



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL JARDIN DE ALEJANDRA:  
UN ANALISIS SIMBOLICO EN *ARBOL DE DIANA*  
DE ALEJANDRA PIZARNIK

TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS  
PRESENTA

ELSA ADRIANA ZEFERINO NIEVA



2002



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.

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Elsa Adriana

Leferino Nieva

FECHA: 31/X/02

SIRMA: [Signature]

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

ELSA ADRIANA ZEFERINO NIEVA

EL JARDÍN DE ALEJANDRA:  
UN ANÁLISIS SIMBÓLICO EN *ÁRBOL DE DIANA*  
DE ALEJANDRA PIZARNIK

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO  
2002

**a mi pequeña Ixchel Sofía  
a tu presencia  
porque llenas mi camino de certezas**

**a todas las que yo he sido**

**a Adela, mi abuela,  
*in memoriam***

## AGRADECIMIENTOS:

La lectura de poesía es un juego de espejos lleno de imágenes y reflejos en donde, a veces, casi siempre, la poesía se escapa. Al final, la soledad. El diálogo obligado con uno mismo. El monólogo que nos enfrenta y confronta. Vocación no elegida: adorable tormento con el que he transitado innumerables insomnios. Quiero agradecer a mi padre, Sebastián Zeferino, por haber entendido un poco de esta mi pasión, a mi madre, Ofelia Nieva, por su ayuda inagotable. A ambos, con gratitud y respeto.

A mis hermanos con cariño, y a los amigos que la vida me ha reservado.

Un agradecimiento especial al Dr. Alberto Paredes, mi asesor, por su apoyo y comprensión solidaria; a los maestros Horacio López Suárez, Marcela Palma, Adriana Ávila y Rodolfo Palma, que amablemente aceptaron ser mis sinodales.

Finalmente, a la Dra. María Josefa Díaz por su inquebrantable ética profesional, y a mis compañeras que conforman una familia. A ellas, porque la distancia nos une.

## **PRESENTACIÓN:**

**Buma, Flora, Blímele, Sasha: cuatro llamados para un mismo lugar. Acaso palabras de un conjuro para convocar a la pequeña, oculta en la memoria.**

**Alejandra Pizarnik empleó cada uno de estos nombres, a veces de manera simultánea, durante su infancia y primera juventud. Decir que ellos nos recuerdan parajes lejanos extraviados en la penumbra de un bosque, no es una figura vacía. Recorriendo la vida de la poeta daremos cuenta de que sus afinidades más intensas estaban en la espesura, en la niebla, en la noche.**

**Flora Alejandra Pizarnik nació el martes 29 de abril de 1936 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires. El tránsito terrenal de esta mujer duró apenas 36 años: se suicidó en la madrugada del 25 de septiembre, junto a sus muñecas maquilladas y sus últimos papeles de trabajo que quedaron dispersos. Entre ellos una frase perturbadora: "No quiero ir nada más que hasta el fondo". Regresó a su encanto irresistible: el camino cargado de silencios vegetales.**

El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar su libro *Árbol de Diana*, realizado durante su estancia en París, de 1960 a 1964. La peculiaridad de esta obra se manifiesta por la presencia de una madurez literaria, latente en textos como *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), publicados en plena adolescencia. En el texto en cuestión, la autora hace uso de símbolos y mitos para representar tanto las posibilidades, así como los mecanismos del lenguaje poético, que se ponen en funcionamiento cuando el instante poético se manifiesta en la escritura.



## INTRODUCCIÓN

"El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino también es el crítico de sí mismo".<sup>1</sup> Esta aseveración es un referente obligado cuando se piensa en la poesía moderna, pues una parte de ésta nace como cuestionamiento no sólo de sus herramientas -el lenguaje- y de sus alcances, sino también como la crítica del sentido poético. Esta premisa, en Alejandra Pizarnik es la conciencia estética, la lucidez de la condición humana y la crítica llevada a un punto extremo; se trata de un proceso que se inicia en su primer obra, alcanza plenitud y madurez en el *Árbol de Diana* (1962) y es desbordado, por la mecánica de una búsqueda desesperada, en su última producción: *La extracción de la piedra de la locura* (1968), *El infierno musical* (1971), *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), elaborados en medio un torrente lingüístico que llevaba dentro de sí mismo el germen de la aniquilación.

¿Cómo ocurre esta evolución? ¿Cómo se ejemplifican los mecanismos en *Árbol de Diana*? Es decir, ¿cómo suceden? ¿de qué teoría partir para explicar de forma analítica estos fenómenos? Recordemos que en los estudios sobre poesía, las

---

<sup>1</sup> Octavio Paz " Los hijos de limo", en *Obras completas*, t.1, p. 335

especulaciones interpretativas -en ocasiones poco certeras- han dado origen a razonamientos místicos y esotéricos, que muchas veces disfrazan la falta de rigor académico.

En Pizarnik, escribir revela un acto de conocimiento tanto del mundo como de sí misma; evidencia un estado del ser humano: la incertidumbre y el sentimiento de orfandad. La condición de exilio, "escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura, porque todos estamos heridos";<sup>2</sup> la caída, la lleva a buscar en el lenguaje una identidad que no encuentra, pues su búsqueda es, entre otras cosas, el silencio, es decir lo imposible, que quiere decir, la paradoja de su propia escritura. Por eso este acto significa la conciencia de ella misma, pero sobre todo de la herida fundamental, de su sentimiento de exilio interno; la desgarradura. Este proceso inicia en los primeros libros publicados, *La última inocencia* y *La tierra más ajena*, ambos títulos muy significativos que se pueden interpretar como el inicio de su búsqueda poética y personal, la cual se convertirá más tarde en el destino de su propia vida, "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo".

Para esta investigación he elegido *Árbol de Diana* porque corresponde al periodo de mayor entusiasmo escritural. Así lo testimonian algunas notas escritas durante este periodo: "creo

---

<sup>2</sup> En "Algunas claves de Alejandra Pizarnik", *Prosa completa*, Barcelona, Lumen (Palabra en el tiempo, 317), p. 312

que la única morada posible para el poeta es la palabra".<sup>3</sup> Sea porque coincide con los años de su primera juventud, su primera estancia en París -la tierra cultural anhelada durante esos años, donde leyó a Lautreamont, Artaud y los surrealistas- o porque sencillamente el andamiaje intelectual de la poeta se encontraba en pleno proceso de maduración, pero en este libro es interesante observar la alta carga significativa de la palabra, la poesía en su poder de contención y la relación inevitable con el símbolo (la complejidad del funcionamiento simbólico) y las mitologías más antiguas. El hacer poético de Pizarnik pone en entredicho la referencialidad de la palabra, la capacidad del signo para significar. De hecho -hay que advertir- si bien el lenguaje poético no puede ser exhaustivamente analizado con una lógica referencial y racionalista, menos aún cierta estirpe de poetas que tienen como tarea nombrar lo imposible, es decir, nombrar el silencio, palabra que para algunos significa encuentro con lo divino, para otros revelación del instante poético: estoy aludiendo a poetas como San Juan de la Cruz, a los románticos, y en la poesía moderna, Mallarmé y Poe son ejemplos claros. A estos nombres, y bajo los signos de la modernidad postromántica, hay que agregar el de Alejandra Pizarnik.

En la realización de este análisis fue necesario, por los referentes míticos inherentes a la obra y explícitos en el mismo título, acudir a las investigaciones de Robert Graves en torno a las

---

<sup>3</sup> "Algunas claves de Alejandra Pizarnik", *op. cit.*, p. 313

religiones y mitologías lunares, en las cuales la deidad original del poder es femenino y derivó en figuras como Artemisa en el mundo helénico y, posteriormente, en la diosa Diana en el romano, ya subordinadas a un principio masculino. También recurrí a los estudios sobre los símbolos de Jean Chevalier, por la alta carga simbólica en la obra de Pizarnik.

