



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**El sentido poético a través de
la narratología y la semiótica literaria**

Análisis del poemario *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

LAURA ALEJANDRA RODRÍGUEZ BARREDA

ASESORA: DRA. FRANCISCA ROBLES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.
2016





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.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
LOS DIÁLOGOS PARA LLEGAR AL SENTIDO	7
1.1. La poética	7
1.2. La narratología	11
1.3. La semántica	16
1.4. La semiótica	19
CAPÍTULO 2	
ALEJANDRA PIZARNIK: EL TRABAJO LITERARIO	22
2.1. Rasgos formales de la obra pizarnikiana	24
2.2. Rasgos de fondo de la obra pizarnikiana	30
CAPÍTULO 3	
ANÁLISIS DEL POEMARIO <i>ÁRBOL DE DIANA</i>	40
3.1. El poemario	40
3.2. Rasgos formales	42
3.3. Rasgos de fondo	47
3.4. Nivel narrativo	50
3.5. Nivel semántico y semiótico	56
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	63
ANEXO	66

INTRODUCCIÓN

Los estudios que parten de la comunicación tienen la facultad de ser versátiles y propositivos porque pueden surgir de una postura interdisciplinaria. Abordar a la poesía a través de la comunicación tiene pertinencia porque la poesía es un vehículo de materialización del lenguaje, que además pretende salir de los lugares comunes.

La poesía tanto como expresión artística es un fenómeno cultural con aspectos de comunicación. El dilucidar este presupuesto para aprehender los elementos constitutivos de la poesía y entonces poder percibir su sentido; aquí está el objetivo de este trabajo. Para esta finalidad, podemos comenzar por explicar que la poesía es un mensaje estético porque es “ambiguo y reflexivo”.¹

La función estética, Eco la retoma de Jakobson y la explica diciendo que “el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar”.²

En el mismo orden de ideas, Eco también matiza que la ambigüedad puede volver a cualquier tema en demasiado específico y por tanto no se entienda; pero dice también que existe una “ambigüedad productiva” que sucede cuando el desconocimiento te mueve y necesita atención y un esfuerzo para entenderlo.

Estudiar a la poesía a través de la comunicación es para apostar por el rigor sin necesidad de seguir los caminos de siempre y, sin mayores pretensiones, invitar al comunicólogo a que se aproxime a la literatura. La finalidad es aplicar los conocimientos propios del lenguaje y sus disciplinas adyacentes propositivas en áreas ajenas.

¹ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, España, Lumen, 1986, 3ª edición, p. 122.

² *Ibid.*, p.123.

En este trabajo se abordará la “ambigüedad” de Alejandra Pizarnik, utilizando los mismos términos de Eco; es decir, buscar el sentido de sus poemas, poder leer lo que no está escrito y con el entendido de que sí está ahí ese otro mensaje pero no ha sido visible.

Alejandra Pizarnik es una poeta argentina de la segunda mitad del siglo XX quien también utiliza esa poesía que no se rige por los márgenes predeterminados y los signos lenguaje en formas no convencionales, de esta forma logra crear una voz propia cargada de significados.

Sobre la obra de Alejandra Pizarnik se han hecho análisis con enfoques psicoanalíticos, hermenéuticos, biográficos, místicos, estéticos, o estrictamente poéticos. También existen análisis sobre temas en específico de su obra como la niñez o la muerte. Ahora bien, el presente trabajo es un enfoque desde la comunicación, la semiótica literaria y la narratología.

Este trabajo estudiará la obra *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, desde un enfoque que pretende hacer converger a la narrativa con la semiótica literaria para plantar un análisis que parte de un punto de vista metalingüístico (el código descifrando al mismo código) para desentrañar la función poética (el sentido del mensaje) y observar, al menos desde una arista, la conjugación del lenguaje y su utilización en el poema³. La obra a analizar, *Árbol de Diana* (1962), consta de 38 poemas breves —de entre 4 a 6 versos libres—.

Ahora bien, la propuesta metodológica de este trabajo se basa en la postura estructural de Roland Barthes para analizar un relato; y en la semiótica, también con tintes estructuralistas de Michel Riffaterre. Ambos autores franceses y con una línea de investigación ecléctica al mismo tiempo que práctica. Aquí los pilares de este trabajo mas no sus únicas referencias. Mención importante merece la semántica,

³ Vid. Roman Jakobson, “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

también trabajada por Riffaterre porque es el nodo que permite vincular ambos enfoques y donde más encuentran sus puntos de cercanía o contrastes.

La utilización de *Árbol de Diana* es con fines didácticos que buscan validar esta propuesta de análisis porque no quise dejar la idea de relacionar la narrativa con la semiótica para abordar el sentido poético sin un ejemplo palpable e inteligible que no sólo enriquece al trabajo presente sino a quien lo realiza.

La organización esquemática del presente trabajo tiene como finalidad hacer asimilable el camino al análisis para todo lector. Se comienza con una explicación sobre las consideraciones para que un texto sea poético y una disertación de si la poesía es una oposición a la prosa o si tiene mayores implicaciones.

Después, el orden de presentar primero el nivel narrativo responde a que su complejidad puede ser un poco más asequible puesto que la estructura del relato es una construcción que resulta familiar. En cambio la semántica implica un desarrollo de elementos propios del lenguaje y la semiótica, para concluir avanza en la búsqueda del sentido. No obstante, el nivel semántico y semiótica no fueron del todo inaccesibles, ni para quien hizo este trabajo, porque hubo un amplio esquema narrativo de trasfondo.

El segundo paso es el acercamiento a Alejandra Pizarnik, a ella como autora creadora de múltiples obras en su mayoría poéticas; y a su trabajo en general desde sus características formales y de fondo. Este ordenamiento del capítulo dos permite que incluso quien no tenga una cercanía a la obra pizarnikiana pueda construir una idea general del trabajo literario, y adentrarse en su poesía desde dos aspectos meramente descriptivos: la forma y el fondo.

Por último, el capítulo tres es la puesta en escena de la propuesta desarrollada en el primer capítulo y sigue el mismo orden que el capítulo dos que comienza con una descripción formal, después temática, y al final se incorpora la

metodología y teoría. La asimilación de las categorías se hace de manera ilustrada y descriptiva en el mismo orden en que fueron presentadas en el capítulo uno. Se comienza con el aspecto narrativo, seguido del semántico y se termina con la semiótica. Conforme se avanza en el tercer capítulo, los ejemplos del poemario se vuelven más reiterativos, entonces, esto permitió que se volvieran más específicos y se ubicaran versos en aspectos muy particulares del análisis.

Para concluir, el presente trabajo de investigación, *El sentido poético a través de la narratología y la semiótica literaria. Análisis del poemario “Árbol de Diana” de Alejandra Pizarnik*, es un intento que apuesta por la flexibilidad y el rigor para proponer otras vías en un campo del conocimiento tan amplio y apasionante como la literatura a través de las ciencias sociales.

NOTA DE AUTOR

Para dar a conocer al lector un poco sobre la autora que aquí se estudia, se escribieron unos datos biográficos recopilados de las diversas fuentes bibliográficas de este trabajo.

Flora Alejandra Pizarnik Bromiker nació en Argentina el 29 de abril de 1936, segunda y última hija de un matrimonio ruso inmigrante judío arribado a la localidad de Avellaneda dos años atrás.

Recién llegados, sin hablar una palabra de español, huyendo de la situación de guerra en Europa, Elíax Pozharnik, de veintisiete años, y su esposa Rejzla Bromiker, un año menor, tuvieron a Myriam, la única hermana de Alejandra.

Antes de llegar a Argentina, la familia Pizarnik —el cambio de apellido Pozharnik, según se sabe, es resultado de un error común en los registros de inmigración— pasaron una corta temporada en París, donde vivía un hermano del

padre. Una vez instalados en su casa de Avellaneda, el negocio que comenzaron fue la venta de joyería a domicilio; se consolidaron como una familia de clase media, acomodada y sin excesos. La educación formal de Alejandra —decidió quitarse Flora porque nunca estuvo convencida de ese nombre y sólo lo usó al publicar sus primeras obras— no fue del todo típica. A la par asistía a la escuela pública y a una judía, aunque nunca aprendió yídish (idioma judeoalemán hablado en el centro de Europa), su padre era liberal en su religión. Myriam y Alejandra nunca terminaron de adaptarse por completo a su ciudad de nacimiento. En Alejandra Pizarnik siempre hubo un aire de extranjera; no sólo de la ciudad, país, familia, sino una extranjería de ella misma y con el mundo.

Alejandra no estaba de acuerdo consigo misma, la tartamudez, ese sentirse fea, muy fea, el acné, su corta estatura y una tendencia a engordar, nunca pudo soportarlo y exageraba su inconformidad. Todo esto la llevó a consumir anfetaminas y pastillas para dormir sin control.

Su educación profesional fue en la Universidad de Buenos Aires, entró a estudiar Filosofía, al mismo tiempo que estudiaba en la Escuela de Periodismo. No terminó ninguna de estas formaciones, no tenía interés en esos métodos tradicionales de enseñanza.

Durante su relativamente corta vida, murió a los 36 años, lidió con complejos emocionales que la hicieron asistir a sesiones de psicoanálisis desde sus 19 años con León Ostrov. Alejandra encontró en su psicoanalista un confidente y un recital de poesía. Alejandra se suicidó con cincuenta pastillas de secobartibal, un sedante para el insomnio, la angustia y la ansiedad. Incluso antes de irse a dormir, esa noche que consumió la sobredosis, había telefonado a algunos amigos haciendo planes para el día siguiente. La mañana del 25 de septiembre de 1972, cuando no llegó a sus planes acordados, aquellos citados comenzaron a buscarla en su casa; Alejandra Pizarnik no volvió a responder, había muerto la noche del 24. Sólo sus poemas hablarían por ella.

Una de las biógrafas de Alejandra Pizarnik fue escrita por César Aira, y el autor la describe de la siguiente manera:

Alejandra no era solamente la niña mágica y dolorida atrapada en visiones de la infancia desgarrada, la criatura perversa y casi brutal en sus humos, el ser agónico acosado por fantasmas de la locura, suicidio y muerte; la que sufría por no alcanzar “el” amor, la seria y sabia poeta consagrada como un sacerdote a la tarea de escribir poemas deslumbrantes; la que se sentía fea y capitalizaba esa sensación proclamando que la capacidad poética estaba en relación directa con la fealdad del poeta; la seductora nocturna y fascinante; la niña desamparada; la empresaria de sí misma. Era todo eso y mucho más. Ante todo, una persona tan contradictoria, terrible y maravillosa como puede serlo un artista de singular talento en un mundo indigente como el nuestro. ⁴

Pizarnik era francófila y entre sus aspiraciones más reales estaba vivir en la Ciudad Luz. En el año de 1961, Alejandra —financiada por su mecenas incondicional, su padre— llegó a la anhelada ciudad. Vivir en Francia le dio una madurez, como persona y poeta, definitiva para su producción de los años venideros.

⁴ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001, p.134.

