, es esencial para no cargar con pesos muertos. Y, finalmente, entender su sentido o sinsentido es importante para acomodarlo en el lugar que le corresponde.

Asimismo, (re)descubrir en la autora la presencia del tiempo como el camino de la experiencia humana, como la sustancia donde todo discurre, quizá siembre en los lectores

de esta investigación el deseo por ampliar los horizontes de análisis dentro de la poética pizarnikiana para que, así, sean vislumbrados algunos elementos que no habían sido revisados anteriormente o para que se vuelvan a analizar desde otra perspectiva aquéllos que ya habían sido explorados, conformando de este modo un mayor panorama de los estudios sobre la autora.

Por último, vale la pena recalcar que, aunque todo poema enuncia un tiempo (ya sea interno o externo), la voz poética enunciada en los poemas de Alejandra Pizarnik intenta subrayar la existencia de éste al expresarlo en asuntos como el amor, la infancia, el sentido o sinsentido de nuestra historia personal. Todos son temas que, insertos en la condición humana, no pueden ni deben esquivarse; son vividos individualmente y a la vez, se trata de sentires universales.

Cada texto analizado constituye una ventana por la que mirar el pasado y distinguir en él los distintos matices que adquiere. De esta manera, la escritora se descubre como una poetisa de la humanidad: de sus miedos y sus certezas, de sus fragilidades y sus fortalezas, de sus demonios y sus tristezas, pero sobre todo, de sus recuerdos, esos fragmentos de historia que pueden estar llenos o vacíos de la luz (la memoria) que los coloca frente a nuestros ojos y con la cual podemos *recordar* la travesía que hasta entonces hemos hecho: podemos *volver a pasar por el corazón*. La autora se vuelve, en fin, una febril viajera dentro del tiempo, aquella figura envolvente y misteriosa en la que todos estamos atrapados y que nos conduce hacia donde Pizarnik, desde lo lejos, tal vez nos mira.



Fuentes consultadas

Abad, Luis (1954). *Una filosofía del instante*, México: FCE.

Aira, César (2001). *Alejandra Pizarnik*, Barcelona: Ediciones Omega.

Aristóteles (2011). *Poética*, trad. de Juan David García Bacca, México: UNAM.

Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria*, trad. de Pablo Ires, Buenos Aires: Cactus.

_____ (2007). *La evolución creadora*, trad. de Pablo Ires, Buenos Aires: Cactus.

_____ (1968). *Durée et simultanité. À propos de la théorie d'Einstein*, (versión electrónica del libro *Durée et simultanité. À propos de la théorie d'Einstein*). Paris: Les Presses universitaires de France. Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree_et_simultaneite.pdf

_____ (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, trad. De Mauro Armiño, Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. de Juan Miguel Palacios, Salamanca: Ediciones Sígueme.

_____ (2004). *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, Buenos Aires: Del signo. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=fTdtVHgwR8MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Bordelois, Ivonne y Cristina Piña (2012). *Nueva correspondencia Pizarnik* (comp.), México: Posdata Editores.

Bordeu, Rebeca (1995). "Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio", En *Anuario del Magister*, pp. 47-57. Recuperado de www.elortiba.org/pdf/Bordeu_Pizarnik_y_el_silencio.pdf

Borges, Jorge (1981). *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.

Colombo, Fulvia (2015). *El subsistema de los tiempos pasados de indicativo en el español. Semántica y sintaxis*, México: UNAM.

Depetris, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid: UAM Ediciones.

Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Editorial Herder.

Domínguez, José (2006). *Métrica española*, Madrid: Editorial Síntesis.

Durand, Gilbert (2007). *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu editores.

Estébanez, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

Ferraté, Juan (1968). *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral.

Fuentes, Juan (2006). *Gramática moderna de la lengua española*, México: Limusa.

Garrido, Miguel Ángel (2009). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, España: Editorial Síntesis.

Gurméndez, Carlos (1971). *El tiempo y la dialéctica*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Heidegger, Martín (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. de Juan David García Bacca, Barcelona: Editorial Anthropos.

Jiménez, Daniel (2013). *Los símbolos del régimen nocturno en la obra poética de Alejandra Pizarnik*, Monografía de licenciatura. Universidad Tecnológica de Pereira.

Recuperado

de

<http://recursosbiblioteca.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/4255/1/A8088015J61.pdf>

Julià, Jordi (2004). *La mirada de Paris. Ensayos de crítica y poesía*, México: Siglo XXI Editores.

León, Margarita (2004). *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y el espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*, México: Ediciones Coyoacán/UNAM.

Lizaola, Julieta (2008). *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México: UNAM/ Ediciones Coyoacán.

Luján, Ángel (2007). *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Editorial Síntesis.

Magliano, Claudia (2005). –Alejandra Pizarnik; una poética del yo al yo”, *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (101), pp. 19-27. Recuperado de <http://www.apuruguay.org/apurevista/2000/16887247200510102.pdf>

Manual de la Nueva gramática de la lengua española (2010), México: Editorial Planeta Mexicana.

Manzano, Javier (2010). –La enamorada de la muerte: análisis de una obsesión en *Las Aventuras perdidas* de Alejandra Pizarnik”, *ActivArte*, (10), pp. 1-8. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4046328.pdf>

Paoli, Antonio (Diciembre 1994). –El tiempo del poema”, *Tramas*, (7), pp. 99-116. Recuperado de http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=5&tipo=ARTICULO&id=1578&archivo=6-119-1578mlr.pdf&titulo=El%20tiempo%20del%20poema

Paz, Octavio (1981). *El arco y la lira*, México: FCE.