En segundo lugar, acudo a algunos conceptos de la semiótica, según la teoría analítica de Julia Kristeva, mediante la cual la singularidad del signo poético y su *negatividad* son el eje motor de la poesía. Como primera instancia, los estatutos del signo poético y sus características inherentes (lo concreto no individual, lo referente y no referente, y la intertextualidad del lenguaje poético); apoyándome en lo que algunos autores han dado en llamar la poética del silencio (disposición de la escritura y semantización de los espacios en blanco).<sup>4</sup> Por último, es necesario aclarar que la complejidad de la escritura pizarniquiana rebasa los límites de este trabajo y sólo me referiré a las siguientes inscripciones que emplea la autora para nombrar esta ausencia:

1. La dimensión del verso: la brevedad, y la consecuente contención sintagmática; además, el carácter fragmentario del discurso.

---

<sup>4</sup> Amparo Amorós "La retórica del silencio". Los cuadernos del norte III, 16 [1982]. Citada por Eduardo Chirinos, en *La morada del silencio*. New Brunswick, New Jersey, 1997, p. 31

2.El carácter representativo del yo en el enunciado (la ausencia del sujeto en el discurso).

3.La potenciación de referencialidad.

Tres ideas que hacen que el funcionamiento de estos poemas -al menos en *Árbol de Diana*- sea muy cercano a los mecanismos del símbolo. Entendido éste en términos mitológicos, hacen necesarias las siguientes especificaciones.

El símbolo, como manifestación de lo arquetípico, es un paradigma del ser y posibilita que las cosas sean. Su prioridad significativa está alejada de las características más directas del signo lingüístico: la convención social y la denotación. Esto es, para lograr la comunicación mediante el signo, el hombre necesita definir su significado preciso y manejarlo entre un número significativo de hablantes. El circuito del habla ejemplifica claramente este fenómeno: la comunicación entre un emisor y un receptor está basada, entre otras cosas, en el uso de un mismo código. En caso de manejar una lengua diferente a la empleada, el mensaje puede ser traducido y de esta forma posibilitar la decodificación de ideas y conocimientos. El entendimiento y la delimitación del significado son la base del signo saussoriano. Mecanismos distintos a los empleados por el símbolo, ya que:

El símbolo no se puede entender. El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático se ponen en consonancia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Olives Puig, en prólogo al *Diccionario de símbolos*, p.10

Es decir, el símbolo ocurre en nosotros y es intraducible a otras formas de conocimiento -la conceptual o la discursiva-. La contemplación es el acto que nos pone en contacto con la significación simbólica. Ser y saber son la misma cosa desde un punto de vista simbólico.

Otra forma de expresión de lo arquetípico es el mito, cuyo significado primario (palabra, discurso) expresa el vínculo estrecho entre mito y lenguaje. El mito es una revelación y esta cobra cuerpo en el lenguaje. Como la poesía en su origen, es la palabra sagrada. Sin embargo, mito y poesía son intraducibles a otra forma de expresión. Ambas comunican la experiencia esencial: la relación hombre, divinidad y mundo.

El mito y su función simbólica revelan esta relación aunque lo hacen de manera paradójica: revelan velando y velan revelando.

La relación entre mito y arte literario es de complicidad. En ella el mito encontró un cauce para su expresión y un campo apropiado para su singularidad intrínseca: la fructífera multiplicidad de significados. A su vez, la literatura ha poblado su universo y ha fabricado varias de sus propias estrategias de creación a partir de la estructura interior del mito. Ambas tienen la capacidad de enriquecer nuestra comprensión y nuestro asombro sobre nosotros mismos y lo otro. El arte nos brinda una experiencia y una visión; nos torna contemplativos y nos mueve a una acción.

En la elaboración de este trabajo me apoyé básicamente en las ediciones que enumero a continuación:

*Árbol de Diana*, en *Semblanza*. Comp. Frank Graciano. México, FCE, 1992, 324 pp.

*Prosa completa*. Barcelona, Lumen, 2002 (Palabra en el tiempo, 317), 319 pp.

*La extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*. Madrid, Visor, 1999 (Visor de poesía, 292), 120 pp.

Al final de este ensayo se encuentra la bibliografía completa de Alejandra Pizarnik, así como la transcripción íntegra de "Pavana para una infanta difunta", poema que la argentina Olga Orozco le dedicó póstumamente. En él se cifran las obsesiones que rodearon la vida y la creación literaria de Pizarnik, así como la entrañable amistad que las unió.

Es necesario aclarar que los estudios sobre esta autora se han multiplicado conforme el interés y reconocimiento de su poesía se incrementan. Por mi parte, debo agregar que la conclusión de este trabajo coincidió con el treinta aniversario de su muerte. Léase entonces, como un pequeño homenaje, *in memoriam*.

Elsa Adriana Zeferino Nieva.  
Ciudad Universitaria, septiembre 25 del 2002.

## EL ESPACIO QUE VENDRÁ

*Árbol de Diana* está constituido por 38 poemas breves, la edición estuvo a cargo de la Editorial Sur y prologada por Octavio Paz. La característica esencial de estos versos es la condensación: la concentración verbal es el resultado de un pulimento expresivo. La lectura completa del texto señala las obsesiones de la autora por aquellos años, a saber: la premisa de que la poesía es el lugar de la cita, el sitio del encuentro con la revelación y el encanto de lo desconocido.

Quiero apoyarme en un testimonio de la propia autora, escrito en 1962:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir esta palabra al mundo en que vivimos o no vivimos, es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.<sup>6</sup>

Dicha estética considera el poema como el lugar de las infinitas posibilidades, por consiguiente, cabe suponer que este libro es el testimonio de aquella experiencia de conocimiento. El significado de esta aventura metafísica se encuentra cifrado en el título del

---

<sup>6</sup> "El poeta y su poema", en *Prosa completa*, p.299



libro. En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, "árbol" tiene entre otras acepciones la de representar el carácter cíclico del tiempo, ya que cada año se despoja y se cubre de hojas. El árbol, en su carácter simbólico, pone en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces, hurgando en las profundidades donde se hunde, la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas, y las alturas, por sus ramas superiores y su copa.<sup>7</sup> Representación del *axis mundi*, comunica los tres mundos: ctónico, mortal y divino. En sí mismo, el árbol reúne los cuatro elementos: el agua circula en su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge por su frotamiento.<sup>8</sup> Es preciso señalar que estas connotaciones pertenecen a una visión religiosa del mundo y del universo. La desacralización de lo vegetal corresponde a un orden profano, que comienza a partir del siglo XVI, cuando incluso predomina un sentido estético en la manera de apreciar los jardines.

---

<sup>7</sup> Al respecto escribe Mircea Eliade: La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. Junto a los árboles cósmicos como Yggdrasil de la mitología germánica, la historia de las religiones conoce árboles de la vida (por ejemplo Mesopotamia), de la inmortalidad (Asia, Antiguo Testamento), de la sabiduría (Antiguo testamento), de la juventud (Mesopotamia, India, Irán), etc. En *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.110 -111.

<sup>8</sup> Jean Chevalier, en *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1995, p.120

Octavio Paz, en el prólogo a este libro, sintetiza el carácter mítico del título, el sentido iridiscente y las connotaciones vegetales de esta escritura:

[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, peciolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas.<sup>9</sup>

Inicia el libro el siguiente poema:

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.