1

LOS DIÁLOGOS PARA LLEGAR AL SENTIDO

El diálogo es un discurso lógico que se enriquece de diferentes posturas, entonces, en este primer capítulo el objetivo es hacer intervenir en un diálogo a la poética, la narratología, y la semiótica literaria para que construyan un marco referencial sobre el tema a tratar: la poesía.

Para comenzar este trabajo de investigación sobre la poesía, resulta necesario entender qué es la poética. Después, la descripción de las disciplinas a utilizar como marco conceptual nos permitirá llevar un orden lógico para desarrollar un análisis final, que será específico en un poemario de Alejandra Pizarnik.

Ahora bien, este capítulo inaugural sea para dar luz y rigor a las ideas que aquí se presentarán para construir un diálogo congruente. Además, también sea el sustento teórico que toda investigación necesita para encontrar su validez y pertinencia.

1.1. La poética

El orden dialéctico de los elementos del mundo del conocimiento permite la mayor aprehensión y claridad del mismo; sin embargo, esas dicotomías que organizan pueden convertirse en limitantes y generar más oscuridad en los saberes.

Esta clase de relación por oposición, en un primer momento, la tienen la prosa y la poesía, como discursos que no pertenecen al mismo orden, y este fenómeno se puede explicar desde diferentes niveles. Sin embargo, tomar una postura que define un objeto de estudio solo a través de la antítesis no resulta lo más funcional porque se reduce la complejidad del fenómeno mismo.

En continuación a esa idea de estudiar más allá del contraste, podemos referirnos a Gérard Genette en su obra *Lenguaje poético y poética del lenguaje* donde presenta un recuento histórico del tema. Según el autor, la mayor parte de la poesía hasta antes del siglo XX estaba reglada por números de sílabas con ritmo y obligada a la rima en la mayoría de los versos y estrofas. Estas y otras variables de forma —la versificación, la gramaticalidad de las sílabas, la sincronía de frase con sonido—eran, en ausencia o presencia, el criterio decisivo y exclusivo para denominar a un texto como poético.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, sucedió un fenómeno de alejamiento de las reglas en múltiples ámbitos artísticos, movimientos de vanguardia —el simbolismo, el cubismo, y el expresionismo. En relación con la literatura y con la poesía, en particular, también se pudo observar este cambio porque algunos autores dejaron en un nivel secundario del interés inmediato a los esquemas métricos y rítmicos para dar lugar a construcciones menos rigurosas y aprehender el lenguaje en otro nivel.

Esta situación de cambios marca un antes y un después del siglo XX, como una referencia en el tiempo mas no como un determinismo; Genette la explica, en un grado, por la modificación de apropiación de la poesía. En un principio, la poesía antigua se cantaba y recitaba de manera pública, el cambio sobrevino cuando la lectura se volvió silenciosa y por lo tanto más íntima; la siguiente consecuencia fue relegar el nivel fónico (oral) para dar mayor valor o presencia al nivel gráfico (escrito). Por último, en particular en la poesía, esta serie de implicaciones también conllevó a que se pusiera particular atención en el contenido y no solo en su forma.

Todo lo anterior permite tener otro planteamiento para aproximarse a la poesía, que como discurso resulta ser un “*apartamiento* de una norma y entonces [...] la poética puede ser definida como una *estilística de género*, que estudia y mide

las desviaciones características, no de un individuo, sino de un *género de lenguaje*⁵.

En otras palabras, la idea de Genette implica que la poesía, entonces, va más allá de una oposición dicotómica a la prosa o nada tiene que ver; se trata más bien de un estilo particular que se aleja de las normas, sin entender que la prosa sea la norma, sino considerando al lenguaje cotidiano, nos atrevemos a decir, como el género que predomina. Entonces, la poética es un estilo, un género del lenguaje que pretende cambiar el sentido de las palabras.

Sin embargo, considerar o tener el supuesto de que existe un lenguaje cotidiano y otro que no, también resulta restringido o, más bien, una postura engañosa que no termina de dar claridad sobre la poética en sí misma. Este contraste de género tiene sentido cuando se considera “la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal”.⁶

Ahora bien, cuando buscamos relacionar la poética con la lingüística, Jakobson explica —en su ensayo “Lingüística y poética”— que si el “el objeto principal de la poética es la *differentia specifica* del arte verbal [...] La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal [...] Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.”⁷

Sin embargo, en relación con la idea anterior existen argumentos para entender que la poética no se limita al arte verbal “sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general [...] puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos)”.⁸

⁵ Gérard Genette. *Figures II*, París, Seuil, 1972, p. 127. Cursivas del original. Traducción propia.

⁶ Jakobson, *op. cit.*, p. 349.

⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁸ *Ibid.*, p. 349.

La diferencia que la poética infiere no se puede limitar en asumir que existe un lenguaje casual y sin intención, mientras que el lenguaje poético no es gratuito ni en causa o intención. Para Jakobson, la poética es una función del lenguaje, que desde luego no se confina a la poesía solamente sino que es predominante en un factor constitutivo del discurso, el cual, para el mismo autor, se esquematiza en seis elementos y sus respectivas funciones,⁹ siendo en el mensaje donde esta función prepondera y de la cual depende la estructura verbal.

El criterio lingüístico de la función poética, según Jakobson, radica en la relación de equivalencia entre el “eje de la selección” y el “eje de la combinación” para que ésta sea un recurso constitutivo de la secuencia (“cadena discursiva”). La función poética se diferencia de la función metalingüística en tanto que en la segunda el mensaje no es alterado por la presentación de la secuencia verbal en la que se construya; mientras que en la primera esta cadena es la característica inherente para que se defina como tal.

Asimismo, se debe entender a la poética como “aquella parte de la lingüística que trata la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje”¹⁰ (p. 363). Por lo tanto, desde la poética se puede argumentar que en la poesía predomina la función poética; pero no es exclusiva de ésta, porque las funciones lingüísticas están presentes en todas las cadenas discursivas y la estructura verbal depende del orden jerárquico de éstas.

En conclusión, puedo entender que la poética: 1) desde el punto de vista de un género del lenguaje es “un *estado*, un grado de presencia y de intensidad al que puede ser llevado, por así decirlo, cualquier enunciado, con la única condición de que se establezca en torno de él ese *margen de silencio* que lo aísla en medio (pero no lo aparta) de la vida cotidiana”.¹¹ 2) La poética como una función más del

⁹ Vid. Jakobson, *op. cit.*, “Lingüística y poética”.

¹⁰ Jakobson, *op. cit.*, p. 363.

¹¹ Genette, *op. cit.*, p. 150. Cursivas en el original. Traducción propia.

lenguaje se puede encontrar no solo en la poesía; sino en cualquier mensaje en el cual se pondere la construcción del mismo. 3) Para finalizar, la poética también es una rama de la lingüística que, por lo tanto, permite estudiar a la función y al estilo.

1.2. La narratología

Ahora bien, en este diálogo propuesto para encontrar el sentido en la poesía, el siguiente interlocutor es la narratología, disciplina que entiende a toda producción de sentido como un relato susceptible de ser estudiado a través de sus categorías que desentrañan los elementos constitutivos de una narración.¹²

Para relacionar la narratología con la poesía y esclarecer la pertinencia y la factibilidad de abordar el nivel narrativo de la poesía, podemos partir diciendo que “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades”.¹³ Entonces, al asegurar que todo tiene un nivel de relato, resulta necesario entender, en primera instancia, qué es y cómo se construye un relato.

Genette nos permite asimilar con mayor claridad el concepto de relato cuando explica tres conceptos del mismo término. Para empezar, señala al relato como “el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos.”¹⁴ En otro sentido, el relato también “designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones”.¹⁵ Y por último, “también un acontecimiento; pero no ya el que se cuenta sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar en sí mismo”.¹⁶

¹² Manuel Broncano Rodríguez y María José Álvarez Maurín, “Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco” [en línea], *Contextos*, Nº 15-16, 1990, pp. 153-172. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=97946> [consultado el 27 de abril de 2015].

¹³ Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 2ª edición, p. 9.

¹⁴ Genette, *op. cit.*, p. 81 (español)

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

Entonces, después de esas distinciones que implican especificaciones sobre un mismo objeto que puede ser entendido a través de múltiples posiciones, resta encontrar una solución que conjunte todo lo anterior. Para tal finalidad, Genette concluye que el relato es “propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo”.¹⁷ A su vez, el mismo autor separa del relato a la historia y a la narración, la primera se trata del significado, del contenido; y la segunda es el acto productor.¹⁸ Entonces, de esta forma categórica y didáctica es posible aprehender con mayor acuerdo el término *relato*, concepto que a lo largo de este trabajo consideraremos de la misma forma que Genette.

La concepción de Genette tiene otra implicación que también resulta de suma importancia para sustentar la postura del presente trabajo; se trata de entender que el texto narrativo puede ser analizado en sí mismo, y no necesita ninguna referencia externa para crear sentido y construir una historia.¹⁹ Es decir, en relación con este trabajo, es posible analizar un poemario que, desde esta perspectiva, no necesite de la biografía de la autora para encontrar el sentido a través de relacionar a ella con su obra.

Desde luego que es posible relacionar obras con sus autores y obtener un entendimiento distinto, incluso tener otra experiencia de apropiación; sin embargo, para los fines de análisis de un relato, nos parece esclarecedor el trabajo de Genette, quien además centra su atención en el relato puesto que lo considera el intermediario entre la historia y la narración.

Para continuar, ahora que se tiene más preciso el concepto de relato, recuperamos a Barthes en *Análisis estructural del relato*, donde explica diferentes posturas sobre los elementos constitutivos del relato y concluye que, sin duda y pese a las diferencias entre Todorov, Bremond o Lévi-Strauss, el relato es un sistema intrínseco que tiene sus propias reglas.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. Genette, *op. cit.*, p. 83 (esp)

¹⁹ Cfr. Genette, *op. cit.*, p. 84

La propuesta de Barthes será utilizada en este trabajo y consta de tres niveles: las funciones, las acciones y la narración; estas categorías conforman la estructura del relato. El mismo autor puntualiza que estos niveles son de carácter didáctico, porque en ningún objeto de estudio todas las categorías se presentan *a priori*. Las ideas de Barthes sirvan para dar esquema y lógica al análisis del poemario de Pizarnik que se desarrollará más adelante (capítulo III).

Las funciones, la primera categoría de Barthes, surgen a partir de unidades mínimas del relato con carácter de sentido, constituyen los elementos de segmentos de la historia para dar unidad o crear una correlación. Aunque no todo lo que se cuenta en una historia será una función que marquen relaciones en el relato; todo lo que se diga de la historia forma parte de la estructura global del discurso narrativo.²⁰

Ahora bien, las dos clases de funciones, que existen para Barthes quien hace esta clasificación correspondiendo y profundizando en Bremont y Propp, son: las distribucionales y las integradoras. Las distribucionales se llaman “funciones” y se encuentran a un nivel metonímico del relato —“en la metonimia se da la coinclusión de los términos dentro de un conjunto [...] debido a la copertenencia de ambos a una misma realidad material”—;²¹ y las segundas son “indicios”, se desarrollan al nivel metafórico —“la metáfora implica la coposición de *semas** (unidades mínimas de *significación*) que se dan en el plano conceptual o semántico”—²².