Pérez, Concepción (2003). –A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, (26), pp. 391-414. Recuperado de www.cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_15.pdf

Piña, Cristina (2005). *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, Alejandra (2000) *Poesía completa 1955-1972* (edición a cargo de Ana Becciú), Barcelona: Lumen.

Rogers, Douglas (1961). –El tiempo en la poesía de José Hierro”, *Archivum*, (11), pp. 201-230. Recuperado de <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RFF/article/download/3196/3060>

Salvá, Vicente (1988). *Gramática de la lengua castellana. Según ahora se habla*, vol. I, Madrid: Arco Libros

Schopenhauer, Arthur (Sin fecha). *El amor, las mujeres y la muerte*, trad. de A. López White, Recuperado de http://www.schopenhauer-web.org/textos/El_amor_las_mujeres_y_%20la_%20muerte.pdf

Titos, Francisco (Sin fecha). –El tiempo desde una perspectiva filosófica”, pp. 1-6. Recuperado de http://www.ac-firma.com/biblioteca/opac_css//doc_num.php?explnum_id=10

Xirau, Ramón (2012). *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM.

Zambrano, María (2004). *La razón en la sombra* (edición a cargo de Jesús Moreno Sanz), Madrid: Siruela.

_____ (1989). *Notas de un método*, Madrid: Mondadori.

_____ (2010). *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación de la palabra*, México: Universidad Veracruzana.

_____ (2012). *El hombre y lo divino*, México: FCE

Anexo de poemas⁴⁰

–Reminiscencias”

y el tiempo estranguló mi estrella	1
cuatro números giran insidiosos	
ennegreciendo las confituras	
y el tiempo estranguló mi estrella	
caminaba trillada sobre pozo oscuro	5
los brillos lloraban a mis verdores	
y yo miraba y yo miraba	
y el tiempo estranguló mi estrella	
recordar tres rugidos de	
tiernas montañas y radios oscuras	10
dos copas amarillas	
dos gargantas raspadas	
dos besos comunicantes de la visión de	
una existencia a otra existencia	
dos promesas gimientes de	15
tremendas locuacidades lejanas	
dos promesas de no ser de sí ser de no ser	

⁴⁰ Pizarnik, Alejandra, (2000). *Poesía completa 1955-1972* (edición a cargo de Ana Becció), Barcelona: Lumen.

dos sueños jugando la ronda del sino en

derredor de un cosmos de

champagne amarillo blanquecino 20

dos miradas cerciorando la avidez de una estrella chiquita

y el tiempo estranguló mi estrella

cuatro números ríen en volteretas desabridas

muere uno 25

nace uno

y el tiempo estranguló mi estrella

sones de nenúfares ardientes

desconectan mis futuras sombras

un vaho desconcertante rellena 30

mi soleado rincón la sombra del sol tritura la

la esfinge de mi estrella

las promesas se coagulan

frente al signo de estrellas estranguladas

y el tiempo estranguló mi estrella 35

pero su esencia existirá

en mi intemporal interior

brilla esencia de mi estrella!

—*La enamorada*”

esta lúgubre manía de vivir 1

esta recóndita humorada de vivir

te arrastra alejandra no lo niegues.

hoy te miraste en el espejo

y te fue triste estabas sola 5

la luz rugía el aire cantaba

pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás

tremolarás tus manos así volverá

tu amado tan amado 10

oyes la demente sirena que lo robó

el barco con barbas de espuma

donde murieron las risas

recuerdas el último abrazo

oh nada de angustias 15

ríe en el pañuelo llora a carcajadas

pero cierra las puertas de tu rostro

para que no digan luego

que aquella mujer enamorada fuiste tú

te remuerden los días 20

te culpan las noches

que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista. 10

Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron. 15

Sólo una melodía vieja,
algo con niños de oro, con alas de piel verde,
caliente, sabio como el mar,
que tiritita desde mi sangre,
que renueva mi cansancio de otras edades. 20
Sólo la decisión de ser dios hasta el llanto.

—*La danza inmóvil*”

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos. 1
Se buscó debajo del aullido de la luz.
Se quiso detener el avance de las manos enguantadas
que estrangulaban a la inocencia.

Y si se escondieron en la casa de mi sangre, 5
¿cómo no me arrastro hasta el amado

que muere detrás de mi ternura?

¿Por qué no huyo

y me persigo con cuchillos

y me deliro?

10

De muerte se ha tejido cada instante.

Yo devoro la furia como un ángel idiota

invadido de malezas

que le impiden recordar el color del cielo.

Pero ellos y yo sabemos

15

que el cielo tiene el color de la infancia muerta.

—A la espera de la oscuridad”

Ese instante que no se olvida

1

Tan vacío devuelto por las sombras

Tan vacío rechazado por los relojes

Ese pobre instante adoptado por mi ternura

Desnudo desnudo de sangre de alas

5

Sin ojos para recordad angustias de antaño

Sin labios para recoger el sumo de las violencias

Perdidas en el canto de los helados campanarios.

Ampáralo niña ciega del alma

Ponle tus cabellos escarchados por el fuego 10

Abrázalo pequeña estatua de terror

Señálale el mundo convulsionado a tus pies

A tus pies mueren las golondrinas

Tiritantes de pavor frente al futuro

Dile que los suspiros del mar 15

Humedecen las únicas palabras

Por las que vale vivir.

Pero ese instante sudoroso de nada

Acurrucado en la cueva del destino

Sin manos para decir nunca 20

Sin manos para regalar mariposas

A los niños muertos