El anterior texto es clave, no sólo porque con él comenzamos la lectura, sino porque además anuncia el sentido de revelación o de iluminación que va tener todo la obra. De hecho, la presencia constante en todo el libro de palabras que insisten en el instante como: “ahora / en esta hora inocente”, “sonámbula ahora”, “días en que una palabra lejana se apodera de mí”, “por un minuto de vida breve / única de ojos abiertos”, insisten en el sentido connotativo de aludir al presente puro, de anhelar el instante poético. Por ello, el primer verso del texto citado nos conduce a las siguientes interpretaciones:

1. la palabra “salto” en sus diversas significaciones podría indicar el momento privilegiado de salir del tiempo rutinario a otro

---

<sup>9</sup> Prólogo a *Árbol de Diana*, en *Semblanza*, México, FCE, p. 47

más pleno. Además sugiere una fusión con la naturaleza representada en el alba.

2. la frase "he dado el salto de mí" alude a una división del sujeto lírico. Este sentido de alteridad es una constante en todo el libro y en sus obras posteriores se convertirá en una obsesión.

Existe otro grupo de palabras que sugieren un espacio: "umbral de mi mirada", "en la cornisa de niebla", "una pared que tiembla", "camino del espejo", "un agujero en la noche", "zona de plagas", "zona prohibida", que por su sentido no refieren un lugar tangible, sino que connotan un espacio visto o creado instantáneamente, nombrado con palabras que crean un campo semántico en torno a lo hostil y lo peligroso. El lugar podría significar la división entre la conciencia material o de tiempo histórico y la conciencia poética o la del tiempo pleno. El anhelo de vislumbrar este lugar puede inferirse en otro poema que integra la obra estudiada:

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

Las figuras retóricas que son empleadas con mayor insistencia son el quiasmo, la anáfora, la anadiplosis, y el pleonasma, como se puede observar en el siguiente poema:

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

Dichas figuras retóricas tiene en común la repetición, ya sea en la dicción (quiasmo) o en la construcción de la oración (anáfora). La repetición del verbo "dice" al inicio de los versos, hace énfasis sobre el sujeto al que se refiere la voz lírica. En esta enunciación nos encontramos con dos fenómenos de significación: ambigüedad, pues no sabemos si esa tercera persona aludida es un "ella" o "él"; y desdoblamiento, pues incluso cabría suponer que esta voz lírica se refiere a sí misma (expresión de alteridad). La reiteración subraya la importancia que cobra el acto referido. El cambio de posición de las palabras, por consecuencia el cambio de función gramatical, multiplica la significación de cada verso. La contradicción que se origina por estos fenómenos sólo se manifiesta en función al lenguaje referencial

Es necesario observar que la lógica del lenguaje no poético contiene leyes que son condiciones inherentes para lograr su efectividad. Por la importancia que cobra tal aspecto para este análisis, explicaré detenidamente las características del lenguaje informativo según las ha señalado Julia Kristeva:<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> "Poesía y negatividad", en *Semiótica*, traducción de José Marín Arancibia. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, pp. 55-93

1. La ley de la equipotencia: indica que la repetición de una unidad semántica no cambia el sentido del discurso. Bajo esta ley, tal repetición está considerada como un error (pleonismo) porque no agrega información significativa, si en cambio causa un efecto molesto llamado tautología.

2. La ley de la conmutatividad: se origina en el sentido del discurso ordinario. Basa su orden en el supuesto de que todas las secuencias que integran un sintagma son entendidas como un conjunto que pertenece a un mismo tiempo y a un mismo espacio. Dicha linealidad implica que el cambio de posición temporal o espacial no traería efectos en el cambio de sentido, quizá una agramaticalidad o una confusión, pero nunca significaciones nuevas al sentido de la frase. El orden al cual nos referimos rige la secuencia particular de las partes de un todo, y el cambio en el ordenamiento de dichos elementos sólo aportaría falta de claridad, pero no nuevas connotaciones.

3. La ley de la distribución: en la lógica referencial, la lectura de un texto es la suma de interpretaciones según el número de receptores posibles, este fenómeno llamado polisemia es evidente que puede estar contenido dentro de un texto literario; sin embargo, hay que considerar que un texto poético no nace como discurso meramente referencial, es decir, que desde su gestación asume y al mismo tiempo niega sólo su carácter denotativo, de tal suerte que un texto

literario no es sólo la suma sino también la negación de sus posibles interpretaciones.

La particularidad que rige la mecánica del sentido poético puede observarse sólo en relación específica con el lenguaje referencial, cuya lógica ha quedado expuesta en las líneas anteriores. Ahora intentemos penetrar en la estructura del sintagma poético, para poder observar cómo su dinámica niega y transgrede las leyes del discurso común, lo cual origina su singularidad.

La estructura gramatical de los versos antes citados es la siguiente:

(sujeto) + verbo + complemento

La secuencia sintáctica de cada uno de los versos es la misma. Un análisis en función del lenguaje ordinario llamaría este fenómeno como tautología o pobreza léxica ("dice", "dice", "dice", "dice", "dice"), por cierto, desde esta perspectiva, el sentido final del verso anularía toda posibilidad de comunicación: "dice que no sabe", entonces no dice nada, luego, es ir contra la eficacia del lenguaje porque no se debe hablar para nada decir.

Rompiendo la ley de la conmutatividad (cambiar de lugar las palabras sin alterar el significado), observamos en este poema que el cambio de lugar en el orden de las unidades trae consigo la multiplicación de significaciones. La alteración en el orden de los elementos que integran el objeto directo transforma el sentido de

cada frase. Saber y tener (versos 1 y 2) son verbos complementarios en la adquisición del conocimiento ordinario; sin embargo, en este contexto son vocablos contradictorios: el sujeto lírico "no sabe del miedo" -además sugiere una información de tipo externo-, pero "tiene miedo". Lo específico del segundo verbo supone un conocimiento adquirido mediante una experiencia subjetiva intraducible a cualquier otra forma de expresión. Este matiz podría estar enunciado en la parquedad del último verso "dice que no sabe".

La estructura sintáctica de los siguientes versos (3 y 4) es paralela: ambas son construcciones de tipo nominal que alternan recíprocamente su núcleo. "Muerte" y "amor" no sólo son términos sustitutos: su proximidad no es únicamente sintáctica sino también semántica.

El poema enuncia y escenifica la imposibilidad de la palabra para decir con plenitud, pero al reorganizar sus elementos enfatiza su significado en la búsqueda. El último verso "dice que no sabe", lejos de concluir el sentido del texto, reorganiza el conjunto de versos en una lectura de movimiento circular, originando al menos dos deducciones: a) porque no sabe habla y, en ese acto, busca una infinidad de respuestas posibles; b) porque no sabe calla, y ese callar es la respuesta paradójica a su búsqueda: el silencio, es decir, el mensaje cifrado. Hallazgo indescifrable.

Es conocido el carácter y el sentido liberador de la poesía. Sin embargo, dicha cualidad es, al mismo tiempo, su paradoja, pues necesita de la lengua convencional para denotar, pero este apoyo sólo es parcial. Una vez aprovechada su eficacia, la función denotativa de esa lengua es transformada. Aligerada, la poesía se levanta en un vuelo que asume y rebasa el uso referencial comunicativo.