A su vez, las funciones pueden clasificarse en “cardinales (o núcleos)” y “catálisis”. Para que una función sea cardinal se requiere que marque el inicio o final de un evento que causa incertidumbre. La función de la catálisis, por su parte, sirve para vincular al narrador y al lector. El núcleo está al nivel de la historia y la catálisis al nivel del discurso —retomemos a Genette.

²⁰ Cfr. Barthes, 1972, p. 16.

²¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, 8ª edición, p. 330.

²² *Ibid.*, p. 308.

Para Barthes, cada categoría se lleva en otra, dentro de la funcionalidad del ser, el nivel metafórico, están “los indicios”, y éstos se refieren a las unidades en las cuales los significados están implícitos, donde existe un segundo término que lleva a la construcción de un personaje, ambiente o creencia. El nivel metafórico es fundamental para entender la historia del relato.

Sin lugar a dudas, las categorías no pueden ser rígidas y determinantes; Barthes lo resuelve diciendo que en un relato se pueden encontrar “unidades mixtas”. Las “unidades mínimas narrativas”, mencionadas anteriormente, se combinan en diferentes niveles con variadas implicaciones; en otras palabras, las unidades mixtas se forman de unidades mínimas que no son exclusivas de una relación, sino que las mismas se vinculan para la construcción de la historia. A este complejo de vínculos, Barthes lo nombra “la sintaxis funcional”.

Para abordar la lógica que rige a la sintaxis de un relato, se pueden tomar diferentes vías; sin embargo, siguiendo con las palabras de Barthes, es posible comenzar por un ordenamiento de las unidades que imponen pausas a través de una “secuencia”. La secuencia es una sucesión de núcleos —momentos que marcan un antes y un después— que inicia donde no hay precedente y termina cuando no hay consecuente; es decir, marca los límites que los núcleos no determinan en sí mismos. La característica más importante de una secuencia es que puede ser nombrada, es una operación nominativa y puramente metalingüística que permite señalar una sucesión lógica, como decir que se trata de la presentación de los personajes, o un momento temporal de la historia determinado, por ejemplo la narración de cómo zarpa un barco.

Al mismo tiempo, cada componente de la secuencia implica un riesgo, lo cual da una libertad al sentido y eso justifica el análisis. Las secuencias están imbricadas entre ellas porque unas sugieren el inicio de otras, se relacionan por contrapuntos.²³

²³ Cfr. Barthes, 1972, p. 23-26.

La historia necesita que las secuencias vayan unidas para dar congruencia y continuidad al relato, de esta forma es posible tener una lógica propia de la narración.

Entonces, si las funciones se relacionan por la sintaxis, la posibilidad de que éstas obtengan una carga de sentido más allá de lo lógico o descriptivo, Barthes lo ubica en el nivel de las acciones. En otras palabras, la imbricación, que sucede todo el tiempo entre las categorías para analizar el relato, se carga de sentido cuando suceden acciones en la historia.

Las acciones necesitan de un personaje y esta asociación ha estado presente desde los trabajos de Propp, a quien Barthes retoma para explicar que: “los personajes constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas ‘acciones’ narradas dejan de ser inteligibles”.²⁴ De manera paulatina, cada relación que Barthes ha explicado se conjunta para explicar un rasgo del relato más amplio, donde el tiempo, el espacio y los personajes interactúan con cambio, acciones e identidades.

Dicho lo anterior, significa que un relato no puede existir sin los personajes o agentes que desencadenen y realicen acciones; y además a éstos no se les puede concebir como personas solamente, porque una persona es una posibilidad de aquellos elementos que pueden desencadenar una acción de la narración. Al referirse a los personajes y querer determinar una categoría, se pueden emplear diferentes puntos de vista; no obstante, Barthes considera que el asunto de los actores, y librar el asunto de asumir que deben ser personas, se puede abordar si se utilizan las categorías de la persona gramatical para dar sentido y entender que existe un nivel “accional”.

²⁴ *Ibid.* p. 29.

A manera de resumen, se puede entender que el entramado de análisis propuesto por Barthes tiene la finalidad de revelar el “nivel narracional”²⁵ del texto en el cual se articulan diferentes elementos que suceden como una comunicación narrativa. Aunque cabe mencionar que todo este complejo sistema de relaciones no sucede en un orden preciso e inequívoco porque la naturaleza propia del relato imposibilita un orden lineal y se construye por la interacción de categorías.

1.3. La semántica

Aunado a la narratología como herramienta metodológica para abordar a la poesía, también resulta necesario tener otro enfoque que permita aproximarse de manera más explícita a la búsqueda del sentido de las palabras, para complementar ese aspecto de interrelaciones y profundizar en el aspecto poético del mensaje.

Por lo tanto, la propuesta del lingüista francés Michael Riffaterre quien explica la semántica de la poesía puede ser de gran utilidad para extraer el elemento más sublime de un texto y de un relato. A la semántica, sin ahondar demasiado, se le puede explicar como “la disciplina [...] cuyo objeto de estudio es el *significado* del *signo*”;²⁶ por lo tanto, Riffaterre lo que busca es la lógica necesaria para entender el sentido de un texto poético. Este objetivo es de suma importancia para integrar en el diálogo que en este capítulo se presenta.

En un primer momento, se puede buscar el sentido desde una interpretación del poema en contraste con la realidad, entender las palabras en función de las cosas, del texto por comparación con la realidad. Es decir que la interpretación está orientada según el eje vertical que define las relaciones entre el signo y lo representado, el eje que conjunta el significante al significado y al referente”.²⁷

²⁵ Cfr., Barthes, 1972, p. 31-36

²⁶ Beristáin, *op. cit.*, p. 436.

²⁷ Michaël Riffaterre. « Sémantique du poème », [en línea], *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°23, 1971, p. 127. URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_978 [consultado el 20 de abril de 2015].

Sin embargo, esta lógica nos acerca más a lo que hablamos desde el principio con Genette en relación al uso “convencional” del lenguaje y el lenguaje poético; ahora con Riffaterre no se trata de una cuestión de estilo solamente sino en la diferencia de lo normal y lo anormal para considerar el sentido a través de la relación del texto con la realidad, sea como verificación o alejamiento entre ambos.

Si se continúa en esa línea del pensamiento sería implicar, como bien expone Riffaterre, que las significaciones dependen de la verificación con la realidad y dejar de lado las demás posibilidades de construcción de sentido que suceden dentro del mismo texto, postura a la que se anexa este trabajo y que se ha explicado páginas atrás; condicionar el sentido a una prueba de correspondencia sería alejarse también de esta perspectiva.

Al mismo tiempo, desde la verificación con la realidad, quedan aisladas las combinaciones intratextuales, y estas relaciones marcan, para Riffaterre, la diferencia y la ampliación que sólo busca coincidir el texto con la realidad no puede concluir. Y entonces, es en la observación de las relaciones dentro del propio texto que la semántica ocupa una posición generadora de sentido, y el poema adquiere una significación que no resulta ajena o desarticulada de su estructura.

La explicación de Riffaterre, que continúa con la idea de la limitación que implica la función referencial para entender el sentido, se basa en considerar que ese alejamiento, del que se habló con antelación en este trabajo, no puede ser “la causa de la significación poética, sino solamente es el resultado”.²⁸ De esta forma, es pertinente considerar que sólo con el texto es posible encontrar el sentido, y entonces, el poema no dependerá del exterior para significar y será generador de su propio universo. Tampoco será un sentido único el que se pretenda alcanzar, y se da la apertura a que múltiples lecturas sucedan enmarcadas en el texto mismo que las precede.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

En otras palabras y en síntesis, Riffaterre apuesta, y esta investigación coincide, en que después de haber comprendido que el eje vertical (aquel que, según el mismo autor, relaciona a las palabras con la realidad) sólo abarca el nivel referencial, y no permite encontrar el significado contenido en la estructura interna del poema; entonces, se puede acudir a la semántica para entender que el encadenamiento de las palabras acerca al significado. Para Riffaterre esta relación se ubica en el eje horizontal: al sintagma.

Esta relación horizontal se encuentra en varios niveles, Riffaterre lo explica así: lingüísticos, estilísticos, temáticos y lexicales; por lo tanto, es en “las similitudes *formales* y *posicionales* entre ciertas palabras del texto, similitudes que son racionalizadas e interpretadas en términos de significación”.²⁹ Las similitudes por acumulación son repeticiones, constantes o análogas, que pertenecen al “orden paratáctico”, término utilizado por Riffaterre y que refiere a la yuxtaposición de los elementos del sintagma.

Entonces “las similitudes son retiradas, o creadas, por un simple proceso de acumulación”;³⁰ además, esta acumulación, así lo explica Riffaterre, no siempre es retórica porque puede ser también por una serie de elementos sin secuencia pero comparables y convierte a las palabras en sinónimos sin importar su primer significado. De manera intratextual el poema cobra sentido y esto, nos atrevemos a decir, se relaciona con la idea del relato que contiene en sí mismo su lógica y sentido.

Existe otro tipo de similitudes, según Riffaterre, y pertenecen al “nivel hipotáctico” en el cual sucede que “son retiradas, o creadas, entre las palabras por la co-ocurrencia en las redes asociativas [...] constituyen el *sistema descriptivo* de una palabra nodal”.³¹ Los elementos de estas similitudes, en esta lógica de relación generadora de un sistema, no tienen sinonimia —la cual “consiste en presentar

²⁹ *Ibid.*, p. 136.

³⁰ *Ibid.*, p. 136.

³¹ *Ibid.*, p. 140.

equivalencias de (igual o parecido) *significado* mediante diferentes *significantes*³²—, sino que son metonímicos y subordinados unos de los otros. Para Riffaterre, la metonimia tiene dos consecuencias al nivel semántico: un componente del sistema puede sustituirse por otro que le representa por completo al nivel simbólico; y cuando una palabra contiene al sintagma al que pertenece como parte de ese sistema descriptivo³³.

1.4. La semiótica

La poesía significa al lenguaje de una forma diferente al uso cotidiano, esta premisa ha sido expuesta desde el principio de este capítulo; ahora bien, al nivel de la semiótica se pretende abordar a la poesía como un texto autónomo con significación propia e interna que es inteligible a través de este enfoque, una vez más, dejando de lado si existe un uso normal o cotidiano.

En otras palabras, la semiótica es el siguiente y último interlocutor del diálogo que este primer capítulo presenta, y que permite acercarse a dilucidar el sentido del mensaje implícito en un poema; al mismo tiempo que corrobora una vez más que la poética pertenece a la teoría general de los signos.

Y si existe un autor que desarrolle esta idea del nivel semiótico de la poesía es también Riffaterre, una vez más coincidente con el objetivo de aproximarse a los textos líricos desde otra perspectiva porque propone un orden lógico que comienza con niveles semánticos que permiten dar el paso del nivel lingüístico al nivel semiótico. Este estudio es detalladamente realizado en su libro *Semiótica de la poesía*.