La propia Pizarnik se refiere a esto:

cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo lo sé: las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesan de aportar lo desconocido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror.<sup>11</sup>

Estas palabras sugieren un lugar. El poema se convierte en la tierra prometida. Morada del ser perdido. Espacio desde el cual se invoca, evoca y conjura. Lugar mítico y mágico donde el sentido de temporalidad se disloca: el tiempo de antes intuye un presente desconocido. La irrupción del presente, pasado y futuro en el *aquí*. Todos dentro del movimiento vertiginoso del instante. El presente se revela y oculta en el poema: es lo que es y lo que no es. La presencia que está y no está. La peculiaridad de la obra de Pizarnik comienza a perfilarse ya en esta poesía, pues el lugar que se enuncia carece de connotaciones edénicas; al contrario, alude, con características negativas, a un espacio hostil: un lugar

---

<sup>11</sup> "El poeta y su poema", *op. cit.*, p. 299



Es conocido el carácter y el sentido liberador de la poesía. Sin embargo, dicha cualidad es, al mismo tiempo, su paradoja, pues necesita de la lengua convencional para denotar, pero este apoyo sólo es parcial. Una vez aprovechada su eficacia, la función denotativa de esa lengua es transformada. Aligerada, la poesía se levanta en un vuelo que asume y rebasa el uso referencial comunicativo.

La propia Pizarnik se refiere a esto:

cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo lo sé: las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesan de aportar lo desconocido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror.<sup>11</sup>

Estas palabras sugieren un lugar. El poema se convierte en la tierra prometida. Morada del ser perdido. Espacio desde el cual se invoca, evoca y conjura. Lugar mítico y mágico donde el sentido de temporalidad se disloca: el tiempo de antes intuye un presente desconocido. La irrupción del presente, pasado y futuro en el *aquí*. Todos dentro del movimiento vertiginoso del instante. El presente se revela y oculta en el poema: es lo que es y lo que no es. La presencia que está y no está. La peculiaridad de la obra de Pizarnik comienza a perfilarse ya en esta poesía, pues el lugar que se enuncia carece de connotaciones edénicas; al contrario, alude, con características negativas, a un espacio hostil: un lugar

<sup>11</sup> "El poeta y su poema", *op. cit.*, p. 299

desconocido y lleno de contradicciones no puede ser grato. Sin embargo, es un espacio anhelado (una paradoja más), colmado de "cosas reconciliadas [...] hostiles [...] que no cesan de aportar lo desconocido".

Plenitud-carencia y ausencia-presencia, son términos que se excluyen mutuamente si son expresados en la denotación del lenguaje referencial constituido por dicotomías que se excluyen mutuamente: lo par no se define como unidad en sí misma, sino como signo de alteridad, como lo "otro", es decir en oposición. Así, podríamos pensar en palabras cuyas significaciones están rodeadas de connotaciones negativas respecto a su par, por ejemplo: mujer, errante, sonámbula, muda, etc. Es en este contexto donde se puede entender la siguiente premisa de Pizarnik: "la búsqueda de la palabra inocente". Acto que busca nombrar en un sentido pleno.

En este libro, poesía y semilla son palabras muy cercanas: tienen en común la dimensión física a la que alude la propia autora. Ellas connotan realidades desconocidas, aunque a veces también preconocidas:

La semilla es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la sustancia de la tierra. La idea de caída y de espacio desgarrado son inseparables de nuestro espacio de semilla.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Octavio Paz "La semilla ", en *Corriente alterna*, p. 26

En *Árbol de Diana*, los pequeños poemas sin título nos recuerdan la semilla: contienen los misterios de la vida, de lo que está y no está, de lo futuro que no por presentido menos presente. El poema cae y desgarrar el espacio pero al mismo tiempo se nutre del silencio que en él habita. El poema-semilla es vida y muerte, caída y resurrección en la albura insondable de la página en blanco.

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

Otra cita:

un agujero en la noche  
súbitamente invadido por un ángel<sup>13</sup>

Ambos poemas evidencian una característica de la poesía pizarniquiana: citarse reiteradamente. La imagen "un agujero" podría interpretarse como la metáfora del silencio (uno de los temas que más le obsesionaban a esta poeta), "una pared que tiembla" alude a las ruinas o a lo que está a punto de caerse, en todo caso esta imagen configura otro de los aspectos recurrentes en Pizarnik: la idea de lo que ya fue y el deseo de reintegración. Textos inquietantes, ponen a prueba nuestra capacidad de interpretación: en el primer poema, que además es un mensaje

---

<sup>13</sup> *Árbol de Diana en Semblanza*, FCE, 1992. Los poemas citados pertenecen a esta antología.

íntegro, ¿quién propone? ¿el silencio, cuyas versiones son el vacío? A su vez, el segundo poema quizá sea la escenificación de los mecanismos de representación que tiene el silencio según la autora.

En *El libro que vendrá*, Maurice Blanchot postula que la obra literaria "es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra la inmensidad hablante que se dirige a nosotros, apartándonos de nosotros."<sup>14</sup> La experiencia poética es, pues, una compleja experiencia de silencios: los silencios que preceden y acompañan la escritura y la lectura, los silencios del autor y del lector, los silencios del texto mismo. Guillermo Sucre afirma "que escribimos con palabras, pero lo hacemos desde el silencio",<sup>15</sup> es decir, el silencio hace hablar el lenguaje y también sucede lo contrario. En ambos casos lo que importa es la intensidad de lo que se dice y lo que se calla. Respecto a lo anterior cabe hacerse una pregunta: ¿cómo se hace presente el silencio en el poema? Si tenemos un estilo definido para hablar y escribir ¿podríamos definir el estilo de callar?

Pretender hacerlo es una tarea parecida a la de tatuar el humo. No aspiramos a tanto; sin embargo, quizá el poeta pueda hacerlo. Lo humano para nosotros sería ir detrás de ese lenguaje

---

<sup>14</sup> *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila editores, 1992, pp. 246-247

<sup>15</sup> "La metáfora del silencio", en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila editores, 1971, p. 339

oscuro, apoyándonos en lo que la crítica literaria ha definido al respecto y aplicar estos conceptos al estilo del *no decir* de la poeta argentina, con la advertencia de que no es un afán de esquematizar su palabra, pero sí una manera de tratar de entenderla, para vislumbrar un poco su espacio callado.

## HUELLAS DISCURSIVAS DEL SILENCIO

Los interludios de lectura: uso de los espacios en blanco, puntos suspensivos, paréntesis, disposición figurativa de palabras, variaciones tipográficas, son recursos que en la poesía se emplean para señalar la aparición y la duración de los silencios, aunque no son los únicos. Existen tantas formas de callar como las de hablar. El estilo de Alejandra Pizarnik pertenece a una tradición ancestral en la literatura que se expresa en las formas anteriormente enumeradas, pero también posee una vena interna que la impulsa a callar, una forma personal de transitar y de tejer “los hilos que unen el silencio de las cosas”.

La poeta española Amparo Amorós en el ensayo “La retórica del silencio” se pregunta ¿qué recursos expresivos genera el silencio para hacerse oír en un texto? Uno de ellos lo define de la siguiente manera: “Utilización del espacio tipográfico de la página para inscribir en él breves y sintéticos poemas que recuerdan a la tradición de los Hai-Kú o las Greguerías.”<sup>16</sup> Esta es una de las características más evidentes en *Árbol de Diana*; sin embargo sabemos que las palabras no son todo el poema, sino el

<sup>16</sup> Amorós, citada por Chirinos, *op cit.*, p. 32

revés de un silencio cargado de palabras, lo cual nos lleva a suponer que en su ausencia ya se está prefigurando el espacio del silencio. Esta situación la confirmamos de manera clara en los poemas del libro estudiado; llama la atención que ellos carezcan de título:

Los títulos de los poemas, como los de cualquier obra literaria, están muchas veces cargados de presuposiciones que programan la lectura. A diferencia de la relación arbitraria entre significante y significado que conforma el signo lingüístico saussuriano, entre el título y el poema existe una compleja red de motivaciones que van desde aquellos títulos que cifran el poema hasta aquellos que deliberadamente se proponen despistar y confundir al lector.<sup>17</sup>

Cuando comenzamos la lectura lo hacemos a partir del título, que puede darnos pistas del contenido o nos motiva a operar una serie de conexiones intertextuales, que van desde la tradición cultural, a otras de carácter interno, que tiene relación sólo con el autor o el lector; pero cuando iniciamos los textos que carecen de éste nos enfrentamos a un vacío y tenemos la imagen de un poema flotando, como una araña suspendida sin hilo.

Zona de plagas donde la dormida come lentamente  
su corazón de media noche.

Sobre el anterior poema cabría hacer algunas observaciones. La contención del sentido se refleja por su brevedad. La inquietud que despierta en el lector quizá sea explicada por el conjunto de

---

<sup>17</sup> Chirinos, *op. cit.*, p. 96

significados a los que alude el poema, pero que además sólo son sugeridos. Dicho mecanismo se explicaría por la sucesión de los términos en un orden que yuxtapone elementos reales con otros propiamente oníricos y, para desbordar los significantes, la ausencia de términos gramaticales que determinen las zonas y los sujetos actuantes en el discurso poético:

1. ¿Cuál es esa “zona” a la que se refiere? ¿la escritura o el yo lírico del poema? Gramaticalmente la posición inicial del complemento circunstancial pone de relieve su función principal.

2. El adjetivo sustantivado “la dormida” cumple dos funciones: la primera de economía léxica y, la segunda, singulariza el actuante por su acción. Esta frase alude un estado existencial: como condición del sujeto expresa un sentimiento de extrañeza con la realidad objetiva, aislamiento del mundo externo, ya sea por falta de interés por parte del sujeto o por marginación del entorno hostil; como cualidad, sugiere una ausencia de sí misma, es decir, hace referencia a una doble ausencia, pero también podría expresar otro estado de conocimiento, diferente del conceptual o discursivo, denominado gnosis que la tradición oriental llama revelación.

3. El adverbio “lentamente” enfatiza el carácter del actuante.

4. El complemento directo “su corazón de media noche”, con sus modificadores, mantiene el sentido sorpresivo del texto y subraya su carácter surrealista.



Podemos ver cómo las relaciones oracionales en un texto poético transgreden el carácter convencional de la gramática, y fincan su singularidad más allá del marco meramente referencial de la lengua. Además, es importante señalar que aquí el juego consiste entre lo dicho y lo no dicho, entre el decir y el callar, lo cual pone de manifiesto que el silencio no sólo se expresa en la disposición tipográfica del poema. Existe otro recurso más complejo expresado en la contención sintáctica de la lengua.

Otra posibilidad de nombrar el silencio, latente no sólo en el vacío del espacio en blanco, está en el tiempo, es decir, en una pausa que se desprende de una aceleración rítmica. El siguiente poema ejemplifica dicho fenómeno: obsérvese el tono y cadencia de imploración que seguramente provocan en el lector las enumeraciones continuas:

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.

El primer verso, por las repeticiones continuas del verbo “déjate”, otorga a la voz lírica un carácter de vehemencia demandante. Sin embargo, este mismo verbo aparece en forma de anáfora en el verso dos, se suprime en las siguientes construcciones internas, creando un ritmo cercano al de la imploración; vuelve a aparecer como contención de la súplica al final del tercer verso en forma de

anadiplosis -al mismo tiempo que detiene el ritmo hasta ese momento logrado-, para luego encabalar el último y el más corto de los versos. La parquedad del decir, al final del poema, contrasta con el tono de súplica que en toda la lectura se percibe.

Semánticamente, el anterior texto plantea la idea de dos niveles: uno arriba y otro abajo. La poeta ruega, en un desdoblamiento, a su vida, que se deje caer -alusión a la muerte- para enlazarse con el fuego, que es en realidad metáfora del silencio, para habitar en la casa de la noche, otro nombre del ataúd. Este poema es una escenificación circular: nace del silencio, para luego ingresar a éste nuevamente.

## MITOLOGÍA

El referente inmediato de este libro es la diosa Diana (Artemisa, originalmente, entre los griegos) hija de Zeus y de Leto, hermana gemela de Apolo, de carácter indómito, que castiga con crueldad. Diosa salvaje de la naturaleza. Es a la vez la conductora en las vías de la castidad, y la leona en las de la voluptuosidad. Ha sido apodada la "dama de las fieras". Cazadora, hace masacre de los animales que simbolizan dulzura, los ciervos, salvo cuando son jóvenes y puros, entonces los protege como seres consagrados; protege también a las mujeres y hembras preñadas en vista de las crías que vendrán. Al ser virgen, es la diosa de los alumbramientos.

Se le ha tenido como una diosa lunar, errando como la luna y jugando en las montañas, mientras su hermano gemelo se convierte en dios solar.

La Artemisa-Selene se incorpora al ciclo de los símbolos de la fecundidad: feroz para con los hombres, desempeña el papel de protectora de la vida femenina. Así, se ha considerado que su culto se deriva de la Gran Madre asiática.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p.142

Diana, en tanto diosa romana, respondería a la deidad celestial indoeuropea que aseguraba la continuidad de los nacimientos y proveía la sucesión de los reyes. Era también protectora de los esclavos. Esta diosa arcaica de tiempos anteriores a la Grecia clásica fue asimilada a la diosa griega Artemis.

Artemis simbolizaría, a los ojos de ciertos analistas, el aspecto celoso, dominador y castigador de la madre. Con Afrodita su opuesto, constituiría el retrato integral de la mujer, tan profundamente dividida en ella misma, mientras no ha reducido las tensiones nacidas de este doble aspecto de su naturaleza. Las fieras que acompañan a Artemisa en sus correrías son los instintos inseparables del ser humano, que importa domar para llegar a esa ciudad de los justos que gustaba a la diosa.

Según Graves, la adoración inicial, temprana, a los poderes de la reproducción y fertilidad de la mujer, evolucionó a formas religiosamente más elaboradas, como fue el culto a la Gran Madre. En realidad, se admite que la revolución patriarcal se efectuó en el neolítico; pero en las religiones y cultos pervive la presencia de la diosa primordial: sea relegada a la sombra como lo hizo el judaísmo, convertida en demonio (Lilith, la que se rebeló contra Adán), sublimada en Virgen María, como lo practicó el cristianismo, o asociada a un dios como lo aceptaron griegos y romanos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Robert Graves, en *La diosa blanca*, t. II, México, Alianza editorial, p. 97

La Gran Diosa, representada en cualquiera de sus acepciones, fue un ser supremo, ya que la mujer estaba investida con fenómenos de la naturaleza que el hombre no comprendía: de su vientre nacía la vida, producía los alimentos de la tierra y tenía una relación misteriosa, mágica y estrecha con la luna, de quien copiaba sus ritmos y sus ciclos.

La diosa luna conjuntaba en sí tres reinos: como diosa celeste era la luna en sus tres fases: nueva, llena y menguante; como diosa de la tierra las tres estaciones (primavera, verano e invierno) y como diosa del invierno tenía bajo su control el nacimiento.