En primera instancia, después de entender al poema como un texto cerrado y portador de sentido, Riffaterre considera ciertas categorías de análisis que permiten acercarse a una aprehensión del sentido del poema. Para empezar, “el lector descubre que todo el conjunto de imágenes de un poema constituye en realidad las

³² Beristáin, *op. cit.*, p. 467.

³³ *Cfr.*, Riffaterre, 1971, p.140-141.

variantes de una sola proposición subyacente [...] la matriz”.³⁴ Este concepto es donde se engloba el eje central de un poema (o cualquier texto, en general) y al que todo el análisis se remite constantemente.

La “matriz” se logra identificar en la segunda lectura, según explica Riffaterre, porque es el momento en el que después de intentar encontrar, de manera infructífera, la relación del poema con la realidad denotada; el siguiente acercamiento al texto es en un nivel menos referencial y mucho más cognitivo. La “matriz” permite significar al poema a través del mismo texto, y no es visible en la primera lectura.

En otras palabras, Riffaterre quiere explicar que hay un primer acercamiento al poema que consiste en leerlo mientras se intenta corresponder cada palabra, verso o estrofa con algún elemento referencial de la realidad. Aunque también expone que un lector al aproximarse a un poema lleva consigo la intención de entender más allá de lo que está escrito, esta actitud permite realizar la segunda lectura y a veces también es riesgosa porque puede sesgar la aprehensión del texto que por buscar más allá se pierde el nivel estético, por ejemplo.

La estructura subyacente del poema es de mucha ayuda porque sin ella se puede caer en el error que Riffaterre llamó la ‘referential fallacy’ (la ilusión referencial) que es “creer que la estructura superficial de las imágenes de un poema refiere directamente a los fenómenos extra-textuales”.³⁵ En consecuencia, la propuesta de Riffaterre radica en la búsqueda de la carga simbólica dentro del mismo texto. Es decir, “las imágenes que contribuyen a establecer su matriz (que son por lo tanto generadas por esta matriz) son aquellas que se vuelven símbolos”;³⁶ la relación de lo superficial y lo subyacente a través de la matriz es bidireccional. Y de esta forma es posible complementar ambas lecturas y tener una mejor aprehensión del sentido.

³⁴ John Hopkins, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », [en línea], *Cahiers de Narratologie*, No. 12, 2005, p.2. URL : <http://narratologie.revues.org/37> [consultado el 18 de abril de 2015].

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

Al aceptar la existencia de dos niveles conceptuales, Riffaterre también habla de un “*shift*” o de una “*transformation*” que va de un nivel a otro, porque sólo de esta forma se podría explicar el cambio de sentido de palabra a palabra; es decir, el “*shift*” es el intersticio que permite la relación de ambas lecturas —de ambos nivel, el superficial y subyacente—, y que otorga la congruencia. La relación entre la matriz superficial y la subyacente ocurre en el nivel semiótico porque los signos textuales se determinan por su complejidad y sirven como el vínculo entre lo evidente y lo implícito.

Dentro de las categorías que Riffaterre propone, existe otra que complementa la exposición anterior: “el hipograma”, el cual es “una frase (un lugar común, un cliché) preexistente en el sociolecto, del cual el lector se recuerda leyendo una imagen poética que contiene un vocabulario similar el cual no es más que”.³⁷ Otra categoría necesaria en el esquema del mismo autor es “el intertexto” surge del entendimiento de que a partir de “la matriz” se desarrollan ideas como hipótesis y que se comprueben depende del sustento de “la matriz” porque ésta es el eje rector de autoridad para analogar las intertextualidades del poema.

Para identificar “el intertexto”, Riffaterre explica que éste debe tener las mismas variantes que la estructura de donde proviene. En otras palabras, se trata de mantener una congruencia entre lo que se considera “la matriz” en relación con “el intertexto” y con en “el hipograma”, porque de esta manera se dará validez a este tipo de análisis.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

2

ALEJANDRA PIZARNIK: EL TRABAJO LITERARIO

Alejandra Pizarnik no fue una escritora sobresaliente de manera evidente para su época, un tanto su actitud, su estilo de vida y las circunstancias mismas hicieron que hasta años después se reconociera su presencia en las letras latinoamericanas y una voz con estilo propio. Existen algunas biografías que abordan, desde luego, su vida pero también la vinculan a su escritura; sin embargo, en este capítulo no se quieren mezclar los aspectos biográficos con el recuento de su obra porque el eje rector de esta investigación radica en la aproximación al texto dejando fuera todo aquello que esté fuera del mismo.

Para comenzar, haremos un recuento de sus principales obras en orden cronológico, las fechas y datos que aquí tienen su fuente en las biografías que hicieron César Aira y Cristina Piña³⁸. Pizarnik no aceptaba su cualidad de escritora, siempre se dedicó a leer mucho pero sobre lo que ella escribía casi no hacía alarde, negaba ante los demás su sensibilidad y talento para manipular las letras.

El nombre de Alejandra Pizarnik comenzó a ser conocido después de tres libros, *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), más otros poemas aislados que se publicaron en periódicos o revistas. *La tierra más ajena* fue su primera obra y estuvo financiada por su padre; así se dio a conocer como una joven escritora de diecinueve años que no se adaptaba a los cánones. Años después buscó los ejemplares no vendidos para adquirirlos todos y quemarlos.

El punto de partida literario en Alejandra se aproxima a un plagio, un acto copista; este rasgo de su juventud no era tan certero ni tan lejano, ella se acercaba con gusto a aquello que se parecía a sí misma y a su percepción de la vida para

³⁸ Vid. César Aira, *op. cit.*; y Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

asimilarlo como propio y perder la frontera. La carrera pizarnikiana estaba fuera de los estándares o tendencias; sin embargo logró superar el anacronismo de su obra y conseguir un estilo propio.

Con estas características como escritora y con un renombre en el medio intelectual de Argentina, logró obtener la generosa beca Guggenheim en julio de 1968. El objetivo de dicha beca era escribir un libro mientras residía en París; sin embargo, se rehusó a dejar su país. Tiempo después, en 1971, fue galardonada con la Beca Fulbright; pero la rechazó porque se sintió incapaz, desanimada y sin interés para hacer el viaje que se obtenía al ganar.

La personalidad escindida de Alejandra Pizarnik es expresada en sus poemas porque escribir era la manifestación de un intento por reunir las partes de una poeta, muchas veces, perdida en sí misma. Los primeros poemas llegaban a parecer estar en claves, palabras herméticas propias de la etapa adolescente de la joven Alejandra quien firmó como Flora su publicación inaugural.

En *La última inocencia* (1956), deja de manifiesto su mecanismo insuperable de sublimación, con un sujeto preponderante que se asume como personaje. Después de París, y de la publicación de *Árbol de Diana* (1962,) la madurez poética es innegable y exquisita. *Los trabajos y las noches* (1965) son una demostración de cómo la lírica de Alejandra fue cambiando para agudizar la instauración de su identidad (paralela y poética) de un sujeto dividido.

Así como avanzaba su escritura, Pizarnik jugaba con el lenguaje sin escrúpulos; es decir, cada vez más fuerte, directo y a veces mordaz. En una especie de novela corta, *La condesa sangrienta* (1971), por primera vez la sexualidad está enunciada, elaborada con perversión y sadismo, para lograr la descripción poética de los crímenes de la condesa de Báthory.

En sus *Diarios* personales —publicados después de su muerte por la editorial argentina Lumen— hay declaraciones de querer escribir una novela, pero la

constancia no era el fuerte de la poeta y nunca concluyó esa idea. De hecho, Alejandra Pizarnik reconoce en unas cartas escritas a su psicoanalista, León Ostrov, durante su estancia en París, que ella considera a sus diarios como mejor que sus poemas por su calidad al nivel literario y en el lenguaje.

La obra consolidada de Alejandra Pizarnik tuvo su apogeo a finales de los años 60 y comienzos de los 70, porque tuvo constante creación de poemas, traducciones, textos, etcétera; sobresalen los libros *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). El reconocimiento de Alejandra, en sus últimos años, era prestigioso pero no legendario como lo llegaría a ser después para la generación de nuevos lectores.

2.1. Rasgos formales de la obra pizarnikiana

La obra de Alejandra Pizarnik parece estar fuera de su tiempo porque, en ese acto copista del que se hablaba anteriormente, no se ceñía a la temática de la época y tampoco al estilo o rasgos más utilizados en el aspecto literario; aunque, desde luego, no era la única en buscar una voz distinta entre tantos escritores.

En relación a lo anterior, “Pizarnik culminó su carrera significativamente separada del contexto literario argentino —caracterizado a comienzos de los 70 por la militancia de la poesía en el plano político social, deriva a la que ella era reacia—.”³⁹ El trabajo poético de Pizarnik tiene constantes, tanto palabras como tópicos; entre los temas más recurrentes están: la muerte, la infancia, el jardín, el bosque, la viajera (la fuga), el viento, la noche, y el espejo.⁴⁰

³⁹ Patricia Venti, “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, [en línea], *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, s/p. URL: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> [consultado el 21 de abril de 2015].

⁴⁰ Vid. Josefa Fuentes Gómez, “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, [en línea], *Revista electrónica de estudios filológicos*, No. XIII, Universidad de Murcia, 2007, s/p. URL: http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm [consultado el 20 de abril de 2015]

Desde luego que se trata de temas utilizados y repetidos en toda expresión artística, sin embargo dentro de su obra se encuentran interrelacionados de tal manera que en el universo de Pizarnik toman un sentido propio, pertinencia y relevancia en sus poemas. Aunado a esto, las formas en que usa estos temas son repetitivas, con ironías, humor y absurdo.

La poética pizarnikiana oscila “entre lo que se dice y lo que se pretende sea entendido [...] permite al poeta dominar la materia que trata se vea reducida a una perpetua parodia, a una farsa trascendental”⁴¹. Todo tiene un halo de oculto, donde se esconde el motivo o la súplica. En la poesía pizarnikiana existe una voz propia creada por la autora a lo largo del tiempo, este estilo único se puede encontrar en dos niveles: la forma y el fondo; lo superficial y lo subyacente; lo explícito y lo implícito.

Por lo que concierne a este apartado, los rasgos formales o de superficie, se observa el aspecto sintáctico, léxico y fonológico. Entre los rasgos sintácticos se encuentran como constante en la obra de Pizarnik: la ausencia de un sujeto explícito; el uso reiterativo de la primera persona gramatical explícita o tácita; la inversión del orden lógico sintáctico de sujeto y predicado; la casi ausencia de signos de puntuación; las frases que oscilan entre seis a diez palabras o menos; y la omisión de la mayúscula y el punto al final.

A continuación, algunos poemas donde se pueden observar las características formales, que si bien no son excepcionales de su obra, quien aquí escribe considera son indispensables para la creación de su universo lírico:

⁴¹ Patricia Venti, “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, [en línea], *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, s/p. URL: www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik [consultado el 21 de abril de 2015].