En las religiones lunares, las más antiguas, se consideraba el poder de lo femenino como el origen y razón del funcionamiento del mundo, en las cuales se ponía especial énfasis en el aspecto dramático y cambiante de la naturaleza, el acontecer cíclico de la vida, el eterno aparecer y desaparecer, que resultará ser la lógica por la cual se rige. Si nos remontamos en la historia y tratamos de ubicar una imagen de estas religiones, tendremos como referente inmediato que estos cultos carecen de denominación, o mejor dicho tiene distintos nombres según cada cultura, además las clásicas formas que tenemos para representar la religión (un libro sagrado o una liturgia específica) no existen. En contraste, tiene múltiples formas y ritos para representarlas y su organización no estaba basada en una estructura social en torno a lo masculino:

No sólo la luna sino también el sol eran los símbolos celestiales de la diosa. En la mitología griega más antigua, el sol cede la precedencia a la luna, que inspira el mayor temor supersticioso, no se oscurece al declinar el año y tiene como atributo el poder de conceder o negar el agua a los campos. Se le concibe como una triada: la doncella del aire superior, la ninfa de la tierra o el mar, y la vieja del mundo subterráneo. Las tres fases de la luna nueva, llena y vieja la representaban.<sup>20</sup>

El lirismo de los textos de *Árbol de Diana* es el de la poesía mágica que -según Robert Graves- tenía relación con los ritos religiosos europeos del periodo paleolítico dedicados a la Diosa Madre y que durante la época del Minoico fue marginada a las oscuridades subterráneas y del bosque, sustituida por otra poesía racional -la de la Grecia clásica- concepción de la nueva religión lógica en torno al dios Apolo.

Los poemas de este libro insisten en reiteradas ocasiones en este referente mítico:

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.

En el anterior poema, la intertextualidad de la frase "la pequeña olvidada" enfatiza el carácter ambiguo del poema, de este modo observamos que actúan tres posibles sujetos:

---

<sup>20</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, México, Alianza editorial, 1989, pp. 14-15

1) Un yo lírico olvidado de sí mismo. Esto enfatiza el carácter de alteridad.

2) La Diosa Madre, olvidada, que sólo recibe los tributos del frío, el viento, la lluvia, el trueno. Las cuatro convulsiones atmosféricas favorables a los procesos alquímicos, a la magia.

3) Otro sujeto puede ser la misma poesía mágica que fue sustituida por otra racional.

La poesía de Alejandra Pizanić está llena de reminiscencias ancestrales. Navegar en ella requiere de guías que ayuden a no perdernos. Uno de esos destellos de inteligencia es el trabajo realizado por el ensayista y poeta Arturo Álvarez Sosa quien con su escrito "Historia de la vida en la muerte y de la muerte en la vida" ha propuesto:

*Árbol de Diana* es la historia de una persecución, de una cetería cuya presa es el poeta mismo. Como todo libro cosmogónico, se inicia con un nacimiento: el de Alejandra que nace en sí misma al alba, partenogénesis, alegoría de Zeus, padre de Diana, la diosa lunar. Tristeza del ser único, capaz de auto-engendrarse, y que deja su cuerpo junto a la luz, al alba. Y como el alba todavía no es la aurora, la noche es el sino del nuevo ser.<sup>21</sup>

La voz lírica de varios de estos poemas expresa el sentimiento de extrañeza de que es presa. Huésped de ella misma, camina errante, olvidada. La triada de diosas es la imagen que sirve para entender el lugar extraño que se habita, es decir, su ser de

---

<sup>21</sup> Citado por Eduardo Ezequiel Koremblić, en *Todas las que ella era*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991, p. 27

alteridad. Precaria morada, advierte la aridez que la rodea. Frente a tal desierto el poder de la imaginación y su naturaleza desdoblada. Monólogo interno. Intercambio de miedos, advertencias y sentencias.

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

Como una posible lectura, el anterior poema podría definirse como el lugar donde sucede la transmutación de la naturaleza: el vacío multiplicado por una doble aridez: la interna y la externa.

“Sólo la sed” (v.1) expresa la conciencia de una carencia. Dicha carencia implica la ausencia de algo o de alguien, de la cual deriva el deseo que se traduce en movimiento, es decir, en búsqueda, realizada en este caso, en un ambiente físico que se describe con una doble ausencia “el silencio” (v.2). A su vez, “Ningún encuentro” (v.3) enfatiza el carácter fallido de esta búsqueda. “Cuídate de mi amor mío” (v.4) contiene un tono de sentencia. ¿Advertencia dirigida a quién? A una posible segunda persona llamada ambiguamente por el yo lírico pero que no aparece (otra ausencia), o tal vez ese “amor mío” del mismo verso alude a un sentimiento del yo lírico como única posesión. “Cuídate de la silenciosa en el desierto”, en este contexto, equivaldría a



expresar una semejanza entre el sujeto lírico y la atmósfera descrita en el verso 2, esto es, el silencio, que siendo una atmósfera física al principio, se transforma en una condición del sujeto. Fusión de dos realidades.

En este proceso, es interesante observar los cambios de categoría gramatical que a su vez podrían representar esta transformación: el sustantivo "silencio" (que además por no presentar ningún adjetivo, se eleva a condición de absoluto) pasa a ser adjetivo sustantivado, fenómeno que pone de relieve la cualidad *per se* del sujeto lírico. Los últimos versos (seis y siete) señalan el carácter vacío de esa búsqueda que podría estar representado en las imágenes del "vaso vacío" y de "la sombra de su sombra", como si la condición de la viajera fuese la del insondable vacío y sólo expresara su desesperada visión de la nada. ¿Con qué palabras expresar tal condición? ¿De qué forma nombrar el sentido y "el destino de sus visiones"?

Evidentemente, el lenguaje referencial y su sentido denotativo son insuficientes para explicar estas incursiones y sus revelaciones:

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

El poema, por alusión, nos remite al destierro, el auto-exilio. Las palabras ausentes nombran con significativa presencia la ausencia. El ser deshabitado es la condición del poeta. El manejo

de la palabra en sustitución del objeto deseado es en realidad una condena: se vive con el anhelo de un más allá. Algo en el interior del ser mantiene un recuerdo de la pérdida ancestral. La nostalgia es el estar de esa conciencia. El movimiento externo y el fluir interno están disociados. Llama la atención cómo Alejandra Pizarnik intuye este problema en términos musicales:

Creo que la melancolía es en suma, un problema musical: una disociación, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginosos de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota cayendo de tanto en tanto.<sup>22</sup>

Realidad interna. Multiplicación *ad infinitum*. Tiempo pausado y lento, que explora e implora. Belleza de un mundo cargado de ausencias. Viaje en retroceso a los recovecos del alma.

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

Ciertas frases como “la pequeña sonámbula”, “la viajera olvidada”, “yo y la que fui”, aluden a la infancia. Lugar del que no egresó, sino del que fue expulsada. Del destierro se origina la aguda conciencia de orfandad. Hubo una vez una niña que no hablaba de cuentos, los protagonizaba. Lugar de las citas y los juegos: “Infancia: hora en que la yerba crece/ en la memoria del caballo”. Sin embargo la viajera, la huérfana de sí misma, camina al ritmo

<sup>22</sup> Alejandra Pizarnik “La condesa sangrienta”, en *Extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*. Madrid, Visor, 1999, p. 110

de su nostalgia perdida por los senderos de su imaginación  
desterrada.

## JARDÍN (NOSTALGIA Y CARENCIA)

Cerrar los ojos y mirar: para la poeta Alejandra Pizarnik es invitación al largo y temerario viaje.

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 suenen mágicamente.

“Miedo de ser dos camino del espejo” son sin duda palabras que nos remiten al personaje de Lewis Carroll. En la entrevista hecha por Martha Isabel Moía, Pizarnik confesó que una de las frases que más la obsesionaban era la que dice la pequeña Alicia en el país de las maravillas: “Sólo vine a ver el jardín”. Tanto para la escritora argentina como para Alicia, el jardín es el centro del mundo, lugar donde las palabras adquieren otro peso, otro color. Se desnudan de la niebla fónica con las que lo cotidiano las reviste. Interrogada sobre si alguna vez visitó el “jardín”, dijo:

No quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos, lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aún si es imposible, sobre todo si es imposible.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> “Algunas Claves”, *op. cit.*, p.311

En la misma entrevista, Alejandra agregó las claves de su espacio alucinado al confesar que: jardín, bosque, palabra, silencio, errancia, viento, desgarradura y noche, eran signos de su mundo poético. Palabras que adquieren una significación simbólica:

El símbolo pretende saltar fuera de la esfera del lenguaje, sea cual fuere su forma. Aspira a algo que de ninguna manera es expresable. Lo que deja ver u oír no es susceptible de audición directa, ni de cualquier otra. Mediante el símbolo hay salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación caída; no se pasa de un sentido a otro sentido, sino a otra cosa, a lo que parece distinto a todos los sentidos posibles.<sup>24</sup>

En el contexto del libro estudiado, el sentido del espacio adquiere connotaciones que tienen relación con lo sagrado. Mircea Eliade.<sup>25</sup> refiere que, dentro de la concepción de lo religioso, es en este sitio donde se efectúa la ruptura de niveles y se opera al mismo tiempo una abertura por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales). Los tres niveles cósmicos se ponen en comunicación; en ocasiones esta comunicación se expresa con la imagen de una columna universal, *axis mundi*. Semejante columna sólo puede situarse en el centro del universo, ya que la totalidad del mundo habitable sólo puede estar alrededor de este lugar. En este sentido, un lugar sagrado rompe con la homogeneidad del espacio y es esta ruptura la que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra. En consonancia, para

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, en *El libro que vendrá*, p.102

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 32

Pizarnik *jardín*<sup>26</sup> significaría, en la etapa en que fue escrito *Árbol de Diana*, el lugar del encuentro, el centro de donde nace el verdadero conocimiento, es decir la poesía, símbolo de la plenitud y de la revelación, de la comunicación total. Este sentido religioso y mágico de su poesía ha sido subrayado por algunos escritores:

Toda la palabra empleada en estos tiempos de *Árbol de Diana* es mágica, por eso utiliza sustantivos cargados de significados, redondos, poéticos desde tiempo inmemorial: sed, silencio, sombra, paraíso, destino, memoria, estrella, muerte, viento, barco, mundo, espejo, casa, pájaros, miedo, rosa, lluvia, niebla, fuego, piedra, vida, noche, etcétera, [...] Pizarnik les devuelve su inocencia, con sabios recursos: los rodea de espacio y de silencio, los repite y los llena de misterios, los susurra.<sup>27</sup>

La poesía de Pizarnik acerca el lector a una presencia extraña y poderosa, que puede modificarnos junto con la esfera de nuestros caminos y nuestras convenciones; nos aleja de todo saber actual, nos remueve, nos da vuelta y nos expone a la aproximación de otro espacio.

---

<sup>26</sup> El sentido tradicional del jardín (*locus amoenus*), y el sagrado, como centro del mundo se irán transformando en la obra de esta escritora hasta llegar a niveles de subversión de estos sentidos, como ejemplo el siguiente poema sin título que pertenece a *Textos de sombra*, última producción:

Sólo vine a ver el jardín.  
Tengo frío en las manos.  
Frío en el pecho  
Frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.  
No es este jardín que vine a buscar  
A fin de entrar, entrar, no de salir.

<sup>27</sup> Elena Lloves "Alejandra Pizarnik: cuando la poesía duele" en *La Jornada Semanal* (18 de febrero de 2001, no. 311), p.2

El símbolo del jardín es una invitación a dar el salto; a la caída y a la resurrección en un mundo maravillosamente mágico. Un lugar que por sus propias características no puede colindar con ningún otro y al cual no se tiene acceso por las vías acostumbradas. A este lugar no se llega propiamente, se está en él. Este sitio no es una meta sino una revelación, descubrirlo puede ser una sorpresa, una dicha o un terror.

Relacionar este lugar con el Edén bucólico, me ayuda a describir las características particulares que adquiere en Pizarnik. Fabio Morávito comenta lo siguiente en torno a la Arcadia:

En un mundo de obligaciones mínimas, de juegos, de cantos y conversaciones, como es el paraíso, se impone la ley del desplazamiento continuo, de los encuentros efímeros y de las separaciones igualmente efímeras. Todos se mueven porque todo es igualmente recorrible como en un jardín. Y la sobreabundancia de caminos acaba por borrar no sólo los caminos sino los mismos lugares.<sup>28</sup>

Un sitio de excesiva habitabilidad, lleno de encantos y confort nos obliga a recorrerlo en su totalidad y, paradójicamente, se convierte en inhabitable, porque impide elegir un lugar para arraigar en él: no hay motivo para ser sedentario si todo en él es acogedor. Surge entonces la primera condena: se deambula de un lugar a otro porque detenerse es absurdo. Obligados a ser nómadas, los seres que lo habitan adquieren las características

---

<sup>28</sup> Fabio Morávito, en *Los pastores sin ovejas*. México, CNCA, Ediciones el Equilibristas, p.16

del sonambulismo. Este desplazamiento es en realidad un movimiento en fuga, otra sentencia:

Esta expansión, en realidad, es una fuga, y esta apetencia de espacio es una huida del espacio. Igualmente, la pasión por el lugar perfecto es la pasión por el no-lugar, y el no-lugar, la pasión por no existir. Sólo en el paraíso es posible tal cosa: ejercer la no existencia, vivir a salvo de la vida.<sup>29</sup>

De esta manera, el símbolo del jardín se torna en un lugar de esencia. Ver el símbolo supone por tanto morir, o quizá despertar al nuevo olvido. Olvido del mundo y de cuanto sabemos, retorno del no saber, de la infancia, del silencio, que significa quedarse mudo ante lo inefable.

---

<sup>29</sup> Fábio Morávito, *op. cit.*, p.16



## CONCLUSIONES

El signo de la cacería es la búsqueda. Acto que no significa necesariamente movimiento: uno puede yacer paciente, aunque aguardar tampoco implique necesariamente esperar a alguien. Conforme el plan de la cacería avanza, también puede aumentar el sentimiento del fracaso, que no por anticipado menos doloroso. La caza es un oficio lúdico. En ella no se permiten distracciones, ya que esto traería consigo no sólo la pérdida de la presa, además la podría transformar en un juego mortal. Inversión de papeles: el cazador sería cazado. En poesía, en la búsqueda, en el movimiento del deseo de "la palabra inocente", en los recovecos del bosque de la imaginación: la nostalgia, la indescriptible tristeza del recuerdo de un jardín nunca visitado.

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

Estos versos son el final y el emblema del libro, no sólo porque al concluirlo la poeta se obliga a callar, sino porque agregan enigma. En él se vislumbran dos tipos de silencio: uno aludido directamente con la palabra "amordazar", y otro más enigmático

que se menciona en ausencia con "este canto", porque se cita, pero nunca se revela qué dice ese canto; aunque intuyamos que posee un sentido amenazador. El tono de este texto es de desencanto: el oficio real de la poeta que es escribir, está cifrado en las palabras "mis poemas", sin embargo, el desengaño en la escritura, el fracaso de esta empresa que salió a la caza de "la palabra inocente" se anticipa en el momento de iniciarse, por que hay algo, una voz, "este canto", que se encargará de desmentir. Pero este canto ¿de qué se arrepiente?, ¿de comunicar lo revelado? O ¿de no haberse hecho oír con plenitud? En todo caso funciona como la prueba de lo sucedido: testigo de una experiencia incommunicable y verdugo que obliga a callar:

Nos viene previniendo, desde tiempos inmemoriales, que la poesía es un misterio. No obstante la reconocemos: sabemos donde está. Creo que la pregunta *¿qué es para usted la poesía?* merece una u otra de estas dos respuestas: el silencio o un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo poético; a abrazar el cuerpo del poema; a verificar su poder encantatorio, exaltante, revolucionario, consolador. Alguien ya nos ha contado este viaje maravilloso. En cuanto a mí, por ahora es *un estudio*.<sup>30</sup>

La experiencia de la que habla Pizarnik se convertirá en una obsesión haciéndose cada vez más radical en sus búsquedas. Ella hablando de los deseos dirá que "los deseos no quieren

<sup>30</sup> "El poeta y su poema" en *Prosa Completa*, Barcelona, Lumen, p. 300

analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín sino verlo".<sup>31</sup>

Así, la escritura en *Árbol de Diana* se convertirá en el testimonio de los inicios de esta aventura: sus visiones, sus contemplaciones instantáneas, están plasmadas, o mejor dicho, transfiguradas, en un lenguaje poético inquietante y transgresor - por los mecanismos ya explicados- para los convencionalismos del lenguaje denotativo.