- Ausencia de un sujeto explícito:

LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED⁴²
que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere

Los trabajos y las noches

En este poema se puede observar que el primer verso empieza con la partícula “que”, esto indicaría la presencia de una oración subordinada, es decir, dependiente de una idea previa; sin embargo, en este caso no está ligada a nada y es el comienzo de un poema donde predomina también la ausencia de un sujeto que realice las acciones que se describen, con la excepción del verso tres donde los “hilos” son los que “vibran”. No obstante, el poema continúa sin sujeto explícito en “es verde”, “estoy muriendo”; “mira muere” es también otro ejemplo con verbos conjugados sin sujeto.

- Uso reiterativo/enfático de la primera persona gramatical:

LA CARENCIA⁴³
Yo no sé de pájaros
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

⁴² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa (1955-1972)*, s/e, s/f, p. 162. [en línea], URL: http://sergiomansilla.com/revista/descargar/pizarnik__alejandra_-_poesia_completa.pdf [consultado el 11 de abril de 2015].

⁴³ *Ibid.*, p. 71.

En este poema en particular, el hecho de que empiece con un sujeto explícito y éste sea la primera persona, es una manera enfática o reiterativa para marcar la presencia de quien realiza la acción es el mismo que la escribe.

- Inversión del orden lógico sintáctico:

DESTRUCCIONES

Del combate de las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental⁴⁴

Los trabajos y las noches

En este poema el ejemplo del orden invertido se puede observar en el primer verso, porque en rigor el verbo va antes del objeto directo, “ocúltame” es un imperativo del cual debería ir un complemento y en este caso está invertido, porque el verbo está ubicado en la segunda parte de la oración. Se puede contrastar con el segundo verso porque en éste sí se sigue el orden, aun con un sujeto tácito, el verbo va antes del complemento.

- Ausencia de signos de puntuación:

CREPÚSCULO⁴⁵

La sombra cubre pétalos mirados
El viento se lleva el último gesto de una hoja
El mar ajeno y doblemente mudo
en el verano que apiada por sus luces

⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

Un deseo de aquí
Una memoria de allá

Los trabajos y las noches

En este ejemplo resulta evidente que en cada línea no se utiliza el punto y aparte pese a que la siguiente comienza con mayúscula, este rasgo formal está muy presente en la poesía de Pizarnik.

- Frases que oscilan entre seis a diez palabras o menos:

ALGO

noche que te vas
dame la mano

obra de ángel bullente
los días se suicidan

¿por qué?

noche que te vas
buenas noches⁴⁶

La última inocencia

Otra constante de la poesía pizarnikiana es la estrofa breve que oscila entre dos a cuatro versos, aunque existen poemas con versos más extensos; a causa de la longitud, el poema se condensa de manera visual.

Alguien

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

cae

en

su

primera caída⁴⁷

Los pequeños cantos

Los poemas, por lo tanto, parecieran por estas características, ser un discurso precipitado. Sin embargo, la precipitación en la obra de Pizarnik conlleva el cambio de sentido de una misma palabra en el tiempo y su relación transversal con diferentes poemas. En otras palabras, todo lo anterior también le da una voz propia a la autora y la define dentro de su poética.

En relación a las figuras retóricas utilizadas por Pizarnik y que impactan al nivel formal, se puede identificar cómo éstas se consolidan y se conforman como distintivas o propias de su estilo después de ser reiteradas en varios poemas a largo de su obra.

Existen dos recursos retóricos visibles y contrastantes en la poesía pizarnikiana: la anáfora y la aliteración. La anáfora es una “*Figura* de construcción porque afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras”.⁴⁸ La aliteración es una “*Figura* de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas *palabras* próximas”.⁴⁹

- Anáfora:

VAGAR EN LO OPACO⁵⁰
[fragmento]

⁴⁷ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁸ Beristáin, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ Pizarnik, *op. cit.*, p. 10.

mis pupilas negras sin ineluctables chispitas
mis pupilas grandes polen lleno de abejas
mis pupilas redondas disco rayado
mis pupilas graves sin quiebro absoluto

La tierra más ajena

- Aliteración:

BALADA DE LA PIEDRA QUE LLORA⁵¹

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

La última inocencia

En el primer fragmento se utiliza un recurso retórico intuitivamente más evidente de identificar y tal vez de construir. Por otra parte, el segundo poema es más un ejercicio literario, que sin buscar el sentido todavía, conlleva mayor sutileza del uso del lenguaje. Además, es en esos pequeños detalles, en apariencia sin intención, donde se observan los rasgos del estilo de Alejandra Pizarnik.

2.2. Rasgos de fondo de la obra pizarnikiana

Pizarnik, en su propio universo y búsqueda de sentido, creó un repertorio simbólico: noche, pájaro, niña, jardín, bosque, piedra, lenguaje, muerte... por mencionar algunos, que se corresponden con los emblemas poéticos que mencionábamos anteriormente y que son estudiados por Venti.

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

Este repertorio trastoca los significados de los nombres al reunirlos, repetirlos, igualarlos e incluso extraviarlos; Alejandra Pizarnik crea un universo paralelo con su trabajo donde las palabras forman imágenes. Los poemas de Pizarnik van cargados de una segunda intención, tienen pretensiones implícitas sobre el mundo y la realidad. En el juego lingüístico que se presenta a lo largo de toda su obra, la poeta se va tras la obsesión de un absoluto, del silencio, de la falta de razón, de lo inefable y lo irreductible.

Los signos —el repertorio de palabras significantes de la obra— en los poemas de Alejandra Pizarnik crean su propia narrativa que cuenta la vida desde una trinchera llena de constantes en el nivel de fondo, en el nivel del significado. La utilización de una serie de palabras significativas es un “recurso de indudable eficacia comunicativa, lugares comunes, universales, insertos en la conciencia como en el subconsciente colectivos”,⁵² explica Concepción Pérez Rojas en su texto *A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno*.

Además, la misma autora, estudiosa de la obra pizarnikiana, señala que los temas recurrentes de Pizarnik que se “sitúan en el espacio primordial y, al mismo tiempo, integran el pasado personal: en definitiva, son el lenguaje de la infancia, la locura, la poesía y los sueños”.⁵³ En el mismo orden de ideas, Miguel Ángel Dalmaroni en su publicación titulada *Sacrificio e intertextos en la obra de Alejandra Pizarnik* afirma que son “[...] imágenes reconocibles en la escritura de Pizarnik: la tensión día/noche, el sueño, la muerte, la furia de la noche y el fuego de esa furia, la amante que vela toda la noche”.⁵⁴

⁵² Concepción Pérez Rojas “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”, [en línea], *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 26, 2003, pp. 391-41. Universidad de Sevilla. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_15.pdf [consultado el 23 de abril de 2015].

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ . Miguel Ángel Dalmaroni, "Sacrificio e intertextos en la obra de Alejandra Pizarnik", [en línea], *Orbis Tertius 1 (1)*, 1996, s/p. URL: http://www.memory.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2470/pr.2470.pdf [consultado el 18 de marzo de 2015]

Ahora bien, la narrativa del universo pizarnikiano se construye entrelazando estos temas que Pérez Rojas y Dalmaroni mencionan y que por su recurrencia en el trabajo lírico de la poeta, resultan importantes y significativos. Sin embargo, para no dejar duda alguna sobre esta temática reiterada, un argumento de mayor contundencia está en las palabras de la misma poeta, quien en una entrevista en relación a sus obsesiones temáticas, expresó: "Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos".⁵⁵

A continuación se describen cuatro tópicos, que son coincidentes con los observados por Pérez Rojas, Dalmaroni y sobre todo con la misma Alejandra Pizarnik: infancia, muerte, lenguaje y noche.

1) La infancia: es un lugar lejano y pasado al que se recuerda o refiere de manera constante y con añoranza; también es un tiempo que se relaciona con el final o la muerte pese a que señale un inicio, y que tiene un halo de tristeza y soledad persistente. Por lo tanto, la infancia es un lugar y un tiempo que desencadena el discurso de quien relata, en otro momento y espacio, una historia con la significación que ese tópico conlleva.

EL DESPERTAR⁵⁶
[fragmento]

[...]
Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón

⁵⁵ "Entrevista de Martha Isabel Moia", publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972. [en línea]. URL: <http://www.elortiba.org/pizarnik1.html> [consultado el 19 de marzo de 2016].

⁵⁶ Pizarnik, Alejandra. *op.cit.*, p. 73.

Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos

Las aventuras perdidas

MUCHO MÁS ALLÁ⁵⁷

[...]

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

Las aventuras perdidas (1958)

12⁵⁸

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

Árbol de Diana (1962)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

APROXIMACIONES⁵⁹
[fragmento]

IV

La niña que fui
ahora en mi memoria
entre mis muertos.

De lágrimas se nutrirá mil años.
De destierro el sonido de su voz

Poemas no recogidos en libros

2) La muerte: es un tópico que Pizarnik reitera para negarla o para equipararla con prácticamente todo a su alrededor, reconoce que está presente a cada momento como una pulsión, en términos freudianos, que sublima para no dejarse consumir por ella. Resulta interesante que la muerte sea a veces un personaje o un ambiente y no necesariamente un escenario o momento sino un elemento transversal en la historia del universo poético.

LA DE LOS OJOS ABIERTOS⁶⁰

[fragmento]

[...]
pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte

⁵⁹ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

ni de sus extrañas manos.

La última inocencia

BALADA DE LA PIEDRA QUE LLORA⁶¹

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

De La última inocencia (1956)

20⁶²

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

Árbol de Diana

II⁶³

sólo las palabras
las de la infancia
las de la muerte
las de la noche de los cuerpos

Los pequeños cantos

⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁶² *Ibid.*, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 317.

3) El lenguaje: es una obsesión pizarnikiana en donde la poeta pretende encontrar las respuestas a muchas de sus interrogantes sobre el mundo, la realidad y ella misma. Entonces, el tema del lenguaje está sobre este universo poético como un elemento intangible y externo que trasciende tiempo, espacio y actantes para convertirse en una fuerza tangencial sobre las acciones.

CENIZAS⁶⁴

[fragmento]

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

Las aventuras perdidas

13⁶⁵

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

Árbol de Diana

REVELACIONES⁶⁶

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

El deseo de morir es rey.

Los trabajos y las noches

S/N⁶⁷

cuidado con las palabras

(dijo)

tienen filo

te cortarán la lengua

cuidado

te hundirán en la cárcel

cuidado

no despertar a las palabras

acuéstate en las arenas negras

y que el mar te entierre

y que los cuervos se suiciden en tus ojos cerrados

cuídate

no tientes a los ángeles de las vocales

no atraigas frases

poemas

versos

no tienes nada que decir

nada que defender

sueña sueña que no estás aquí

que ya te has ido

que todo ha terminado

⁶⁷ *Ibid.*, p. 252.

4) La noche: es un ente ajeno a quien se busca para estar, también es un lugar sin tiempo o un momento que abarca ningún lugar, para quien escribe es un misterio pero le resulta familiar porque es el escenario más conocido o que más conoce a quien habita ahí. La noche, otro tema constante, adquiere significaciones según interactúen el resto de los elementos que la acompañan.

ALGO⁶⁸

noche que te vas
dame la mano

obra de ángel bullente
los días se suicidan

¿por qué?

noche que te vas
buenas noches

La última inocencia

CENIZAS⁶⁹

[fragmento]

La noche se astilló en estrellas
mirándome alucinada
el aire arroja odio
embellecido su rostro
con música.

La última inocencia (1956)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

POEMA PARA EMILY DICKINSON⁷⁰

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

La última inocencia

LA NOCHE⁷¹

[fragmento]

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

En *Las aventuras perdidas*

El mensaje constante de Pizarnik es un vaivén del mismo sujeto, La ilusión del *otro* yo trasciende a la realidad para convertirse en el personaje con pensamientos propios y necesidad del oficio de la escritura. En otras palabras, podemos decir que

el yo crítico de la escrito encontramos un tono lúgubre y sombrío [...] Pizarnik busca algo que quizá no existe. Más allá de un género, la obra abarca una temática humana [...] lo que se manifiesta es un desdoblamiento y dislocación del sujeto por la abundancia de la segunda persona refiriéndose a sí misma [...] Es imposible encasillar dentro de un género relacionado con sus pares [...] Por tanto lo innombrable es su vida en sí misma, la muerte es explícita, por tanto la antítesis del eros.⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

⁷² Calahorrano Paola. "Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada" [en línea], *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 8, número 2 –Sección Especial – Universidad de Arizona. 2010. URL:

3

ANÁLISIS DEL POEMARIO *ÁRBOL DE DIANA*

El presente trabajo tiene su culminación en la utilización de su propuesta para analizar un poemario en específico en este capítulo tercero, aquí es donde se pretende aplicar el entramado de ideas planteadas en los capítulos previos y aprehender a la poesía como un fenómeno literario cargado de sentido a través de la narratología, la semántica y la semiótica.

Para alcanzar el objetivo, analizar una obra poética considerando a ésta como una unidad cerrada y cargada de sentido relacionando su nivel narrativo con el semiótico, y vinculados estos por la semántica y la estilística, será necesario seguir una lógica que ordene al proceso. En un comienzo, se requiere aproximarse a la obra por estudiar desde un enfoque meramente descriptivo que permita conocerla como texto, puesto que para quienes sea la primera vez que escuchan hablar de la obra, el análisis sea congruente y las ideas tengan un ordenamiento discernible.

Después, será necesario abordar el nivel formal con la misma finalidad de explicitar la obra; y exponer el nivel de fondo solamente como una breve reseña sin necesidad de un análisis porque éste será *a posteriori*. Para terminar, el análisis se hará en tres partes: nivel narrativo, nivel semántico y nivel semiótico, con base en el marco teórico desarrollado en el primer capítulo de este documento.

3.1. El poemario

La obra a analizar es *Árbol de Diana*, fue publicada en 1962 por la editorial *Sur* con poemas que Alejandra Pizarnik escribió durante su estancia en París, este poemario consta de 38 poemas breves —de entre 4 a 6 versos libres—. Este libro fue

<http://w3.coh.arizona.edu/divergencias/archives/invierno2010/Ensayos%20invierno%202010/CalahorranoPizarnik.pdf>
[consultado el 25 de abril de 2015].

prologado por Octavio Paz quien hace un texto al estilo de una definición de diccionario para abordar las múltiples aristas de la complejidad de la obra. Aquí se plasma un fragmento:

Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik. (Quím.): cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira. (Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta. No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente, pecíolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas, las primeras axilares, casi sonámbulas y solitarias, las segundas en espigas, espoletas y, más raras veces, púas. [...]. Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación, no ven nada. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. Por lo demás, una pequeña prueba de crítica experimental desvanecerá, efectiva y definitivamente, los prejuicios de la ilustración contemporánea: colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua.⁷³

En relación al prólogo, bien se puede decir que es susceptible de análisis por su alto sentido poético; sin embargo, su pertinencia en este trabajo solamente radica en aumentar el grado de entendimiento y sensibilidad ante el poemario a analizar.

⁷³ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, p. 79.

3.2. Rasgos formales

Ahora bien, al nivel formal de *Árbol de Diana*, el poemario está numerado por poema, 38 poemas en total. Se puede observar como rasgo más evidente que son breves, oscilan entre tres a seis versos. Al mismo tiempo, los versos fluctúan de tres a ocho palabras, con excepción de las estrofas 17, 29, 31 y 35 que se constituyen de versos del doble de extensos.

Aquí se presentan dos ejemplos que constatan esta característica de extensión, un poema de versos cortos y otro poema de versos largos:

1

He dado el salto de mí al alba.

He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

17

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

Ahora bien, con respecto a la puntuación y mayúsculas, se mantiene la constante de Pizarnik: no seguir ninguna regla. La puntuación es casi nula y el uso de mayúsculas es arbitrario. En el mismo sentido, se encuentra la alineación o espacios en blanco que no mantienen una utilización con patrón o rigidez.

Ahora bien:

Quién dejará de hundir su mano en busca
del tributo para la pequeña olvidada. [...]

De la estrofa 4 es destacable cómo el espacio en blanco o la amplia sangría desempeñan una función de silencio y de introducción en el primer verso de solo dos palabras.

Además de los rasgos sintácticos expuestos en el capítulo dos de este trabajo y que son propios de Pizarnik, en *Árbol de Diana* existen otros rasgos significativos porque en el poemario son una constante. Entre estos elementos, se encuentran los siguientes: ausencia de un verbo conjugado (predomina la frase en lugar de la oración), o bien, el verbo conjugado se encuentra en la oración subordinada de la estrofa; referencia a la tercera persona femenina del singular, y alusión a la primera persona del plural en ambos casos sucede por la concordancia de los accidentes gramaticales.

Enseguida, algunos extractos del poemario para ejemplificar dichas características formales:

- Ausencia del verbo conjugado: en los tres versos de este poema no se encuentra una palabra de acción o estado.

22

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas

- Verbo conjugado sólo en la oración subordinada:

10

un viento débil

lleno de rostros doblados

que recorto en forma de objetos que amar [el subrayado es mío, porque aquí se encuentra la oración subordinada con el verbo conjugado]

- Referencia a la segunda persona del singular: en el ejemplo que aquí se presenta se trata de versos que refieren a otro sujeto no explícito al cual se señalara con un verbo conjugado en la segunda persona del singular (tú).

16

has construido tu casa

has emplumado tus pájaros

has golpeado al viento

con tus propios huesos

has terminado sola

lo que nadie comenzó

- Inferencia a la primera persona del plural: el pronombre personal átono (nos) y el pronombre posesivo (nuestro, nuestra, nuestros, nuestras). El subrayado es para enfatizar esta característica, el original no lo lleva.

2

Estas son las versiones que nos propone:

un agujero, una pared que tiembla...

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

Los ejemplos anteriores resultan la evidencia de cómo Pizarnik se ha vuelto más compleja y son un argumento para todos los estudiosos y biógrafos⁷⁴ que consideran a *Árbol de Diana* como una obra fundamental de la poeta. Los recursos, incluso los más formales, están cargados de mayor significación y son menos explícitos o rígidos porque involucran más variables de la gramática, por ejemplo.

Las figuras retóricas de este poemario son más sutiles que la generalidad de la obra pizarnikiana, están más allá de la aliteración o la anáfora. Aunque la anáfora también existe en el nivel formal; por ejemplo:

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

Sin embargo, la anáfora también se vuelve más compleja, aquí una estrofa donde se puede leer que la significación es más poética y el uso de la figura literaria es menos burdo porque se ve ampliado el sentido poético por los espacios en blanco:

33

alguna vez
alguna vez tal vez

⁷⁴ Vid. César Aira, *op. cit.*; Cristina Piña, *op. cit.*; y Patricia Venti, *op. cit.*, 2007.

me iré sin quedarme

me iré como quien se va

En relación con la aliteración que es un recurso de sonido y también constante en toda la obra de Pizarnik, en *Árbol de Diana* se puede identificar con más sutileza y elegancia; a continuación, una estrofa excelsa:

35

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego,
de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche,
déjate caer y doler, mi vida.

Por el ordenamiento sintáctico, el hipérbaton —“*Figura* de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “*transmutatio*”) de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración”— es un recurso recurrente en el poemario. Por ejemplo, en la estrofa 4, esta figura retórica sucede y es más notoria porque la antecede una oración sintácticamente correcta:

4

[...] El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno.

En este ejemplo (4) se puede observar un hipérbaton porque consideramos que la primera parte “El frío pagará” al estar en un orden sintáctico de rigor, lo que le sucede “Pagará el viento” está en un orden invertido.

Otra figura retórica que se relaciona con la sintaxis y el ordenamiento de las oraciones es la antítesis— “*Figura* de pensamiento (*tropo* de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un

elemento en común”—.⁷⁵ A continuación, un caso donde se presenta este recurso en una construcción muy simple porque se repite casi la misma oración pero se contraponen los significados:

8

[...]No es verdad

que vendrá. No es verdad que no vendrá.

Si bien pueden existir más rasgos formales, tanto las características gramaticales y las figuras retóricas aquí mencionadas son las más representativas y que dotan de sentido al poemario en conjunto. Además, son ejemplos claros de cómo Pizarnik desarrolló su propia voz y estilo a lo largo de su trabajo poético.

3.3. Rasgos de fondo

Al abordar el aspecto de fondo en el poemario *Árbol de Diana*, el objetivo es explicitar los temas que ahí se abordan porque así se vuelve más aprehensible el sentido de los poemas. En otras palabras, el exponer los rasgos de fondo es para decir de qué se trata el poema, no se busca ninguna interpretación sino una descripción de las temáticas y encontrar constantes en las estrofas, reiteraciones o contrastes en las palabras de Pizarnik.

Este nivel resultará muy útil cuando se conjunte el aspecto narrativo y semiótico porque será la base en común, la materia para construir el análisis. Sin embargo, en un primer momento, la explicación de los rasgos de fondo responde a una legítima pregunta: ¿de qué habla el poema?

Para comenzar, *Árbol de Diana* se trata de un sujeto que piensa, siente y actúa; estas características convierten al sujeto en un personaje por los diferentes niveles de la complejidad de su construcción. En un primer lugar, se identifica la

⁷⁵ Beristáin, *op. cit.*, p. 67.

existencia de un sujeto porque éste tiene conocimiento de sí mismo. En el verso inaugural de todo el poema, se puede leer: "He dado el salto de mí al alba". Esa construcción implica la posición protagonista de alguien al realizar una acción en una temporalidad.

Entonces, ese hablante que realiza una acción, tiende a ser más complejo cuando se trata de un personaje con otras características como la autoconciencia de su individualidad o pluralidad en conjunto con la concepción del 'otro'.

Así es que hay en un entramado mayor de ideas en el poema, por ejemplo en el quinto verso del poema 3: "cuídate de mí amor mío". Aquí se manifiesta esa relación de una posición de identidad frente a otra, hay una separación de sus acciones en relación al otro.

En el poemario, la figura de un 'otro' también se hace explícita en poemas como el 6, donde se habla de un sujeto en tercera persona: "ella se desnuda en el paraíso". Como último rasgo del aspecto del sujeto, se puede considerar que éste también se reconoce como plural cuando dice: "Estas son las versiones que nos propone:", primer verso del segundo poema. La palabra subrayada es para evidencia del 'nos' que implica a una primera persona del plural.

Todo lo anterior se ve atravesado por la dicotomía de aquello que pertenece o no pertenece desde la perspectiva del personaje. Esta división no necesariamente corresponde al sentido estricto de tener algo como propio, sino algo que tiene su lugar por pertinente y que puede o no puede ser propio del personaje y que éste lo asimila como tal.

Por ejemplo, al decir: "en la memoria de aquí y de allá", tercer verso del poema 21, se marca la separación entre algo que está en el espacio propio de quien habla y algo que se encuentra fuera de ese espacio concebido y delimitado por el mismo sujeto. La línea que separa esa pertenencia es ambigua y poco definida

porque es creada por el personaje quien pasa de considerar algo dentro de sí y en otros momentos está fuera de sí.

En consecuencia, hay temas que se reiteran pero a veces cercanos y a veces lejanos, como sucede con otro tema, el ambiente: el viento, la lluvia, la niebla, el alba. Para un caso que vincula estos dos elementos: "un golpe del alba en las flores/ me abandona ebria de nada y de luz lila"; el alba está del mismo lado donde está el personaje y es parte de su ambiente; pero está por dejarla, sucede ese paso de lo que se tiene para que después no se tenga más.

Una idea más que está presente a lo largo del poemario es la corporalidad, la concepción del cuerpo asimilada por un personaje que se reconoce a través de esta característica. En ese sentido, se tiene el poema 19: "cuando vea los ojos/que tengo en los míos tatuados". Y también podría ser el 34: "[...] sabios animales nostálgicos/visitaban su cuerpo caliente".

Otro pensamiento importante en *Árbol de Diana* está al nivel cognitivo de la memoria y es muy recurrente como espacio físico o temporal. Aquí los ejemplos, el poema 30 dice: "en el invierno fabuloso/ la endecha de las alas en la lluvia/ en la memoria del agua dedos de niebla".

Y para terminar, otra obsesión pizarnikiana es el lenguaje y en este poemario que la consolida, no podía faltar. En este caso, está el poema 28: "te alejas de los nombres/ que hilan el silencio de las cosas". Incluso el lenguaje en construcciones como en el poema 29: "[...] Por eso sus plegarias había un sonido/ de manos enamoradas de la niebla".

En conclusión, al nivel del contenido y la temática que responde a la pregunta que inaugura este apartado, se puede decir que *Árbol de Diana* habla sobre un personaje y la forma en que éste concibe la existencia, el ambiente, la temporalidad, el espacio y el lenguaje. Todo lo anterior vinculado por la autoconciencia que

distingue entre uno y el otro, la singularidad y la pluralidad; así como el sentido de pertenencia de los elementos que se acaban de describir,

El eje que termina por amalgamar cada aspecto temático es la sensibilidad del sujeto que percibe y permite que construya un discurso sobre sus pensamientos, acciones y emociones.

3.4. Nivel narrativo

En consecuencia con el marco teórico y metodológico planteado en el primer capítulo, se presentará la relación de análisis con el poemario aquí estudiado y el cual se considera como unidad completa, cerrada y cargada de significado. En otras palabras, *Árbol de Diana* es un texto conjunto que contiene el relato en la sucesión de sus estrofas numeradas y eclécticas entre ellas mismas por las características antes mencionadas a lo largo de este capítulo final.

Para comenzar, bajo las consideraciones narrativas que hace Barthes en *Análisis estructural del relato*, se presenta la "sintaxis funcional" del poemario. Esta sintaxis es la relación de las "unidades mínimas del relato" que son las "funciones" y los "indicios". Ahora bien, las funciones tienen la característica de ser distribucionales y la implicación de un alto contenido metonímico. Se les considera "núcleos" cuando son el señalamiento de un inicio o final de un momento con incertidumbre.

En el poemario a analizar, sucede un fenómeno muy singular e igual de interesante. Estas funciones que clausuran o desencadenan no son las más evidentes, y se pueden observar en proporciones desiguales. Los núcleos que son iniciadores de un momento son los mínimos, por ejemplo:

11

ahora

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

Y sucede un fenómeno particular porque en el mismo poema se inicia y se clausura:

7
Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

Los poemas mencionados son los más cercanos a contener un núcleo que inicie un momento dentro del relato del poemario.

En relación a los núcleos que concluye, se encuentran en coincidencia el poema 7 en su segunda mitad y como ejemplo pertinente:

12
no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla

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

Por lo tanto, si en sentido estricto los núcleos no suceden de manera rigurosa, entonces algo más sucede en la obra de Pizarnik en el nivel narrativo que es digno

En conclusión con este respecto, es posible decir que los núcleos corresponde a lo que Barthes explicaba como mixto, porque si bien no están delimitados como tal, sí existen los indicadores para entender que suceden acciones nodales, que se abren escenarios y circunstancias; está presente el nivel de la sintaxis funcional.

Este nivel es igual de significativo pese a sus rasgos particulares en este poemario, porque otorga un panorama diferente y propositivo de entender a Alejandra Pizarnik en su trabajo de poeta. Las acciones principales se mantienen desconocidas la mayor parte del tiempo porque están condicionadas a que otras sucedan sin embargo se infieren.

Los indicios, por su parte, son rasgos integradores y con alto contenido metafórico porque implican un segundo término que permite construir a los demás elementos del relato. En este aspecto, *Árbol de Diana* tiene mucho más material, atrevido sería decir que el resto de las estrofas que no presentan un nivel de funciones entonces se conforman de indicios, porque el relato suele ser más sutil.

No obstante, el personaje, su ambiente y sus creencias se manifiestan en el nivel de implicación que los indicios manejan, y éste sucede en todo el poema de manera constante y envolvente. A continuación, tres poemas que muestran indicios de los tres aspectos que éstos conforman, personaje, ambiente y creencia, en respectivo orden:

6

ella se desnuda en el paraíso

de su memoria

ella desconoce el feroz destino

de sus visiones

ella tiene miedo de no saber nombrar

lo que no existe

22

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas

38

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas

este canto me desmiente, me amordaza

En el mismo orden de ideas, cabe destacar que no son excluyentes los indicios y sus construcciones; cuando se deja ver un personaje, éste conlleva su ambiente y creencia porque es parte de su constitución dentro del relato y de esta manera se enriquece.

Por lo tanto, la sintaxis funcional del poemario arroja información interesante que permite conformar una lectura más amplia, ordenada y justificada del poemario. Como resultado, se puede entender que en *Árbol de Diana* predomina la función de los indicios y, en consecuencia, se trata de un relato integrado como construcción narrativa.

Al nivel de las funciones distribucionales, éstas son menores pero dan profundidad de sentido a la lectura porque permiten dilucidar una circunstancia significativa en el texto que es la discontinuidad, ambivalencia e inestabilidad.

Una vez que la sintaxis es entendida, el resultado es la identificación de la “secuencia” que, como se puede vislumbrar por las conclusiones previas, se presenta como un fenómeno particular e imbricado en el nivel de lo implícito para convertirla en un elemento tácito también. La secuencia entonces es un

ordenamiento lógico de las acciones y se determina uniendo los núcleos. Sin embargo, como se puede entender después de la descripción de la sintaxis funcional que se ha hecho de *Árbol de Diana*, las acciones están en un nivel implícito, entonces.

También se podría decir que la secuencia sucede por el mantenimiento de la ambigüedad actuante del personaje del poema porque en lugar de acciones, que significan cambios, hay estados o puntos de inestabilidad donde puede suceder o no acontecer ninguna modificación en el tiempo o espacio que el personaje genere. Para dejar de manera más explícita esta circunstancia de condición o estado del personaje:

14

El poema que no digo,

el que no merezco.

Miedo de ser dos

camino del espejo:

alguien en mí dormido

me come y me bebe.

Al mismo tiempo, en relación a las acciones que suceden a través del tiempo, en el poemario existe una circunstancia particular porque el margen temporal no queda delimitado o bien señalado porque se pondera el presente condicionado o un pretérito del cual no se indica su distancia con relación al ahora y a la vez implica que sucede todavía. Por ejemplo:

1

He dado el salto de mí al alba.

He dejado mi cuerpo junto a la luz

y he cantado la tristeza de lo que nace.

Como último rasgo del nivel narrativo desde este punto de vista estructural, queda exponer, aunque ya se ha dicho bastante, al personaje. Sin lugar a dudas, la presencia de alguien que desencadena todo el entramado de historia que hay en el relato es evidente. Y en este caso en particular, de alguna manera tal vez intuitiva pero también por completo justificada, se entiende que el personaje es un sujeto con su propia identidad y percepción del mundo.

3.5. Nivel semántico y semiótico

Para abordar este nivel de análisis, se continúa con las ideas de Riffaterre quien concibe al poema como una unidad en la que todo lo demás sucede. Y esa postura es la que en este proyecto se comparte y se ha mantenido en cada aspecto descrito y explicado de *Árbol de Diana*.

Este autor señala la importancia del eje horizontal del lenguaje, y ubica en éste las características que dotan de significación al texto. Dentro del orden paratáctico, relativo a la yuxtaposición, se puede encontrar una base de sentido por acumulación.

Las acumulaciones suceden por repeticiones, constancias o analogías y que no necesariamente son retóricas sino que se puede lograr cuando se encuentran sinónimos no primigenios pero que por el proceso en el nivel paratáctico se pueden identificar. Aquí entonces ejemplos que por acumulación convierten ciertas palabras en sinónimas:

18

como un poema enterado

del silencio de las cosas

hablas para no verme

28

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

29

[...]
Por eso en sus plegarias había un sonido
de manos enamoradas de la niebla

30

en el invierno fabuloso
la endecha de las alas en la lluvia
en la memoria del agua dedos en niebla

El otro nivel semántico que Riffaterre identifica por el ordenamiento y utilización de las palabras, es el hipotáctico. Las similitudes se consiguen por redes que asocian y describen una palabra nodal. Este aspecto es incluso menos aprehensible y requiere de identificar la subordinación entre las palabras porque es un nivel que plantea una relación meramente entre ellas y sus sentidos.

Antes de anexar otros ejemplos, con los poemas presentados se puede identificar la reiteración simbólica del poema, el lenguaje, el ritmo, las palabras, el sonido y el silencio. Se trata de una evidencia simple en cierto nivel pero tiene su grado de sutileza porque es gracias a la asociación que refieren a un elemento en común. De eso se trata la relación de sustitución entre las mismas palabras del poema y que comprueba la estructura intrínseca de sentido que existe en este tipo de textos.

De esta manera tan práctica y funcional, la semántica planteada por Riffaterre también es consecuente con una idea estructural del análisis y permite vislumbrar de manera ordenada el sentido de un texto poético.

La semiótica, por su parte, es donde el lenguaje puede expandir sus límites convencionales y, por lo tanto, los límites de su sentido. En el terreno de la semiótica, el nivel implícito del que tanto se ha hablado a lo largo del análisis puede tener cabida. Una vez más, Riffaterre y su trabajo son las herramientas para este enfoque. Las consideraciones previas son las mismas: el poema es un texto completo e independiente, no se busca su referencialidad fuera de las palabras porque se tiene en cuenta que todas las relaciones y significaciones suceden intratexto.

La categoría más importante, ahora en este nivel, es la “matriz”. Ésta se entiende como el eje rector que contempla en su interior el resto de significaciones en el poema y que cobra sentido por todas las relaciones que suceden en e interior, como el nivel partáctico e hipotáctico.

La matriz es la estructura subyacente, y para *Árbol de Diana*, se puede decir que es: la dicotomía constante en todos los niveles que atraviesan al personaje, desde la autoconciencia, el ambiente, y el tiempo. La matriz que encierra el sentido de cada estrofa del poema está basada en decir que ‘todo es dos’, y esta propuesta toma su mayor sentido a través del personaje.

Ahora bien, la manera de ejemplificar este nivel será reiterar ciertas características y estrofas utilizadas a lo largo de todo este capítulo. Por lo tanto, sólo se hará uso de ciertos versos referidos a la estrofa sin necesidad de transcribir por completo.

La matriz se construye se hipogramas y se dan sentido de manera constante por una relación dialéctica entre ambos. Los hipogramas son los versos donde se

identifican imágenes propias de la estructura mayor. El personaje de Pizarnik se refiere a sí mismo todo el tiempo en muchas maneras diferentes:

13

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

En este ejemplo, el personaje existe porque la acción se efectuó sobre él, en el primer verso no se podría entender un tiempo o un actuante, sólo está la idea del espacio, “este mundo”. No obstante, en el segundo verso, el hipograma, entonces se corrobora la existencia de un personaje, y la acción que sucede es realizada por un elemento que sale de él para actuar sobre él, “llevándome”.

Hasta ahora, en el nivel semiótico es posible encontrar sentido a las estrofas donde las acciones no suceden porque no hay “núcleos” narrativos evidentes, o predomina el grado de indicio en el sentido. Todo se rige por la relación de sí y no para que suceda; entonces el punto intermedio es la incertidumbre, como en el poema 33: “alguna vez / algunas vez tal vez/ me iré sin quedarme [...]”.

También líneas como “te alejas de los nombres” del poema 28, conlleva a un personaje estático en una posición de la cual un otro se separa; el persona de *Árbol de Diana* sólo es testigo de su propia escena y la vive a través de esta posición fija.

El aspecto de la otredad igualmente cobra un sentido más significativo por el hecho de marcar la distancia entre “ella”, “nosotros” y el yo implícito todo el tiempo. “[...] No es verdad/ que vendrá. No es verdad que no vendrá” dice el poema 8 y ahí un ejemplo de la situación constante del poemario, las cosas son y a la vez no son. Nadie está seguro, el personaje tiene “miedo de ser dos”, poema 14, cómo va a dar certezas. El sujeto está discontinuo en tiempo y espacio, esto es un intertexto resultante de entrelazar varias veces y después de varias lecturas, aquello que relatan o dicen los versos en sí mismos.

En esa cero referencialidad al extratexto es interesante observar que resulta innecesaria y que el sentido no se encuentra afuera sino en las palabras mismas. Aunado a que no se necesita, entonces, conocer a quién expreso el poema, porque tampoco depende de su productor.

La dependencia de sentido es entre las mismas palabras y por ellas se mantiene la lectura y se reitera Pizarnik todo el tiempo. Para concluir, poco a poco, el análisis fue congruente consigo mismo, logrando que si bien el poema y su sentido son una pretensión muy amplia por abordar, propuestas como ésta pueden acotar el camino y dejarlo abierto para nuevas posibilidades que buscan su validez.

Conclusiones

Todo el trabajo que aquí se presentó se trata de una interacción entre disciplinas del área del lenguaje que desde su perspectiva pretendieron acercarse a la poesía de Alejandra Pizarnik para conseguir a un análisis con múltiples miradas que entre ellas fueron congruentes y enriquecedoras.

No obstante, queda mucho por decir sobre la poética, y también sobre la poesía pizarnikiana, porque a la postre de esta investigación todavía se observan márgenes de acción para indagar sobre ambos objetos de estudio sea de manera independiente, una vez buscando su relación o con otro autor e incluso movimiento artístico.

Para ser más precisos, quien aquí suscribe se queda con el enfoque de buscar cómo la forma también significa en el fondo, aspecto poco explotado y propio para otra investigación, porque sí quedó claro que la decisión de ciertas cadenas narrativas, figuras retóricas, extensión de versos, etcétera, no son gratuitos de significación; sin embargo, en este nivel todavía hay mucho por estudiar.

En el mismo orden de ideas, en el marco teórico también se pudiera profundizar haciendo un recuento hacia atrás del origen de los argumentos que sustentaron este trabajo; es decir, ir más atrás de Genette, de Barthes, de Riffaterre y entonces ampliar el enfoque de análisis con categorías que se escaparon del alcance de esta investigación.

Todo lo anterior porque sería posible abordar el objeto de estudio desde un punto de vista más específico que permita profundizar en un rasgo del nivel formal o del nivel de fondo de la poesía pizarnikiana. En otras palabras, incluso desde la perspectiva de cada autor se conseguiría estudiar un aspecto más particular, solo en el nivel narratológico de Genette su modelo triádico —modo, tiempo y voz— aportaría atributos de la narrativa que también son significantes en la poesía. Incluso

con cada elemento de este elemento se puede trabajar el mismo poemario de Alejandra Pizarnik, porque se encuentra en todos los accidentes verbales de todo el poemario.

Y donde también queda mucho por explorar es en Riffaterre porque en los dos aspectos que en este trabajo se presenta, la semántica y la semiótica, de cada una por separado sería posible hacer una investigación particular para que después en conjunto se pueda abordar el nivel narrativo con más especificidad.

La presente investigación buscó hacer dialogar, como desde el capítulo uno se explica, a las disciplinas que convergían desde perspectivas diferentes en un objeto de estudio: la poética, el relato, la poesía, los sintagmas, los significados. Y desde luego que quedaron muchos pendientes en el tintero; sin embargo, este trabajo es una primera aproximación a la obra de Pizarnik a través de este enfoque, y que da la pauta para continuar con más especificidades que no eran evidentes.

Bibliografía

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

Barthes, Roland, *El grado cero de la literatura: seguido de ensayos críticos*, México, Siglo XXI Editores, 1996

_____, *et. al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972, segunda edición.

Eco, Umberto *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, España, Lumen, 1986, 3ª edición, p. 122.

Genette, Gérard, *Figures II*, París, Seuil, 1972.

Hernández Sampieri, Roberto, *et al*, *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2014.

Jakobson, "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975

Mancuso, Hugo, *Metodología de la investigación en ciencias sociales: lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1999.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Sabino, Carlos, *El proceso de investigación*, Buenos Aires, Panamericana, 2000.

Fuentes electrónicas

Broncano Rodríguez, Manuel y Alvarez Maurín, María José, “Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco” [en línea], *Contextos*, N° 15-16, 1990, pp. 153-172. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=97946> [consultado el 27 de abril de 2015].

Calahorrano Paola. “Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada”. En: *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 8, número 2 –Sección Especial – Universidad de Arizona. 2010.
<http://w3.coh.arizona.edu/divergencias/archives/invierno2010/Ensayos%20invierno%202010/CalahorranoPizarnik.pdf> consultado el 25 de abril de 2015].

Dalmaroni, Miguel. “Sacrificio e Intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. En: *Orbis Tertius. Memoria Académica*. Universidad Nacional de la Plata. Argentina. 1996. Año 1, No. 1. p. 102-117.
www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr. [consultado el 21 de abril de 2015].

Hopkins John, “La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant”, En : *Cahiers de Narratologie*. <http://narratologie.revues.org/37> ; DOI : 10.4000/narratologie.37 [consultado el 18 de abril de 2015].

Pérez Rojas, Concepción “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”, *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 26, 2003, pp. 391-41. Universidad de Sevilla. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_15.pdf [consultado el 23 de abril de 2015].

Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa (1955-1972)*. http://sergiomansilla.com/revista/descargar/pizarnik__alejandra_-_poesia_completa.pdf

Riffaterre Michaël. “Sémantique du poème”. En: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n°23. pp. 125-143. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_978, p.3. [consultado el 20 de abril de 2015].

Venti, Patricia. “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”. En: *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. 2003. www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.

_____, “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, s/p. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> [consultado el 21 de abril de 2016].

ANEXO

Se presenta una reproducción del poemario *Árbol de Diana*, con la única finalidad de dar a conocer al lector el texto íntegro.

ÁRBOL DE DIANA

(1962)

ÁRBOL DE DIANA de Alejandra Pizarnik. (Quím.): cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira. (Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta. No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente, pecíolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas, las primeras axilares, casi sonámbulas y solitarias, las segundas en espigas, espoletas y, más raras veces, púas. (Mit. y Etnogr.): los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. Quizá se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial. En el estado actual de nuestros conocimientos es imposible decidirse por cualquiera de estas dos hipótesis. Señalemos, sin embargo, los participantes comían después carbones incandescentes, costumbre que perdura hasta

nuestros días. (Blas.): escudo de armas parlantes. (Fís.): durante mucho tiempo se negó la realidad física del árbol de Diana. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la

sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. Algunas personas, con reputación de inteligencia, se de que, a pesar de su preparación, no ven nada. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. Por lo demás, una pequeña prueba de crítica experimental desvanecerá, efectiva y definitivamente, los prejuicios de la ilustración contemporánea: colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua.

OCTAVIO PAZ
París, abril de 1962

1

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace

2

Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...

3

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

4

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno.

A Aurora y Julio Cortázar

5

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

6

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

7

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

8

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

9

Estos huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso.

10

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

11

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

12

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla
su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

13

explicar con palabras de este mundo

que partió de mí un barco llevándome

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

15

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada.

16

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos
has terminado sola
lo que nadie comenzó

17

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

18

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

19

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

A Laure Bataillon

21

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá

22

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

23

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

24

(un dibujo de Wols)
estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
estos hilos unen la mirada al sollozo

25

(exposición Goya)
un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel

26

(un dibujo de Klee)
cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

27

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

28

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

29

Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla.

A André Pieyre de Mandiargues

30

en el invierno fabuloso
la endecha de las alas en la lluvia
en la memoria del agua dedos de niebla

31

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente.

32

Zona de plagas donde la dormida come
lentamente
su corazón de medianoche

33

alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va
A Ester Singer

34

la pequeña viajera
moría explicando su muerte
sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

35

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida.

36

en la jaula del tiempo
la dormida mira sus ojos solos
el viento le trae

la tenue respuesta de las hojas
A Alain Glass

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

38

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
Este canto me desmiente, me amordaza.