Blanchot escribe que después de la publicación de *Un Coup de dés*, el porvenir del libro se orientaba a una doble paradoja: reunir en la dispersión una tensión capaz de juntar la diversidad más infinita proyectada en apariencia de unidad. La obra que logre esto poseerá un extremo poder de estallido, una inquietud sin límite que no se puede contener, excluyendo de éste todo sentido limitado y definido.

Estas ideas explican por qué es tan difícil definir -en un sentido estricto del término- la poesía de Alejandra Pizarnik no sólo de *Árbol de Diana*, sino también de sus posteriores libros cada vez más complejos y hechos bajo el sello de una aventura espiritual y existencial. El silencio estalla en su obra en un movimiento de diáspora incontenible, el cual se proyecta multiplicado en un espacio vacío que lo recibe, otorgándole una imagen de cohesión.

---

<sup>31</sup> En "Algunas claves", *op. cit.*

Las diversas representaciones de este espacio como jardín, bosque, infancia, irán cambiando y se transformarán en símbolos multiplicados, con atmósferas macabras, inmersas en mundos medievales como sucede en su obra posterior, *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968), en intrigantes cantos como *El infierno musical* (1971) y las despiadadas descripciones de *La condesa sangrienta* (1971).

*Árbol de Diana* maneja un lenguaje heredado de la poesía simbolista y romántica. Correspondencias y connotaciones mágicas hacen de este libro el testimonio de la fe en la palabra; sin embargo, el cuestionamiento intrínseco sobre esta creencia lo transforman en un campo de creación y crítica avasallante. La búsqueda es el emblema de este libro. Su identidad, la pasión. Características que dan muestra del estrecho vínculo entre arte-vida, poesía-conocimiento. Binomios que representan la escritura pizarniquiana y la insertan en la literatura más radical de nuestro tiempo.

## APÉNDICE

Pavana para una infanta difunta  
a Alejandra Pizarnik

Pequeña centinela,  
caes una vez más por la ranura de la noche  
sin más armas que los ojos abiertos y el terror  
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.  
Ellos eran legión.  
Legión encarnizada era su nombre  
y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último  
hilván,  
arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada.  
El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.  
El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.  
El que pisa la raya no encuentra su lugar.  
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda  
realidad;  
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en  
lo oscuro,  
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de  
la muerte:  
esa perversa tentación,  
ese ángel adorable con hocico de cerdo.

¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento?

¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?  
Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín donde se abre la flor azul del ensueño de Novalis.

Flor cruel, flor vampira,  
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro  
y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre  
en el umbral.

Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,  
abismos hacia dentro.

Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.  
Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;  
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible  
paraíso;

amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la  
salvación;

te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;  
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,  
como lazos en manos del estrangulador.

¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el filo del  
alba,

y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de  
la palabra!

Y de pronto no hay más.

Se rompieron los frascos.

Se astillaron las luces y los lápices.

Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro  
laberinto.

Todas las puertas son para salir.

Ya todo es al revés de los espejos.

Pequeña pasajera,

sola con tu alcancía de visiones

y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:

sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,

sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te

sobrevuela en busca de otra,

o tiembles frente a un insecto que cubre con sus membranas todo  
el caos,

o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.

Pero otra vez te digo,

ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como  
un manto:

en el fondo de todo hay un jardín.

Ahí está tu jardín,

Talita cumi.

Olga Orozco.

Se rompieron los frascos.  
Se astillaron las luces y los lápices.  
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro  
laberinto.  
Todas las puertas son para salir.  
Ya todo es al revés de los espejos.  
Pequeña pasajera,  
sola con tu alcancía de visiones  
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:  
sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,  
sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te  
sobrevuela en busca de otra,  
o tiembblas frente a un insecto que cubre con sus membranas todo  
el caos,  
o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.  
Pero otra vez te digo,  
ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como  
un manto:  
en el fondo de todo hay un jardín.  
Ahí está tu jardín,  
Talita cumi.

Olga Orozco.



## BIBLIOGRAFÍA

## I. PIZARNIK, Alejandra:

*La tierra más ajena*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955

*La última inocencia*, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956

*Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Alba Mar, 1958

*Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962

*Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965

*Extracción de la piedra de la locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968

*Nombres y figuras*, Barcelona, Colección La Esquina, 1969

*El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971

*Los grandes cantos*, Caracas, Árbol de Fuego, 1971

Libros publicados póstumamente:

*El deseo de la palabra*, Barcelona, Ocnos / Barral Editores, 1975

*Zona prohibida*, Veracruz, Ediciones Papel de Envolver, 1982

*Textos de sombra y Últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982

*Poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982

*Obras completas. Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Corregidor, 1990

## II. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA:

BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, versión castellana de Pierre De Place. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969, 283 pp.

COBO BORDA, J. B., "Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula" en *ECO* (Revista de Occidente, núm. 151, 1972-73)

CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio*. New Jersey, 1997, 219 pp.

- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducción y prólogo de Luis Gil. Barcelona, Paidós, 1999, 191 pp.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, traducción de Luis Echavarrí. T 1. México, Alianza Editorial, 1989, 463 pp.
- La diosa blanca: gramática histórica del mito poético*, traducción de Luis Echavarrí. México, Alianza editorial, 702 pp.
- GRECO, Eduardo Horacio, *Volver a Jung*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1995, 125 pp.
- KRISTEVA, Julia, "Poesía y negatividad" en *Semiótica*, traducción de José Manuel Arancibia. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, pp.55-93
- KOREMBLIT, Ezequiel Bernardo, *Todas las que ella era*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991, 110 pp.
- LLOVÉS, Elena, "Alejandra Pizarnik: cuando la poesía duele", en *La Jornada Semanal*, supl.cultural de la Jornada, resp. de la edición Hugo Gutiérrez Vega (México, 18 de feb., 2001), pp.2-3
- MORÁVITO, Fabio, *Los pastores sin ovejas*. México, Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones: Ediciones Del Equilibrista, 1995, 229 pp.
- PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*. México, Siglo XXI editores, 1998, 223 pp.
- Los hijos de limo*, en *Obras completas*, t.1, México, FCE, p. 335
- SUCRE, Guillermo, "La metáfora del silencio" en *La máscara, la Transparencia*. Caracas, Monte Ávila, 1971, pp. 339-366

**ÍNDICE**

<b>Agradecimientos</b>	
<b>Presentación</b>	<b>I</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>El espacio que vendrá</b>	<b>8</b>
<b>Huellas discursivas del silencio</b>	<b>21</b>
<b>Mitología</b>	<b>26</b>
<b>Jardín (nostalgia y carencia)</b>	<b>35</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>40</b>
<b>Apéndice</b>	<b>44</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>47</b>

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA