



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Estudios Latinoamericanos

Noche y silencio (Una lectura desde la mística en la poesía de Alejandra Pizarnik)

Tesis para optar por el título de  
Licenciada en Estudios Latinoamericanos

Presenta  
Citlalli Concepción Romero Ruiz

Asesora  
Dra. Margarita León Vega



México, D.F, 2015.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo de investigación se llevó a cabo gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), inscrito al proyecto PAPIIT IN401512 “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)” dirigido por la Dra. Margarita León Vega.

Agradezco a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.

## **Agradecimientos**

A la Doctora Margarita León por su infinita paciencia, su apoyo incondicional y por jamás dejar de creer en mí.

A Anahí Mallol y Delfina Muschietti por brindarme su gran ayuda en la bella Buenos Aires.

Al equipo de Poesía Mística: Anahí y David por su luz brindada en momentos de oscuridad, a la guapa Dianita por tantas sonrisas y aventuras compartidas en tierras tapatías y no tan tapatías.  
Más que un equipo han sido mi segunda familia.

A mis sinodales por su atenta lectura y sus acertadas observaciones.

A mi tío Javier por su apoyo incondicional a mi padre, por hacer posible gran parte de esta investigación.

A Pablo y Maru por tanta hospitalidad en el hermoso sur, a Pablo Abello por dejarme compartir el sobresalto de la vida.

A toda mi familia por creer en mí y alentarme siempre a ir más allá.

A Sai, hermanita, por el cobijo brindado que no conoce fronteras; a Manu simplemente porque venimos de allá, de un mundo raro, a Karen y Marco, hermanitos en el camino; al hermoso tío Aldo por acogerme en Babel, a mi camarada de la mutual verdurita Anibal, por no dejarse determinar; a Oly fiel compañera de viaje en la vida y Rocko mi segundo padre.

## **Dedicatorias**

A mamá y papá, agua y tierra que me enseñaron a soñar con lo imposible hasta moldearlo en arcilla.

A Izzy y Ame, muerte y vida, nocturna renovación y migración de frutos hacia otras tierras

A Diego, colibrí que resguarda el nacimiento del sol

## ÍNDICE.

<b>Introducción</b> .....	1
---------------------------	---

<b>Capítulo 1. Alejandra Pizarnik, sur la terre (un acercamiento a su vida creativa)</b> .....	5
--	---

<b>Capítulo 2. Poesía ese mar de posibilidades. Algunas cuestiones formales (conceptos de poesía en Alejandra Pizarnik)</b> .....	17
---	----

2.1 La forma poética: el verso libre.....	22
---	----

2.1.2 William Blake en Alejandra Pizarnik (acercamiento al tema de la noche.....	28
--	----

### **Capítulo 3. La mística. En regardant le ciel**

3.1 La mística una definición necesaria .....	34
---	----

#### 3.1.2 Mística no religiosa (tres formas de aproximación):

3.1.2.1 Mística profana: Juan Martín Velasco .....	39
--	----

3.1.2.2 Mística salvaje: Michel Hulin.....	41
--	----

3.1.2.3 Mística ‘experiencia integral de la vida’: Raimond Panikkar.....	45
--	----

**Capítulo 4. Alejandra Pizarnik y su reapropiación poética de la tradición mística (evolución temática y simbólica)**

4.1 Símbolo y arquetipo.....51

4.2 *La fuente*. Una revisión del tópico (de san Juan de la Cruz a Alejandra Pizarnik; su expresión en dos enigmáticos versos).....53

4.3 La poeta que tomó una lágrima de la luna para esconderla de los ojos del sol (evolución del tema de la noche)  
.....63

4.3.1. La noche (algunas precisiones) .....69

4.3.1.2 La noche en san Juan de la Cruz.....75

4.3.1.3 La noche en la mística profana de George Bataille (análisis del poema la jaula)  
.....81

**Conclusiones**.....91

**Apéndice** .....95

**Bibliografía**.....108

## INTRODUCCIÓN

Oscurecía, era una tarde de invierno en Buenos Aires. Después de caminar largo rato por Corrientes, me di cuenta que estaba perdida. Había caminado sin detenerme ya en alguna librería. El frío lamía mis mejillas. Decidí mirar un mapa. Estaba en la calle Montevideo. Al darme cuenta las manos se me volvieron agua. Lancé una mirada estupefacta al final de la calle. Seguí la numeración hasta el 980. Al llegar crucé la calle para ver mejor el edificio. Solté las alas de mi imaginación. Por un segundo me asaltó la idea de tocar el timbre. Afortunadamente no lo hice. Sin embargo treinta años antes un joven con una rana entre las manos lo hizo. Ese joven fue Arturo Carrera. La puerta fue abierta por Alejandra Pizarnik, y claro la rana era para ella. Yo había llegado a Buenos Aires treinta y nueve años tarde a tocar la misma puerta, vacía en este tiempo pero que aún a la poesía latinoamericana tiene mucho que ofrecerle. Me refiero a la puerta de la poesía de Alejandra Pizarnik.

Este estudio es una llamada a esa puerta. En él se intenta abordar la obra poética de la poeta argentina desde una perspectiva que si bien no es nueva, ofrece un enfoque completamente diferente, me refiero a su posible conexión con la mística, especialmente con la llamada “mística profana”. Es importante destacar que el objetivo de este estudio jamás ha sido el de hacer una lectura exhaustiva de la poesía de Alejandra Pizarnik, mucho menos el de ofrecer una lectura única e inamovible, ya que tenemos conciencia de que por su complejidad simbólica y semántica soporta varias interpretaciones.

El primer capítulo está destinado a abordar aquellos datos biográficos de la autora que son pertinentes para reconocer sus etapas creativas, así como la aparición de su obra en diversas publicaciones de 1950 a 1970. Se hace referencia a los contactos que tuvo Alejandra Pizarnik con otros autores tanto en Argentina, como en París, Venezuela y España, con los cuales tenía propuestas e intereses en común.

En el segundo capítulo se abordarán conceptos básicos para un análisis formal (temas, géneros poéticos, retórica, etc.) y la conexión que la obra de la autora tiene con la tradición poética francesa y la literatura inglesa. Con tal objetivo tomamos el concepto de intertextualidad (Gerard Genette), ya que es casi imposible hablar de la obra de Alejandra Pizarnik sin abordar el diálogo que su poesía establece con otros discursos. En efecto, tanto en su poesía como en su obra en general, hace hincapié de manera explícita en aquellos intertextos a los que refiere, en una especie de guiño al lector, dando pistas de la forma en que su obra puede ser comprendida.

El tercer capítulo está dedicado a las bases teóricas que sustentarán el análisis desde la perspectiva de la llamada mística profana. Se ofrece una primera definición general de lo que se considera como mística, basada en el estudio de Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, (1999). Posteriormente se tratará de definir la mística profana con la ayuda del estudio de Michel Hulin, *La mística salvaje*, (2007). Otro estudio que forma parte de la base teórica en este tema es el de Raimon Panikkar, *De la mística. La experiencia plena de la vida*, (2008) el cual es complementario con el estudio de Hulin, pues ambos abren la posibilidad de una mística que no está inserta en la idea de “la felicidad” al alcanzar el absoluto o unión con Dios. Es decir nos hablan de la angustia o “mala mística” como la llama Panikkar, en tanto una forma de vivir la experiencia mística que se supone sea fruitiva. Finalmente, para desarrollar el concepto de esta experiencia desde la angustia me baso en el estudio de George Bataille, *La experiencia interior*, el cual nos servirá para fundamentar el análisis de la *noche* como símbolo místico. Con tal propósito se analiza el poema 19 del libro de Alejandra Pizarnik *Árbol de Diana* (1962), el cual mantiene relaciones de intertextualidad con la estrofa 12 del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se hará un análisis general de los poemas que tratan el tema de la noche y en qué forma es que Alejandra Pizarnik se refiere a ésta, con el fin de ofrecer la delimitación

de aquellos poemas que sostienen una posible lectura desde la mística y cómo se relacionan con la mística profana, ya en un contexto simbólico y arquetípico y después místico. Dicho análisis tiene el propósito de acercarnos finalmente al concepto de “punto extremo de lo posible” que se inscribe dentro del contexto místico profano y del cual nos habla Georges Bataille, y cómo es que en la poesía de Alejandra Pizarnik se resignifica. Para ello nos basaremos en el estudio del poema titulado: LA JAULA incluido en el libro *Las aventuras perdidas*.

*No era de ritmo, no era de armonía  
ni de color. El corazón la sabe,  
pero decir cómo era no podría  
porque no es forma, ni en la forma cabe.*

*Dámaso Alonso.*

## Capítulo 1. Alejandra Pizarnik, sur la terre (un acercamiento a su vida creativa)

**Buenos Aires, Argentina. Corría el año de 1954. En la Escuela de Periodismo de la calle Libertad,** Juan Jacobo Bajarlía dictaba la cátedra de “Literatura Moderna”, nombre con el que se disfrazaba una apasionante historia de los movimientos de vanguardia, rechazados oficialmente en los institutos de enseñanza.<sup>1</sup> En primera fila unos ojos entre grises y verdes, envueltos por rasgos “desaliñadamente armoniosos” —como la recuerda Roberto Yahni—, atrapaban en pleno vuelo las palabras de Bajarlía para dejarlas caer sobre su cuaderno de notas. Al final de la clase ella se acercó a Bajarlía, preguntó por un libro de Tristan Tzara. Salieron juntos de la Escuela de Periodismo rumbo a Viamonte casi esquina Florida, a la “Confitería Real”.<sup>2</sup> Ese sería el inicio del arduo camino que Alejandra Pizarnik emprendería en la creación poética y que finalmente dejaría trazado en la poesía latinoamericana.

Jean Jacques —como lo habría de nombrar más tarde Alejandra a Bajarlía— se convirtió en amigo y el primero a quien le mostraría sus poemas. La ayudó a corregirlos y reunirlos en su primer libro: *La tierra más ajena* (1955). Conectó a Pizarnik con su primer editor, Arturo Cuadrado, y con otros escritores como Oliverio Girondo, Aldo Pellegrini y el pintor Juan Batle Planes.

Pizarnik asistió a la Escuela de Periodismo al mismo tiempo que a la Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad de Buenos Aires, además al taller del pintor Juan Batle Planes. En la Facultad asistió a la clase de Introducción a la Literatura que Ana María Barrenechea dictaba, donde quizás se despertó un interés por los clásicos españoles como Góngora, Quevedo y la tradición lírica medieval. Respecto a la literatura española, como lo menciona Ivonne Bordelois, Alejandra tenía reticencias respecto a los autores españoles modernos exceptuando a Cernuda, García Lorca y Alberti.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Molina, Virna, Ardito, Ernesto, CANAL ENCUESTRO, Año:2011, *Memoria iluminada*, [videograbación], Argentina: CANAL ENCUESTRO.

<sup>2</sup>*Idem*

<sup>3</sup>Bordelois, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Argentina, 1998, p. 239, nota 24.

Más tarde perdió el interés por una formación académica, su prioridad fue siempre la poesía. Creía que “los profesores de literatura asumen sus cátedras guiadas por un inconsciente odio a la literatura, que profesan pero que no podían crear ni vivir”.<sup>4</sup> Finalmente Pizarnik no terminaría ni en Filosofía y Letras ni en la Escuela de Periodismo. Sin embargo, mientras asistió a éstas se imbuyó en el ambiente de las librerías y cafés que circundaban a ambas instituciones. Hizo contacto con poetas contemporáneos suyos. Una de esas librerías era la de María Rosa Vaccaro, ubicada entre San Martín y 25 de Mayo. Otros centros donde se llegaban a reunir los poetas e intelectuales de su tiempo eran el café el “Moderno”, el “Café Florida” y el café “Viamonte”. Una librería de gran importancia fue la de Felix Gatengo, “porque el antiguo integrante de los grupos surrealistas en París, solía importar libros franceses, y era [...] el librero que más rápido adquiría las obras publicadas en Francia, especialmente las del surrealismo”.<sup>5</sup>

La temprana incursión de Alejandra Pizarnik en el círculo de Oliverio Girondo y Norah Lange, la llevaría a encontrarse con Olga Orozco, quien concurría a menudo a esas tertulias y a quien Alejandra admiraba profundamente.<sup>6</sup>

Pizarnik perteneció al grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*, que se editó de 1950 a 1960. Generalmente se reunían en el bar “Palacio do café” de Corrientes 300 y el departamento de Jorge Souza ubicado en Caballito. Además de Raúl Gustavo Aguirre (el animador y director de la revista) habitualmente estaban Rodolfo Alonso, Rubén Vela, Edgar Bayley, Elizabeth Azcona Cranwell, y el músico Daniel Siadón.<sup>7</sup> *Poesía Buenos Aires* tenía un proyecto editorial llamado *Botella al mar*, donde se publicaron las tres primeras obras de Alejandra: *La tierra más ajena*, en 1955, que incluye el poemario *Un signo en tu sombra*; y que firma como Flora Alejandra Pizarnik. El poemario inicia con un epígrafe de un verso de Rimbaud contenido en *Iluminaciones*, del poema titulado “Veinte años”. Los temas contenidos en esta primera obra hacen referencia a situaciones cotidianas.

---

<sup>4</sup>*Ibidem*, p.p. 86-87.

<sup>5</sup>Molina, Virna, Ardito, *Op. cit.* supra nota 1.

<sup>6</sup> Bordelois, Ivonne, *Op. cit.* supra nota 3, p.33.

<sup>7</sup> Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, 1991, pp. 74-73.

Esta época se caracteriza por ser una de experimentación para Alejandra Pizarnik. Está en busca de su voz poética. Utiliza el verso libre, el cual será recurrente hasta el final de su creación. Algunas imágenes como la “campera”, el “conejito que se comía las uñas” y los “coches”, desaparecerán para dejar paso a otras más complejas como: la opacidad, los cadáveres, las sombras, el silencio, términos que se convertirán en símbolos. Desde este poemario podemos vislumbrar ya la imagen de la noche

### NOCHE

correr no sé dónde  
aquí o allá  
singulares recodos desnudos  
basta correr!  
trenzas sujetan mi anochecer  
de caspa y agua colonia  
rosa quemada fósforo de cera  
creación sincera en surco capilar  
la noche desanuda su bagaje  
de blancos y negros  
tirar detener su devenir <sup>8</sup>

En octubre del mismo año en *La época* —diario de Buenos Aires— aparece la primera crítica a su obra, hecha por Rubén Vela. Más tarde Alejandra Pizarnik renegaría de este poemario. Algunos críticos consideran que carece de sentido dedicar un estudio literario al poemario, por el simple hecho de haber sido repudiado. Sin embargo no concuerdo con ellos, ya que éste puede ser de gran ayuda para dar un seguimiento a la evolución y a la transformación de las imágenes en símbolos de Pizarnik.

Al siguiente año, 1956, aparece su segundo libro *La última inocencia*, dedicado a León Ostrov.<sup>9</sup> El primero en reseñarlo fue Roberto Juarroz en *La Gaceta* de Tucumán. De aquí en adelante, la disposición gráfica de los poemas en el centro de la página, será constante en Pizarnik; esto cuando no recurre a la prosa poética. La argentina cuidaba con mucho ahínco que, cuando eran editados los libros, se respetara la disposición gráfica y el uso o no de mayúsculas y minúsculas dentro de los poemas.

---

<sup>8</sup> Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Argentina, Lumen, 2010, p. 20.

<sup>9</sup>Fue psicólogo y profesor de psicología experimental en la UBA, también psicoanalista de Alejandra Pizarnik.

En este poemario es más evidente la importancia que Pizarnik le da a la imagen de la noche, algunas veces aparece simplemente como escenario o como paisaje, otras veces hay un paralelismo entre dos concepciones del mundo completamente diferentes, como en el verso: “Del otro lado de la noche/ la espera su nombre”, como lo enuncia en “POEMA PARA EMILY DICKINSON”. En adelante el nombre sólo será Alejandra.

Dos años más tarde (1958) fue publicado *Las aventuras perdidas*, bajo el sello de *Altamar*, el cual era parte también de *Poesía Buenos Aires*. Esta obra, dedicada a Rubén Vela, sigue explorando los símbolos mencionados, pero el tono de los poemas es mucho más profundo, espiritual, a diferencia de las situaciones, a veces cotidianas, de los anteriores poemarios. El símbolo de la noche en esta obra está generalmente en oposición al sol: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte”.<sup>10</sup> En 1959 llegó al “Grupo Equis” por la amistad que surgió con Roberto Juarroz.

En 1960, Pizarnik realizó un viaje a Francia que concluyó cuatro años después. En una carta que dirige a Rubén Vela, Alejandra escribe:

En cuanto a París, si me preguntas como [sic] hago para poder ir, no sé qué responder. Pero me tomaré un barco blanco y grande con mi saco Montgomery y mis anteojos negros, sin un céntimo como siempre y me iré. Lo esencial es querer algo y yo quiero ir. Lo demás se arreglará. Por otra parte, no me importa si se arregla o no.<sup>11</sup>

Fue recibida por sus tíos paternos; con ellos, su estancia fue breve. Más tarde en París conoció a Ivonne Bordelois, Sylvia Molloy, Jorge Gaitán Durán, Arnaldo Calveyra, Octavio Paz, Eduardo Jonquières, Juan Liscano, André Pieyre de Mandiargues, Maurice Nadeau, entre otros. Buscó trabajos esporádicos para ganarse “el duro pan de cada noche”<sup>12</sup>; entre ellos estaba el que desempeñó en la revista *Cuadernos por el congreso de la libertad de la cultura*, en la cual colaboraban también Héctor Murena y Julio Cortázar. Fueron Paz y Cortázar, quienes conectaron a Pizarnik con Germán Arciniegas, —activo

---

<sup>10</sup> Pizarnik, Alejandra, *Op.cit.* Supra nota 8, p. 85.

<sup>11</sup> Bordelois, Ivonne, *Op.cit.* supra nota 3, p. 44.

<sup>12</sup>Bordelois, Ivonne, Piña Cristina, *Nueva Correspondencia. Pizarnik*, Posdata Editores, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2012, p.71

colaborador — para que realizara la labor de correctora en *Cuadernos*. En una carta a Antonio Requeni Alejandra escribe:

Trabajo un poco en *Cuadernos*, donde corrijo pruebas de imprenta 4 horas por día y también colaboro, a veces, en la enciclopedia Larousse. *Cuadernos* es una revista muy horrible de manera que mi contacto con ella es exclusivamente administrativo. Apenas consiga algo mejor cambiaré de sitio de trabajo.<sup>13</sup>

Colaboró también en revistas como *Lettres Nouvelles*, *Zona Franca*, en esta última fungió como director el poeta venezolano Juan Liscano. Alejandra realizó, para *Zona Franca*, numerosas entrevistas entre ellas las de Victoria Campo, Jorge Luis Borges, Juan José Hernández y Roberto Juarroz. Algunas de éstas le permitieron conocer a personajes como Marguerite Duras y Simone de Beauvoir. Aunque fueron ejemplares por su sagacidad, Pizarnik reconoció que el periodismo no era su vocación.

París fue para Alejandra la libertad y la ruptura con viejas concepciones, allí emprendería un viaje de re-aprendizaje, tal como se lo menciona a Antonio Requeni en una carta: “Cómo y cuánto te asombrará de verme (no sólo cambios físicos sino tabla rasa con todos los ismos y snobismos. Lo difícil es lo otro, la dura sencillez...)”.<sup>14</sup> En otra carta a Ana María Barrenechea, la autora escribe: “Toda mi concepción del mundo se ha dado vuelta: me he quedado desnuda y carente de conceptos y preconcepciones. No sé que [sic] será de todo esto pero me siento cambiar y transformar”.<sup>15</sup>

Durante su primer año de estancia en París, de 1960 a 1961, Alejandra escribió la que es considerada por los críticos, como su obra cumbre: *Árbol de Diana*. Fue publicada hasta 1962 en la revista *Sur* y prologada por Octavio Paz. Al respecto, el poeta mexicano, refiriéndose a tres aspectos del universo de significación del poemario, dice:

*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 [...] (Bot.) El árbol de Diana es transparente y no da sombra [...] 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 [...] (Mít.y Etnogr.) El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (hombre o

---

<sup>13</sup>*Ibidem*. p. 61, El comentario se refería a los asuntos políticos que trataba la revista.

<sup>14</sup>*Ibidem*. p. 63

<sup>15</sup>*Ibidem*. p. 70

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.<sup>16</sup>

Lo que hace fundamental esta obra es su tendencia al aforismo, a la concisión. Tal peculiaridad logra que sus imágenes complejas se revelen y, al mismo tiempo transporten al lector, de manera súbita, a su universo poético.

Dama pequeñísima  
moradora en el corazón de un pájaro  
sale al alba a pronunciar una sílaba  
NO<sup>17</sup>

A su regreso a Buenos Aires Alejandra publicó tres poemarios más: *Los trabajos y las noches*, (1965). Está dividido en tres apartados de diecinueve poemas el primero, el segundo con cuatro y el tercero con veintiséis. La tapa de este libro fue diseñada por uno de los grandes pintores surrealistas argentinos, Roberto Aizenberg. De este poemario, Antonio Fernández Molina escribió un texto crítico. Pizarnik en una carta le escribe al respecto:

He recibido su crítica de “Los trabajos y las noches” que es, precisamente, una de las mejores dedicadas a mi libro. Se trata, además, del estilo de *crítica interna* que yo estimo en particular, que también trato de practicar, y que consiste en una suerte de lectura privilegiada, lo más honda posible pero expresada con entusiasta sencillez. En un espacio relativamente breve, dice usted todo lo que hay que decir acerca del libro, y ello con gracia e inteligencia, con intuición y participación.<sup>18</sup>

Este libro fue merecedor del “Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires”. Noticia que refiere Alejandra Pizarnik a Antonio Fernández Molina en una carta, el 28 de noviembre de 1966:

Recibí el honorable “Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires”. Escandalizó la edad de la premiada pues suelen dárselo a los “maduros”. Como en Argentina hay más

---

<sup>16</sup>Pizarnik Alejandra, *Op. cit.* Supra nota 8, p. 101.

<sup>17</sup> Ibidem p. 183.

<sup>18</sup>Bordelois y Piña, *op.cit.* Supra nota 12, p.223

poetisas que habitantes, imagina—pero si nos tuteamos!— [sic] mi malestar ante tanta rivalidad no buscada. Pero el premio tiene un perfil financiero no desdeñable.<sup>19</sup>

En este poemario los símbolos se hacen más complejos, sobre todo el de la noche, pues comienza a poblarse de “palabras mutiladas” como lo dice en “ANILLOS DE CENIZA”, incluso se puebla de personajes “ellos/ los funestos, los dueños del silencio”. Se pasa de la noche a la media noche a la que le implora que no la entregue “al impuro mediodía blanco”.

En ese mismo año la poeta argentina realizó una exposición en la galería de arte naïf *El taller*, al lado de Manuel Mujica Láinez. Allí, “Manucho expuso sus laberintos y Alejandra sus dibujos estilo Miró, Un tercer expositor fue Cecilio Madanes, escenógrafo y director del Teatro Caminito”.<sup>20</sup>

Durante este tiempo también escribió el ensayo *La condesa sangrienta*, personaje que fue extraído del complejo círculo de asesinos seriales por una poeta surrealista llamada Valentine Penrose, quien recopiló, a decir de Alejandra Pizarnik,

documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas. Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa.

La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.<sup>21</sup>

Este texto fue publicado por primera vez en la revista mexicana *Diálogos*,<sup>22</sup> posteriormente como libro en 1971, en la editorial *Aquarius*, en Buenos Aires.

Pizarnik refiere que Penrose se desentiende de la perversión sexual y de la demencia de la condesa para concentrarse específicamente en su belleza convulsiva. Si Valentine Penrose se desentiende, Pizarnik lo hace aún más para crear un personaje “alejandrino”, silencioso, melancólico y agobiado por sus miedos. Es como si la autora argentina regresara al ámbito de lo sagrado dejando de lado tanta violencia,

---

<sup>19</sup>*Íbidem.* p.226

<sup>20</sup>*Íbidem.* p. 201.

<sup>21</sup>Alejandra, Pizarnik, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2009, p. 282.

<sup>22</sup>Otros refieren que el texto fue publicado por primera vez en la revista *Testigo*, año 1, num. 1, Buenos Aires, enero-marzo de 1966.

para que lo visible no sólo sea la tortura y la sangre. La autora, en una carta a Juan Liscano, confiesa: “Me alegra que te haya interesado el ensayo sobre la maldita condesa, (ha sido mi primer —y último, espero— encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé)”.<sup>23</sup>

En 1968 se publica *Extracción de la piedra de la locura*, en la editorial Sudamericana. Respecto al título, señala que es homónimo del cuadro de Hieronymus Bosch.<sup>24</sup> De él, en una carta a Ivonne Bordelois, Pizarnik explica:

No sabría decirte nada de él salvo que algunos fragmentos desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible. No obstante, creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentablemente? No, afronto los cambios y sus temibles consecuencias.<sup>25</sup>

*Extracción de la piedra de la locura* lo dedicó la poeta a su madre, está constituido por cuatro apartados con poemas de distintos años, el primero recoge textos de 1966, el segundo de 1963, el tercero de 1962 y el cuarto de 1964. En su mayoría el libro contiene poemas en prosa. Está plagado de imágenes de la noche que generalmente va acompañada de sombras, otras veces de muerte. El nombre que Alejandra Pizarnik habría tomado anteriormente se pierde en *La última inocencia*: “Ya perdido el nombre que me llamaba/ su rostro rueda por mí/ como el sonido del agua en la noche/ del agua cayendo en el agua.” afirma en el poema “PRIVILEGIO”.

En este mismo año de 1968 la poeta gana la beca Guggenheim, viaja entonces a Nueva York. La ciudad, para Pizarnik, resultó monstruosa y totalmente desagradable. El itinerario de viaje incluía el tan

---

<sup>23</sup>Bordelois, Ivonne, *Op. cit.* 3, p. 173

<sup>24</sup>Existe una controversia en torno al título de la obra. Ivonne Bordelois en la nota 67 a una carta de Pizarnik a la misma Ivonne e incluida en la *Correspondencia*, publicada en 1998, refiere que: «el título del “librejo” se relaciona con un curioso episodio. Hacia 1967 [...] había tomado [Bordelois] en préstamo de la Biblioteca del Instituto de Lingüística de la UBA, donde trabajaba como asistente, un libro en el que un misionero español describía una de nuestras lenguas indígenas; este libro llevaba el mismo título, “Extracción de la piedra de la locura”. Se trataba de la descripción un ritual[sic] primitivo exorcizante[...]. Sin embargo Alejandra en una carta de 1968, dirigida a Antonio Fernández Molina el 14 de octubre, le explica de dónde toma el título: «“Extracción de la piedra de la locura” (el título es del cuadro de J.Bosch), un poema en prosa bastante extenso». Siguiendo la fuerte relación que la autora tenía con la pintura, y de acuerdo a lo que refiere la propia Pizarnik en la carta, parece más acertado pensar que el nombre fue tomado de la obra de Hieronymus Bosch.

<sup>25</sup>Bordelois, Ivonne, *op. cit.* 3, p.p. 261-262

anhelado regreso a París. Su estancia en las dos ciudades duraría mucho menos de lo esperado. París horrorizó a Alejandra por la americanización que había sufrido.

Respecto a la beca, refiere en una entrada de *Diarios*, en julio de 1968 (26/ VII):

Ayer me enteré de que me concedieron la beca. Mi euforia por el aspecto económico del asunto, es decir: hablar de millones con mi madre sabiendo las dos que esa cantidad enorme proviene de mi oficio de poeta. En efecto, es como si algo a modo de destino me ayudara a afrontar mi destino de poeta. Cada año de mi vida, cada sufrimiento, cada jornada de total soledad, todo parece una conjuración o una benévola asamblea cuya finalidad sería la de confirmar mi destino (no elegido sino fatalmente impuesto) de poeta.<sup>26</sup>

En 1971 aparece su último libro, *El Infierno musical*. Compuesto por cuatro partes: FIGURAS DEL PRESENTIMIENTO, LAS UNIONES POSIBLES, FIGURAS DE LA AUSENCIA y LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS todos ellos conformados por prosa poética y algunos versos libres. El símbolo de la noche sigue presente asociado al lenguaje y a la imposibilidad del mismo para expresar exactamente los pensamientos y sentimientos que éste representa.

En este mismo año Alejandra Pizarnik planeaba una antología de sus seis libros, para la cual contaba con la ayuda de Antonio Fernández Molina, secretario de redacción entre 1964 y 1972 de la revista *Papeles de Son Armadans*, antología que de realizarse se publicaría en Barcelona.

Cristina Piña, en su biografía sobre la poeta, consigna que Pizarnik escribió, a los diez u once años, *Composición sobre María Antonieta y Luis XVI*, texto que llamaría la atención de su profesora, quien enviaría el texto al consejo escolar, por el año 1947. Sin embargo este dato no es corroborable ya que no se tiene noticia del paradero de tal escrito.

En el transcurso de la publicación de sus libros, Pizarnik escribió muchos más poemas que no fueron incluidos en las publicaciones sobre su obra. Algunos quedaron como papeles sueltos. Otros eran sólo proyectos inconclusos, como los *Textos de sombra*, los cuáles formaron parte de la *Poesía Completa* editada en 2010 por Lumen a cargo de Ana Becciu.

---

<sup>26</sup>Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Lumen, Argentina, 2010, p. 454

Un recurso de gran importancia para el quehacer poético y de gran apoyo para Alejandra fueron sus diarios. Escritos desde su adolescencia, fueron poco a poco transformándose en algo indispensable para la autora. En ellos se pueden encontrar pistas sobre las lecturas que realizaba, la manera en cómo percibía el mundo y a qué tipo de poesía aspiraba.

Sin embargo los *Diarios*, tal cual han sido publicados en Lumen, fueron editados con la intención de dar cuenta únicamente de su obra poética y proceso creativo. Se han suprimido numerosas referencias que hablan de la relación que mantenía Pizarnik con otros contemporáneos suyos y que tuvieron algún tipo de relación con la literatura, tratando así de no evidenciar ciertos rasgos que podían resultar incómodos a ciertos autores que en la actualidad siguen con vida; otras notas editadas son las referentes a la relación que la autora mantenía con su familia, esto fue hecho a petición de Miriam Pizarnik, hermana de la poeta y actual poseedora de los derechos de la argentina.

Alejandra Pizarnik siempre tuvo la inquietud de crear una novela. Sin embargo este proyecto no se concretó. Quizá porque aspiraba a la brevedad, y escribir algo de mayor longitud iría en contra de este principio. En los *Diarios* escribe:

Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. Por supuesto que comenzará en mis diecisiete años. Lo anterior no tiene interés. (¿y todas las escapatorias de tu ambiente? ¿tus sollozos en las escaleras? ¿Y el temor a los lazos?).<sup>27</sup>

De manera póstuma se publicó una antología a cargo de Antonio Beneyto, titulada *El deseo de la palabra*, en la editorial Ocnos(1975). Esta antología fue el producto final de lo que Pizarnik planeaba en vida con Antonio Fernández Molina. El proyecto inicial contemplaba fotografías y collages de la autora, además de algunos textos de crítica sobre su obra, realizadas por personajes como André Pieyre de Mandiargues, Enrique Molina, Olga Orozco y Guillermo Sucre. En la edición final de Ocnos, todos estos elementos junto con la colaboración de Martha Isabel Moia, fueron suprimidos.

---

<sup>27</sup> Ibidem. p. 26.

En cuanto a la prosa, la editorial Lumen (2001), se hizo cargo de reunirlos en un volumen titulado *Prosa Completa*. Esta edición está compuesta por cinco apartados: I. Relatos, II. Humor, III. Teatro, IV. Artículos, V. Prólogos y reportajes. No están incluidos los textos que la autora tradujo y publicó en las revistas francesas, *Lettres Nouvelles*, *Nouvelle Revue Française*; ni los que publicó en la revista española *Papeles de Son Armadans*, dirigida por Camilo José Cela, de 1956 a 1979. Pizarnik tenía contacto con la revista española a través el secretario de dicha revista, Antonio Fernández Molina.

Bajo el sello de Seix Barral apareció en el año de 1998, a cargo de Ivonne Bordelois, la *Correspondencia* que Alejandra Pizarnik mantenía con poetas contemporáneos suyos —también con aquellos que admiraba— a los cuales enviaba sus textos o poemas para que fueran publicados; creaba contactos entre unos y otros para concretar proyectos. De esta correspondencia salió una nueva edición en 2002, seleccionada por Bordelois y Cristina Piña, en la cual se excluyen algunas cartas y se agregan otras como las enviadas a Raúl Gustavo Aguirre, Arnaldo Calveyra, Enriqueta Ribé, Perla y Enrique Rotzait, Mario Porro y Ethel Alcaraz de Porro, Manuel Mujica Láinez, Nelida Salvador, Miguel Ángel Fernández, Antonio Fernández Molina, Esmeralda Almonacid, Julio Cortázar, Cristina Campo, María Eugenia Valentié, Jean Starobinsky, Tilo Wenner, Martha Mosquera Eastman y Miguel Otero Silva. Esta nueva correspondencia fue publicada en México bajo el sello de Posdata Editores y la Universidad Autónoma de Sinaloa (2012).

Se han escrito algunas biografías de Alejandra Pizarnik. Las más consultadas son las de Cristina Piña titulada, *Alejandra Pizarnik* (Planeta, 1991); la de Juan Jacobo Bajarlía en la editorial Almagesto en 1998, *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*; y la de César Aira, *Alejandra Pizarnik*, en Beatriz Viterbo editora(1998), de la cual existe otra versión en la editorial Omega(2001).

Actualmente la obra de Alejandra Pizarnik se ha abordado desde diferentes perspectivas. Se han escrito diversos trabajos comparativos como los de Delfina Muschietti, quien ha analizado su relación con el poeta Georg Trakl, en su ensayo “La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar”.

También se ha explorado su conexión con las vanguardias, como en el estudio de Aira donde relaciona a la poeta argentina con el surrealismo. Sin embargo, es evidente que pese a que la autora argentina tuvo contacto con muchos de los surrealistas de su época, tanto en su país como en Francia, su obra jamás estuvo vinculada a dicha estética. Es cierto que en su primera etapa Pizarnik bebió de la poesía surrealista francesa, pero ello no implica una adscripción al surrealismo. Lo que Alejandra hizo fue absorber todo lo que pudo de aquella literatura (no sólo la surrealista) para transformarlo en una voz propia. También se estudia la influencia del romanticismo francés y el alemán. Otras perspectivas se plantean desde la teoría de género, como es el caso del abordaje de Delfina Muschietti o del psicoanálisis por parte de Marcelo Percia, *Alejandra Pizarnik maestra del psicoanálisis*. Son contados los estudios que abordan su concepto de poesía y su poesía misma desde el punto de vista de la mística.

Alejandra Pizarnik murió el 25 de septiembre de 1972, dejando tras de sí una gran obra poética que sigue generando inquietudes en investigadores contemporáneos, críticos literarios, psicoanalistas, y poetas. En este caso yo me atengo al deseo de la propia Pizarnik, pues sólo pretendo acercarme un poco a la complejidad de su palabra y a su silencio poético, como ella yo sólo pido *que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido*.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Como enuncia Alejandra Pizarnik en “LAS PROMESAS DE LA MÚSICA”

## Capítulo 2. Poesía ese mar de posibilidades. Algunas cuestiones formales (conceptos de poesía en Alejandra Pizarnik)

La palabra poesía proviene del verbo griego *poien* que significa hacer. De éste se deriva *poiêma*, es decir poema, cosa hecha y *poiêtês*, creador, el poeta. Johannes Pfeiffer sostiene que “la poesía es arte que se manifiesta por la palabra”.<sup>29</sup> Para el autor alemán sólo existe un camino auténtico a la aproximación de éste mediante la “participación sentimental y emotiva”. Reconoce tres tipos de lenguaje muy distintos entre sí para aclarar “qué es lo poético”. El primero, es el “lenguaje común y cotidiano”, instrumento que utilizamos para comunicarnos y ponernos de acuerdo con otros, éste “tiende a extirpar o a esquematizar cada vez más lo que hay de imagen en las representaciones significativas que el lenguaje transmite”.<sup>30</sup> Tiene un núcleo conceptual fijo para facilitar la comunicación de una forma rápida y efectiva. Por lo tanto el lenguaje “común y cotidiano” no puede ser considerado como “arte que se manifiesta por la palabra”. El segundo es el lenguaje filosófico, el cual es una invitación a seguir una idea, pensarla y aprender con ella. El tercer lenguaje es el poético, busca hacer sentir y vivir al lector aquel acaecer que está plasmado en el poema. Quiere compartir las “vibraciones del temple de ánimo humano”. Éste último nada tiene que ver con el estado de ánimo en el cual se encuentra el poeta a la hora de escribir,

[...] sino que quiere decir que la persona en su totalidad está templada, atemperada, sintonizada, en cierta forma, y sin que en ello intervenga el capricho o la voluntad. No podemos provocar un temple de ánimo: éste surge dentro de nosotros y nos invade.<sup>31</sup>

El lenguaje filosófico puede tener algunas características en común con el lenguaje poético, “tanto la poesía como la filosofía se contraponen a la conciencia idiomática de lo común y cotidiano, al no desentenderse [...] de la oculta profundidad de la palabra”.<sup>32</sup>

Así aquel sendero del “arte que se manifiesta por la palabra” muchas veces se mezcla con fantasmas interiores del creador, otras los límites se desdibujan, se mezclan con sueños, dejándolo sin

---

<sup>29</sup>Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 26.

<sup>31</sup> *Ibidem*. p. 50.

<sup>32</sup> *Ibidem*

certezas. El poeta se enamora de la multiplicidad de la Unidad para cantarla, aunque aspirando a la segunda por miedo de que no esté contenida en el Todo.<sup>33</sup> Puede alcanzar la unidad en algo llamado poema. Una unidad incompleta, frágil, porque siempre ha de referirse a lo otro y aún a lo que no es (ser significa ser a costa de algo). De la que se desprende “ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía”.<sup>34</sup> El todo del poeta es un “todo a posteriori que sólo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud”.<sup>35</sup>

La poesía transforma y destruye. Da lo que no hay. Finge lo que no es. Es la conexión entre el hombre y la Unidad o los dioses o simplemente Dios. Es embriaguez, delirio, canto, melancolía. Rebeldía ante la razón. Puede llegar a ser Infierno. Es también contemplación, impregnada de amor. El poeta vive en la poesía y para la poesía. Está poseído por la belleza, la llora antes de perderla. Como el pintor, intenta apresar en vano las apariencias. Los poetas y los pintores son eternos hacedores de fantasmas.<sup>36</sup>

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que en ausencia suscita.<sup>37</sup>

El alma humana está poblada de pasiones y retomando la metáfora de María Zambrano, “es como el mar”. Hay dos maneras de imbuirse en ella, la primera: mantenerse a flote lejos del naufragio, defender el navío y prepararse para la muerte, estar maduro para cuando ella llegue. Éste es el camino de la filosofía, del ser, de la razón y del bien. La segunda: el naufragio, abismarse en lo más profundo del mar, rodeado de actividad sin límites y destrucción. Habitar el cuerpo y la carne. Anhelar la totalidad temiendo

---

<sup>33</sup> Zambrano, María, *Poesía y Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010. p.p. 13-71.

<sup>34</sup> *Ibidem*. p. 22.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 25.

<sup>36</sup> *Ibidem*. p.p. 33-40.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 19.

que no incluya todas sus particularidades; cantarlas. Éste es el camino de la poesía, del no ser y del ser, de la sin razón.<sup>38</sup>

Todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser, para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esa entrega. Y tan íntima es su convivencia con las fuerzas divinas que engendran el delirio, que ha llegado con Baudelaire a convertir la “inspiración en trabajo”.<sup>39</sup>

La poesía es arte y —siguiendo a Victor Shklovski— “el arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte”.<sup>40</sup> Esto se debe entender en el sentido de una forma de liberación o mejor dicho de *desautomatización* de la percepción de los objetos con los que se pretende hacer arte.

Para Shklovski lo que crea la poesía son las imágenes pero no de cualquier tipo, es por ello que distingue dos tipos: la imagen como medio poético de pensar; como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética como medio de refuerzo de la impresión. El primer tipo es utilizada sólo como un medio práctico, está basada en la metonimia, y aunque tiene cierto grado de abstracción, nada tiene que ver con la poesía, sino que es como un tropo prosaico. Por lo tanto no es ésta sino la segunda, la imagen poética la que hace posible la poesía. Esta segunda clase de imagen, es un medio para crear una impresión máxima, sirve para reforzar la sensación producida por un objeto. Shklovski la considera como el medio de la lengua poética, basado en la metáfora.<sup>41</sup>

En la lengua de la prosa se usa la metonimia y en la lengua de la poesía, la metáfora. Es muy frecuente que en la prosa, por el uso habitual de las palabras y la visión constante, el objeto se tienda a reconocerlo por sus características más inmediatas, y no veamos más allá de sus primeros rasgos. Esto

---

<sup>38</sup> *Ibidem.* p.p. 47-71

<sup>39</sup> *Ibidem.* p. 45.

<sup>40</sup> Shklovski, Victor, “El arte como artificio”, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Aráujo Nara, Delgado, Teresa, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, España, 2010, p. 23.

<sup>41</sup> *Ibidem.* pp. 20-21.

ocasiona un debilitamiento en su percepción. Los objetos están dados por uno sólo de sus rasgos. Es decir están *automatizados*.

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, lo hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. ‘Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido’. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para sentir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.<sup>42</sup>

La poesía es arte dice Shklovsky, y el arte puede interpretarse desde varios sentidos, desde aquel en que sólo es una habilidad para hacer o producir algo, pasando por el arte que sólo imita de algún modo la Naturaleza, entendiendo por ésta como “lo real”, hasta ese en el que arte sólo es saber o razonamiento<sup>43</sup>. Este tipo de definición bien puede pertenecer a una época en donde aquellos órganos que sirven para la creación del arte y la percepción estética están íntimamente ligados a la razón. Sin embargo lejos estamos ya de ese tiempo en que el arte sólo era guiado por medio de reglas y métodos específicos. El arte no imita a la Naturaleza sino que la resignifica, es una visión particular del mundo y de lo real, en la cual se han dado encuentros que devienen en aquello que denominamos arte. Estos encuentros están compuestos por partes de diversa naturaleza, que incluso podrían hasta ser contrarios irreconciliables. Todo ello para reinventar, para “desautomatizar”.

No podemos escindir del arte algo tan importante como la percepción, la cual deviene desautomatización. De esta me atrevo a plantear dos formas de acercamiento, en base a lo que sostienen Deleuze sobre el “rizoma” y Lezama Lima en su ensayo sobre Paul Valéry, que no por ser dos quiere decir que son polaridades ni las únicas existentes. La primera la “percepción ojo-insecto”, en la que el insecto ayudado de múltiples faroles intenta iluminar un objeto, con interrogaciones intenta apresarlos sin por ello tocarlo directamente. La multiplicidad de ojos pueden dar una impresión inicial de mayor alcance; sin embargo, siempre está el riesgo de que los objetos que intentan apresarse sólo se agolpen de

---

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 23

<sup>43</sup> Ferrater, Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, p.142-145.

forma vertiginosa, dejando tras de sí un enorme mareo. En la “percepción ojo-pulpo”, se lucha contra la oscuridad de las profundidades, no queda más que extender como única herramienta los tentáculos, para poder llegar al objeto, tanteando y vacilando lo adhiere a sus ventosas, lo palpa hasta el cansancio, hasta sentir su imagen. Pero también puede ocurrir que en momento de extender los tentáculos en el vacío, logre el encuentro con otro animal marino que sea o no de su especie, incluso puede ser que el pulpo logre apresar un ave, entonces se dará por el contacto de estos contrarios, un nuevo producto muy distinto para cada parte, el cual habrán de resignificar y desautomatizar por su cuenta, quizá hasta en dirección contraria.

Es esta última la visión ojo-pulpo la que intenta destacarse en este estudio. Ya que todo poeta al crear, también está resignificando el mundo que lo rodea y para ello extiende sus tentáculos ávidamente no sólo a una sola tradición, ni a un solo estilo de poesía. Es así como ocurre con Alejandra Pizarnik quien, como ya mencionamos en un capítulo anterior, tiene- entre otras- una gran influencia tanto de la poesía francesa como de la poesía española de los Siglos de Oro.

## La forma poética: el verso libre

Uno de los problemas que plantea el estudio del verso libre como ya bien lo dice Antonio Quilis es el de la multiplicidad de interpretaciones que puede darse al tema. Isabel Paraíso sostiene que el verso libre deja a un lado todos los patrones heredados con anterioridad y es “más obediente al íntimo decurso del pensamiento poético individual”.<sup>44</sup> Asocia el origen del verso libre con el “verselibrisme” de Viélé-Griffin y otros poetas simbolistas franceses, incluso con Walt Whitman. Otros estudiosos como Henri Morier asocian el nacimiento de dicho verso con la poesía de Rimbaud.<sup>45</sup>

Oldřich Bělič, por el contrario, argumenta que el verso libre proviene desde prerromanticismo y que es hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando comienza a tener su auge en la época del simbolismo, momento a partir del cual hasta nuestros días ha seguido vigente en la poesía.<sup>46</sup>

El verso libre puede distinguirse por ser:

Una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de frases.<sup>47</sup>

El verso libre “verdadero” —dice Oldřich Bělič— debe estar literalmente preñado de contenido; es decir, debe comunicar más, ofrecer más información que las mismas palabras transcritas en prosa.<sup>48</sup>

### *Realización del verso libre*

En el verso libre la entonación y la fonología oracional tienen un papel fundamental. Su organización depende muchas veces sólo de la repetición de determinado tono. Algunas veces se da una segmentación rítmico-melódica marcada por la supresión de la puntuación y de las mayúsculas. Ésta supresión de puntuación hace que se formen unidades semánticas o que se borren los límites y los

---

<sup>44</sup> Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985. p. 9.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Bělič, Oldřich, *Verso Español y Verso Europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Santa Fe de Bogotá, 2000, p. 552.

<sup>47</sup> Quilis, Antonio, *Métrica española*, Ariel, España, 1991. p.165

<sup>48</sup> *Op. cit.* supra nota 35, p. 568-569.

contornos uniéndolos todos en una sola corriente continua.<sup>49</sup> Otras veces existe una gran desigualdad en la longitud de los versos. Esta desigualdad puede estar marcando la forma en cómo debe ser leído el poema, si el verso es largo invitan a que se les lea de manera más rápida que los cortos.<sup>50</sup>

Oldřich Bělič reconoce en el verso libre una “ruptura semántica”, es decir, el hecho de que un verso sea percibido como unidad semántica autónoma. En el poema se coloca un verso que parece desarticulado del resto de una manera muy llamativa; esta “ruptura semántica” lejos de debilitar al verso respecto a sus vecinos, fortalece la carga semántica. Otra función es la de marcar la entonación a falta de puntuación. Aunque no siempre es el caso, puede ser también que el poema tenga múltiples interpretaciones de entonación.<sup>51</sup>

Cuando el poeta tiene la intención de marcar la entonación lo puede hacer mediante señales gráficas, entre ellas la de *escalerilla* o *línea poética escalonada*<sup>52</sup> elemento que utiliza Alejandra Pizarnik en un poema sin título incluido en TEXTOS DE SOMBRA<sup>53</sup>:

Alguien  
    cae  
        en  
          su  
            primera caída

En éste poema se puede ver que además de marcar la entonación del poema es un recurso visual en el que se ejecuta una caída, se da un *ritmo visual*. Elementos ya antes utilizados por Apollinaire en sus caligramas.

---

<sup>49</sup> Levý, J, sobre la *Zone* de Apollinaire, en Bělič, Oldřich, *op. cit.*

<sup>50</sup> *Op. cit.* supra nota 35, p.p. 554-555.

<sup>51</sup> *Ibidem.* p. 556.

<sup>52</sup> *Ibidem.* p. 559-560.

<sup>53</sup> Pizarnik Alejandra, *op. cit.*, supra nota 8, p. 446.

Para que un verso pueda existir es necesario que posea segmentación y entonación, estos dos elementos son la base rítmica. A ellos se pueden integrar la medida silábica fija, el número de acentos, las sílabas acentuadas y la rima. En el caso del verso libre sólo basta con que se cumplan la segmentación y la entonación, que constituyen su norma general, su metro. La pausa entonces se convierte en algo esencial en éste tipo de verso.<sup>54</sup>

Otra forma interesante de ver el verso libre es como la concibe Iuri Tiniannov en *el Problema de la lengua poética*, donde es considerado como un metro que deja de existir en tanto sistema regular para convertirse en un metro *desautomatizado*. Éste surge como una forma métrica variable en la que su unidad está determinada por la distribución sintáctica.<sup>55</sup>

En contraste, el metro *automatizado* o “metro gastado” para Tinianov —quien se apoya en Shklovsky— es aquel que se encuentra en una unión fuerte y habitual.<sup>56</sup>En el momento en que este “metro gastado” se extrae de su contexto para llevarlo a otra combinación totalmente diferente, a interactuar en una serie con un léxico y semántica distintos, el efecto se revierte y se desautomatiza. Esto ocurre frecuentemente en la parodia.<sup>57</sup>En ésta la *desautomatización* consiste en tomar un metro —o me atrevo a decir un verso— de un determinado poema de alguna tradición pasada para insertarlo en uno nuevo, actual, para resignificarlo y darle otro impacto.

Los primeros en abordar el tema de la parodia fueron los formalistas rusos, pues dejaron abierta la brecha para futuros teóricos como Gerard Genette quien se ocuparía del tema ampliándolo. El teórico francés en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* define la parodia a partir de su etimología como *ôda*, es el canto; *para*: “a lo largo de”, “al lado”; *parôiden*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de

---

<sup>54</sup> *Op. cit.* supra nota 35, p. 570.

<sup>55</sup> Tiniannov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Dedalus Editores, Buenos Aires, 2010. p.p. 54-55.

<sup>56</sup> *Ibidem.* p. 31.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 36.

lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto— o incluso cantar en otro tono: deformar, o transportar una melodía.<sup>58</sup>

El teórico reconoce cinco tipos de parodia, al primero lo denomina *intertextualidad*, tema explorado por Julia Kristeva, el cual es una relación de copresencia entre dos o más textos, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. “Su forma más explícita y literal: la cita, el plagio, la alusión. El *intertexto* es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otra que la han precedido o seguido”.<sup>59</sup>

El segundo tipo de parodia está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que - en el todo formado por una obra literaria- el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, interludios, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. El *avant-texte* de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto. Puede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra.<sup>60</sup>

El tercer tipo es la *metatextualidad*, es la relación generalmente denominada “comentario” que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.<sup>61</sup>

El cuarto tipo es el que le interesa especialmente a Genette, la *hipertextualidad*, toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es

---

<sup>58</sup> Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, España, 1989, p. 20.

<sup>59</sup> *Ibidem.* p.p. 10-11

<sup>60</sup> *Ibidem.* pp. 11-12

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 13

el comentario. Otra manera de decirlo a través de la noción de *texto en segundo grado*, o sea un texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual, en el que un *metatexto* habla de un texto. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que Genette califica como *transformación*, que en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. El hipertexto es considerado, más generalmente que el *metatexto*, como una obra propiamente literaria.

La *hipertextualidad* se puede dar por transposición de la acción<sup>62</sup>, por *transformación simple* (decir lo mismo de otra manera, puede bastar con una ligera modificación), por sustitución (produciendo un nuevo sentido) o por imitación (decir una cosa de manera parecida, requiere el dominio del o de los caracteres que quiere imitar).<sup>63</sup> La *hipertextualidad* es considerada por Genette universal, ya que “no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son *hipertextuales*.”<sup>64</sup>

El quinto tipo es el más abstracto y el más implícito, la *architextualidad*, es la relación completamente muda, como máximo articula una mención *paratextual* (subtítulos como en Poesía, “Ensayos”, “Le Roman de la Rose”, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario para recusar o eludir cualquier clasificación. La determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicativo por vía *paratextual*. La percepción genérica, orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector, y por tanto la recepción de la obra.<sup>65</sup> Estas cinco

---

<sup>62</sup> Un ejemplo de ello es como el que ofrece Genette, de transponer la acción de la Odisea al Dublín del siglo XX.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, Supra nota 47, pp. 14-17.

<sup>64</sup> *Ibidem.* p. 19.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p.p. 13-14.

formas de la parodia pueden relacionarse unas con otras. Genette las considera como “aspectos de toda textualidad” que se dan en grados diversos.

## William Blake en Alejandra Pizarnik (acercamiento al tema de la noche)

Siguiendo a Genette podemos ver que en la poesía de Alejandra Pizarnik existe una fuerte relación con la parodia. Es el caso del poema DESDE ESTA ORILLA incluido en *Las aventuras perdidas* que dice:

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

W. BLAKE

Aún cuando el amado  
brille en mi sangre  
como una estrella colérica,  
me levanto de mi cadáver  
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta  
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia  
todo es ángel.  
La música es amiga del viento  
amigo de las flores  
amigas de la lluvia  
amiga de la muerte.<sup>66</sup>

Observamos que existe un *paratexto*, el epígrafe de William Blake proveniente del poema “Visiones de las hijas de Albión”, escrito alrededor de 1793:

Yo soy pura,  
porque la noche en que me encerraba en su funesta negrura ha terminado.  
Me han dicho que el día y la noche era todo lo que podía ver;  
me han dicho que tenía cinco sentidos para permanecer encerrada,  
y han confinado mi infinito cerebro en un círculo estrecho,  
y han sumido mi corazón en el abismo, rojo globo ardiente;  
Hasta que olvidándolo todo, me borré enteramente de la vida.  
En vez del alba veo surgir un espectro descolorido, como un ojo  
en la nube del oriente; en vez de la noche un nauseabundo osario.<sup>67</sup>

Una de las dificultades de este texto es el complejo universo de William Blake al que se alude, y el de sus personajes. El poema del poeta inglés está compuesto por versos de extensión variable. *Las hijas de Albion* representan las fuerzas espirituales que descarrían al hombre, simbolizan la crueldad de la

<sup>66</sup>Pizarnik, Alejandra, Op. cit, supra nota 8, p. 57.

<sup>67</sup> Blake, William, *Poemas proféticos y prosas*, Barral Editores, Barcelona, 1971. p. 125.

religión natural, fundada a costa del castigo destructor de la vida espiritual. Representan la imagen del terror o “Espectro Del Poder Razonante” en el hombre. Representan la razón no iluminada.

En el universo del poeta inglés toda vida humana es terrena y mundana, está inscrita en la *generación*, una serie de cuatro *Estados* mentales que permanecen en lo Eterno.

El hombre los atraviesa [...], él pasa a través de ellos como un viajero que puede imaginar que los lugares por él recorridos no existen más, del mismo modo que un hombre puede suponer que no existen más los Estados que ha atravesado. Derivados de la creencia del hombre de que el mundo que aprende con los sentidos es real y permanente. El hombre para poder adquirir la misericordia divina y la luz espiritual tiene que pasar por esta *generación*.<sup>68</sup>

Finalmente el hombre que ha cruzado por estos *Estados* entrará al proceso de *regeneración*, de donde surgirá por misericordia divina a la luz espiritual. Tendrá entonces un periodo de ceguera espiritual, seguida de una inesperada iluminación.<sup>69</sup>

El personaje principal de las *Visiones de las hijas de Albion* es Oothon, encarnación de los inocentes placeres del amor, la amante por excelencia. Símbolo de rebeldía contra la razón, la tiranía y la ley.<sup>70</sup> Oothon, enamorada de Theotormon, recorre el valle de Leutha, se entrega sexualmente a su amado de acuerdo a la ley. Bromion, el egoísta, el mentiroso, el brutal, el que busca que se perpetúen todas las sumisiones, simbolizando el conservadurismo, hace de Oothon una prostituta, encadena a los amantes sujetos al terror y a la obediencia absoluta.

Oothon, ante la injuria, sólo puede lanzar gritos a las águilas para que la devoren, las águilas descienden y devoran cuerpo y materia de Oothon. Así se purifica y es cuando declara:

Yo soy pura  
porque la noche que me encerraba en su funesta negrura ha terminado<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 300.

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 299.

<sup>70</sup> *Ibidem.* p. 315.

<sup>71</sup> Blake, William, *op. cit.*, supra nota 56.

Esa noche que la encerraba era la oscuridad de la razón, de los cinco sentidos, de lo finito. Oothon ha llegado a ese estado previo a la iluminación espiritual, pero en vez de ver surgir la luz o “el alba” sólo ve “un espectro descolorido, como un ojo”<sup>72</sup>: la actividad de la razón comienza a carecer de referentes.

Pide entonces que en ella se refleje al amado:

“¡Escuchad mi voz santa, oh reyes del aire sonoro!  
Desgarrad este mancillado seno para que pueda reflejar  
la imagen de Theotormon en mi puro y transparente pecho”.

Aunque le es concedido, lo único que logra reflejar es el semblante sonriente y sereno de Theotormon quien no vuelve a posar la mirada en Oothon. Podemos ver en este texto de William Blake el tema del amor que no acude al llamado del amante, también el de la necesidad de la trascendencia o dicho con términos del mismo Blake de *regeneración*, de alcanzar la iluminación espiritual.

Alejandra Pizarnik al traer a cuento el texto de William Blake mantiene una relación de *hipertextualidad*, en este caso, se trata de “trasformación simple”<sup>73</sup>, pues habla del mismo tema que Blake, el amor que no acude al llamado; pero en el caso de la poeta, se da un renacimiento de tal sentimiento en el yo lírico, al darle así un nuevo giro a lo expresado por el inglés, produciéndose una sustitución de sentido original:

Aún cuando el amado  
brille en mi sangre  
como una estrella colérica,  
me levanto de mi cadáver  
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta  
voy al encuentro del sol.

Oothon no pudo alcanzar el estado de *generación* después de la noche que la encerraba en funesta negrura, se detuvo por el amado. El sujeto lírico en Alejandra Pizarnik decide en cambio, aún con el reflejo colérico del amado, levantarse de su cadáver e ir al encuentro de la luz, ese otro lado —quizá de

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Ver pág.30 (17)

ahí el título del poema DESDE ESTA ORILLA—donde a pesar de la oscuridad y la nostalgia, todo es “ángel”.

Desde esta orilla de nostalgia  
todo es ángel.  
La música es amiga del viento  
amigo de las flores  
amigas de la lluvia  
amiga de la muerte

Una lectura literal de los dos primeros versos de la segunda estrofa nos indicaría que a pesar de la muerte y de la oscuridad, cuando se ha llegado al otro lado, a esa orilla tan anhelada por la poeta argentina, todo lo que ahí se encuentra tiene gracia, encanto, inocencia, cualidades que generalmente se les atribuyen a los ángeles. Pero si vamos un poco más allá de lo literal, éstos son también los intermediarios entre los hombres y Dios. Los ángeles son seres que no pertenecen a éste mundo y son ellos los que anuncian la intervención de lo sagrado en el mundo terrenal. “El ángel en tanto que mensajero es siempre portador de una buena nueva para el alma”.<sup>74</sup>

En el caso de este poema no es fortuito que Alejandra Pizarnik incluyera al ángel, pues después de la muerte física, que en este caso es una especie de renovación, una muerte que se da en un plano para emerger en otro superior, aquel que anuncia que el proceso ha terminado es el ángel, el que trae la buena nueva de que en aquella “orilla” todo es luminoso, virginal y alegre. Mejor aún, anuncia que aquella angustia y pavor contenidos en el mirarse muerto y resistirse ha terminado. La buena nueva para el alma del sujeto lírico es que ha emergido a otro plano menos material, más etéreo. Como si todo hubiese sido una muerte iniciática, de la que no se puede emerger sino después de asumir que hay elementos, cuerpos, entes, que se deben dejar morir para poder renacer.

---

<sup>74</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, España, Herder, p. 100.

En el poema existe un paralelismo entre dos mundos, la vida y la muerte, marcado por la secuencia: La música es amiga del viento/ amigo de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte. Otra característica son los elementos etéreos: ángel, viento, lluvia.

En el poema podemos observar que la estructura rítmica está marcada por las palabras “cuando”, “levanto”, “cuidando”, en la primera estrofa. En la segunda estrofa: “orilla”, y “amiga”. Estos elementos marcan una especie de rima externa, la cual nos dice Antonio Quilis, “es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada”.<sup>75</sup>

El poema está constituido por dos estrofas de seis versos con métrica distinta. Se trata de un poema *asimétrico* como lo denomina Luis Luján Atienza, por su igualdad en el número de versos entre las partes del poema.<sup>76</sup> Observamos igualmente que en el poema de Alejandra Pizarnik están combinados versos de arte menor (pentasílabos, tetrasílabos y heptasílabos) y de arte mayor (eneasílabos y tridecasílabos), En cuanto a su entonación algunos son difíciles de clasificar al tratar de discernir si son trocaicos, polirrítmicos, o dactílicos. La preferencia de heptasílabos y enneasílabos nos lleva a pensar que quizá nos encontramos con un verso libre métrico, “es decir, en vez de la repetición de una cláusula tenemos la repetición de un mismo periodo (pentasílabo, heptasílabo, enneasílabo)”.<sup>77</sup>

El poema DESDE ESTA ORILLA, puede considerarse como un poema “autofágico”, que se devora a sí mismo, pues a través de una dinámica circular, desgasta cada uno de los elementos en la segunda estrofa, para llegar al mismo punto de la primera, la muerte. Realiza un ciclo de Muerte-Vida (Primera estrofa) y Vida-Muerte (segunda estrofa).

Por otra parte al igual que William Blake, la poeta argentina hace de la noche uno de sus temas principales, convirtiéndola en un símbolo fundamental en su poesía. Desde su primer poemario *La tierra*

---

<sup>75</sup> Quilis, Antonio, *op.cit*, supra nota, p. 39.

<sup>76</sup> Luján, Atienza, Ángel, Luis, *Cómo se comenta un poema*, Editorial Síntesis, España, 2000. p. 70.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 207.

*más ajena* está presente la noche. Algunas veces en sus elementos opuestos recurriendo al oxímoron como cuando en TRATANDO A LA SOMBRA ROJA dice: reír en la noche soleada / del vigoroso participio<sup>78</sup>. Otras aparece sólo como el paisaje o escenario del poema, como sucede en NOCHE: la noche desanuda su bagaje/ de blancos y negros.<sup>79</sup> En general en *La tierra más ajena*, sólo aparece la noche para enmarcar ciertas situaciones angustiosas y de profundo anhelo de que el amado esté presente o simplemente como el deseo del yo lírico de irse y no volver jamás. En los poemarios siguientes la referencia a la noche comienza a volverse más compleja. Una característica importante en la poesía de Alejandra Pizarnik es que la noche se presenta en varios tonos como si fuese una pintura, donde se habla de las gradaciones de la luz y de la sombra.

Antes de entrar de lleno al tema de la noche, considero pertinente explicar antes algunas consideraciones sobre la mística que harán más comprensible el tema y la forma en cómo será abordado aquí el estudio de la noche en Pizarnik.

---

<sup>78</sup> Pizarnik, Alejandra, *op. cit.*, supra nota 8, p. 19.

<sup>79</sup> *Ibidem.* p. 20.

### Capítulo 3. La mística. *En regardant le ciel*

#### La mística una definición necesaria

Tratar de definir la mística presenta un gran problema. Hoy en día se cuenta con algunos rasgos distintivos que podemos encontrar en diversos estudios especializados. Muchas veces sin embargo entre las definiciones que dan uno y otro crítico suele haber contradicciones. Es por lo tanto apropiado ofrecer antes una descripción de algunos de los conceptos básicos de la mística que debemos tomar como modelo.

El principal problema que plantea la mística es, como lo refiere Juan Martín Velasco en su libro *El fenómeno místico: estudio comparado*, el de la polisemia del término. La dificultad radica en que diversos sistemas de interpretación —médico, psicológico, filosófico, teológico— originan interpretaciones y valoraciones muy variadas. Se destaca, sin embargo, la connotación religiosa. El término “mística” se introduce en el vocabulario cristiano a partir del siglo III. No aparece ni en el Nuevo Testamento, ni en los Padres Apostólicos. Se deriva del verbo *Myo*, que hace referencia a la acción de cerrar la boca y los ojos. Los místicos coinciden al referirse a realidades secretas, ocultas, misteriosas.<sup>80</sup> Desde esta época la palabra “mística” adquiere tres significados que se mantienen hasta nuestros días:

- 1) El sentido religioso: “aplicado por Clemente y Orígenes al significado típico o alegórico de la sagrada Escritura que origina un sentido espiritual o ‘místico’, en contraposición al sentido literal”.<sup>81</sup>
- 2) El sentido litúrgico: remite al culto cristiano y a sus diferentes elementos. Esto es, apela al sentido simbólico, oculto de los ritos cristianos.
- 3) El sentido espiritual y teológico: se refiere a las verdades inenarrables, inefables, ocultas, del cristianismo, “las verdades más profundas, objeto por tanto de un conocimiento más íntimo de la

---

<sup>80</sup> Martín, Velasco, Juan, *El fenómeno Místico. Estudio comparado*, Madrid, Trotta, 1999, p. 19

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 20.

naturaleza divina. En la teología mística el término adquiere rasgos peculiares como el ser un conocimiento religioso, ‘escondido’, ‘experimental’, es decir inmediato, obtenido a partir de la unión vivida con Dios, y de su operación en nosotros, en contraposición al conocimiento deductivo y puramente racional”.<sup>82</sup>

Fue hasta el siglo XVII que el término se estableció en un ámbito específico y para designar a las personas que vivían una “experiencia” especial o tenían esa forma peculiar de conocer a Dios. Así, una primera definición que nos da Martín Velasco de la palabra sería el de la mística entendida como aquellas:

[...] experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige la experiencia ordinaria y objetiva; de la unión— cualquiera que sea de la forma en que se la viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. [...]El contexto religioso o no religioso en que esa experiencia se produce, la configuración del término de esa unión y el conjunto del sistema, religioso o no, en que esa experiencia se inscribe determinarán las formas muy diferentes de mística a las que sólo analógicamente puede aplicarse el mismo nombre.<sup>83</sup>

Lo que intenta el estudioso español en su obra es encontrar una tipología de dicho fenómeno desde la fenomenología de las religiones. En este contexto, el concepto de “religión” se entiende como una “categoría interpretativa, dotada de un conocimiento preciso, realizado de forma analógica, en las diferentes religiones”.<sup>84</sup> Por su parte la mística se entiende como un fenómeno humano, como una experiencia que se hace presente a través de una serie de “procesos formativos y constructivos del lenguaje y la cultura”.<sup>85</sup> Esto es que no puede existir una experiencia mística pura, ni anárquica pues ya que al pertenecer al mundo humano está marcada por un lenguaje, una historia y una cultura.

---

<sup>82</sup>*Ibidem*, p. 20

<sup>83</sup>*Ibidem*, p. 23.

<sup>84</sup>*Ibidem*, p. 46

<sup>85</sup>*Ibidem*, p. 40

Vista desde esta perspectiva la experiencia mística tiene un lenguaje determinado, que puede encontrarse en textos religiosos, en la poesía, en el relato autobiográfico, en la apología y hasta en descripciones psicológicas o de interpretación teológica. Incluso puede haber textos en los que los géneros se mezclan.<sup>86</sup>

Algunas de las características del lenguaje místico—según Velasco— son:

[Ser] el lenguaje de una experiencia [...] El místico [...] habla del Dios que se le ha dado como presente en una experiencia. De ahí su[...]impregnación psicológica y afectiva de la mayor parte de los textos místicos.<sup>87</sup>

“El lenguaje místico es la descripción de la experiencia intensa de unión con Dios, que vive el místico, la cual es esencialmente subjetiva e interior”.<sup>88</sup> Sin embargo, aun cuando el místico trata de hacer una descripción fiel de su experiencia mística, ésta no deja de ser más que una interpretación. Aquellos que han querido comunicarla se han ayudado de ciertos elementos como: “la transgresividad del lenguaje místico [...] tendencia de llevar el sentido primero de los vocablos hasta el límite de su capacidad significativa y en la utilización simbólica de todos ellos”.<sup>89</sup> En cuanto a los textos místicos, es recurrente en ellos el uso de la hipérbole o los superlativos, así como de “las más atrevidas y vivas metáforas”,<sup>90</sup> de aquí que el lenguaje místico y el lenguaje poético tengan cierta afinidad. Esto por el papel importante que desempeña el símbolo en ambos lenguajes. Sin embargo estos se diferencian entre sí porque “lo esencial para el lenguaje místico es el estado místico, la experiencia que el místico vierte en el lenguaje mientras para la poesía [...] lo esencial es el poema y no el estado poético en el poeta”.<sup>91</sup> Ello no descarta que el lenguaje místico intente referir la experiencia mística ayudado de rasgos propios de la poesía. Los elementos más característicos del lenguaje místico, además de los antes mencionados, son la antítesis y la paradoja.

---

<sup>86</sup>*Ibidem.* p. 50

<sup>87</sup>*Ibidem.* p. 51

<sup>88</sup>*ibidem.* p. 52

<sup>89</sup>*Ibidem.* p. 73.

<sup>90</sup>*Ibid.*

<sup>91</sup>*Ibid.*

La antítesis —como explica Helena Beristáin— es una “figura del pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen elementos en común (semas)”<sup>92</sup>. A diferencia de la paradoja, la antítesis no es contradictoria y la coherencia no se afecta.

La paradoja tiene, pues, algo de transgresión intencionada destinada a romper el nivel de pensamiento en el que se produce la antinomia para despertar a la nueva forma de conocimiento que corresponde a una realidad inefable en un nivel conceptual. El recurso a la paradoja sería, pues, la confesión de un fracaso [...] la renuncia a satisfacer el espiritual fin de que su misma insatisfacción lo turbe y lo transporte más allá de las imágenes en una búsqueda personal del inefable.<sup>93</sup>

Este fracaso o imposibilidad origina el silencio en los místicos, ya que sienten que el lenguaje es demasiado ordinario para comunicar su experiencia. Este silencio no es pasivo o indiferente, es el lugar donde surge el verdadero encuentro. Ya sea que desde el inicio se entreguen a él o que desemboque en él. “Pero su silencio no es cómodo, perezoso o indiferente. Es una condición del lenguaje”.<sup>94</sup> El místico:

Teme constantemente que el que no ha pasado por la misma experiencia no capte el significado de lo que dice, pero siente la necesidad de decirlo una y otra vez, aunque no falten ocasiones en que esta voluntad de comunicación se vea superada por la inefabilidad de lo vivido y el místico se vea reducido al silencio como única forma de comunicación.<sup>95</sup>

La antítesis y el oxímoron desempeñan un papel similar al de la paradoja, constituyen una forma de expresar la incapacidad de referir con precisión la experiencia. Algunas de las frases más conocidas de San Juan de la Cruz, dan muestra de ello: “música callada”, “soledad sonora”, “llaga delicada”, “¡oh noche amable más que la alborada!”<sup>96</sup>

Lo que el místico experimenta es una ruptura en la “condición humana”. Todo aquello que estaba anteriormente establecido se desvanece del plano intelectual, sentimental y corporal. Sufre una muerte de

---

<sup>92</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México Porrúa, 2006, p.55.

<sup>93</sup> Martín, Velasco, Juan, *op. cit.* supra nota 1 p. 55.

<sup>94</sup> *Ibidem.* p. 56

<sup>95</sup> *Ibidem.* p. 58

<sup>96</sup> Supra nota 1 p. 55

donde tendrá que renacer como hombre nuevo, como aquel que ha tenido la gracia e iluminación de Dios, el Todo, Brahman para la tradición hindú, etc.

Cuando el místico recurre a los símbolos para referir su experiencia estos suelen ser “tomados del cosmos” y, según refiere Martín Velasco, los más usados son el agua, el fuego, el viento, la luz, y la noche; pueden hacer referencia también a experiencias humanas como el amor, la muerte, el gozo o la tristeza. El símbolo en la comunicación de la experiencia mística

[...] tiene su raíz más profunda en la toma de consciencia de sí mismo a través de la propia condición corporal como eje que determina el origen de la orientación: alto, bajo, profundo; del movimiento: entrar, salir, bajar; y por debajo de todas ellas, como raíz de todas las desproporciones, la que emerge en la consciencia de ser y ser éste, ser así, es decir, en la consciencia de la infinitud realizada bajo formas incurablemente finitas.<sup>97</sup>

[...] el símbolo sería la palabra fundamental de la experiencia mística en la que se revela y realiza la relación con el ser que constituye al ser del hombre y que se expresa, según las tradiciones, como abismo sin nombre, como absoluto, como persona, como amor. Pero no todos los símbolos acceden a este nivel de profundidad ni tienen la misma estrechísima relación con la experiencia”.<sup>98</sup>

La tipología que ofrece Juan Martín Velasco en su libro se basa en el estudio y organización de diferentes formas lingüísticas y en los recursos retóricos más representativos del lenguaje místico en las distintas religiones: cristiana, judía, islámica, hindú e incluso budista y el tao de China, pero también de la experiencia mística fuera de los sistemas religiosos, esto es en los fenómenos de la llamada “mística profana”. A continuación daré cuenta del tema de la mística pertinente en este estudio: la forma no religiosa de mística en diferentes críticos.

---

<sup>97</sup>*Idem.* p. 60

<sup>98</sup>*Idem.* p. 62

## Mística no religiosa (tres formas de aproximación)

### Mística profana: Juan Martín Velasco

En contraposición de la mística religiosa existe la “mística natural”, el “misticismo naturalista”, la “mística salvaje o silvestre”. Otra forma de llamarla sin recurrir al término mística es la de “experiencias cumbre”, “dilatación de la conciencia”, “estados alterados de conciencia”, “conciencia cósmica”, “sentimiento oceánico”, “intuición de fundamento de lo real”.

Este tipo de experiencia suele darse en el ámbito filosófico, generalmente cuando se elaboran reflexiones en primera persona de situaciones límite a través de estados de ánimo determinados como: la admiración, el asombro, la angustia, la esperanza, la náusea o la fidelidad. Puede darse también al tomar conciencia de lo real como una intuición del ser, al contemplar la naturaleza o mediante la experiencia estética. Ejemplos de ésta última son los casos de Eugène Ionesco, Ernesto Cardenal e incluso *La nausée* de Jean Paul Sartre.<sup>99</sup>

A este estado se puede llegar en diversas circunstancias y por motivos variados. Las más propicias serían el cautiverio o la reclusión, el paso por el desierto o la selva, una larga enfermedad, convalecencia, soledad, situaciones de inactividad o de ruptura con la vida diaria. Incluso algunos estudiosos consideran que no debería de descartarse la ingestión de drogas.<sup>100</sup>

Las características que componen a la mística profana son:

Ruptura con la forma ordinaria de conciencia; una apertura del horizonte en el que discurre la vida o que hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz; la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos,

---

<sup>99</sup> Es así como Juan Martín Velasco la refiere en su apartado titulado: “Formas no religiosas de mística”, p. 97-98.

<sup>100</sup> Algunos de los que consideran este caso son Robert Charles Zaehner en su estudio: *Misticism sacred and profane*, y Aldous Huxley en su obra: *The doors of perception*. No obstante en este estudio tales experiencias son consideradas a la luz de la postura de Michel Hulin, en su estudio *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, para quien, dichas experiencias místicas ocasionadas por las drogas, son experiencias prefabricadas.

la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados tanto cognitivos como afectivos.<sup>101</sup>

Esto puede sumarse a sentimientos de sobrecogimiento u horror, que tienen algo sorprendente que vienen de más allá del sujeto y no tiene explicación. Es en este momento cuando el sujeto se da cuenta que ha tenido contacto con algo que lo rebasa.

La mística profana hace referencia sólo a aquellas experiencias y estados de conciencia que están fuera del contexto religioso.

Consiste en una nueva forma de conciencia que supera el conocimiento objetivo, el uso de conceptos y determinaciones, y entra en contacto intuitivo, inmediato, con su objeto, poniendo en juego, en un nivel de profundidad e intensidad enteramente nuevos, tanto las facultades cognoscitivas como afectivas de la persona. Tal forma nueva de conciencia tiene su explicación última en el contenido al que se refiere. Ésta se sitúa más allá de los objetos inmediatos accesibles a la experiencia ordinaria y al uso de los conceptos y más allá del sujeto que se refiere a ellos.<sup>102</sup>

Este tipo de mística ha sido definido de dos maneras; por un lado, como degradación de la mística cristiana y, por otro lado, como “forma de mística a la que tiene acceso el espíritu humano dejado a sus fuerzas sin la ayuda sobrenatural de la gracia”.<sup>103</sup> Por su parte, Michel Hulin, en el que Martín Velasco se basa, propone una perspectiva de interpretación para este problema, que a continuación abordo.

---

<sup>101</sup> Juan Martín Velasco., *op. cit*, supra nota 1, p. 103

<sup>102</sup> *Ibidem*. p. 104

<sup>103</sup> *Ibidem*. p. 110

## Mística salvaje: Michel Hulin

Michel Hulin en su libro *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu* sostiene que los estudios sobre la mística siempre están orientados hacia dos horizontes que llama “aproximación desde arriba”. El primero corresponde a los historiadores, filósofos y algunas veces “hombres de iglesia”. En éste ámbito se dan generalmente estudios que “se interesan ante todo por las grandes figuras del misticismo cristiano o islámico, y de manera secundaria por los representantes más célebres de las espiritualidades asiáticas”.<sup>104</sup>

El segundo se ha venido desarrollando desde el siglo XIX e intenta interpretar la experiencia mística desde la patología mental. Para Hulin no hay posibilidad de diálogo entre ellos.

El autor francés propone entonces una nueva forma de interpretar todos los estados y experiencias que quedan fuera de los dos horizontes antes mencionados. A esto es a la llamada por él “mística salvaje”. “Es salvaje todo lo que surge espontáneamente, por oposición a lo que debe ser cultivado [...] experiencias sobrevenidas naturalmente, de improviso y no provocadas artificialmente”.<sup>105</sup> Algunos rasgos característicos son: “lo súbito de la experiencia, una cierta desproporción entre su intensidad y la aparente banalidad de la señal que la desencadena, la misteriosa efusión de felicidad que la corona”.<sup>106</sup>

La mística salvaje contempla aquellos “estados modificados de conciencia, en los que el sujeto tiene la impresión de que el funcionamiento habitual de su conciencia se descompone y de que vive otra relación con el mundo, consigo mismo, con su cuerpo, con su identidad”.<sup>107</sup> Aquellos estados en los que el sujeto despierta a una realidad más elevada.

La postura de Hulin es contraria a la de Ladislav Kolakowski cuando afirma que “habría que reservar el epíteto de mística sólo a las doctrinas teológicas, la cuales interpretan las experiencias místicas

---

<sup>104</sup> Hulin, Michel, *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, España, Siruela, 2007, p. 10.

<sup>105</sup> *Ibidem.* p. 12.

<sup>106</sup> *Ibidem.* p. 13

<sup>107</sup> *Ibidem.* p. 14

en detrimento de los fenómenos psíquicos que componen esa experiencia de las prácticas y las experiencias vividas”.<sup>108</sup>

El primer fenómeno que analiza Hulin es el del “sentimiento oceánico”, término acuñado inicialmente por Romain Rolland en su famosa correspondencia con Sigmund Freud. Rolland define dicho sentimiento como una expansión o dilatación del Yo:

El sentimiento religioso o espontáneo, o más exactamente, la sensación religiosa, que es completamente diferente de las religiones propiamente dichas... el hecho simple y directo de la sensación de lo Eterno, que puede perfectamente no ser eterno, sino sin límites perceptibles y como oceánico.<sup>109</sup>

Este estado no es dado a todos los sujetos y Freud fue uno de los que no estaban familiarizados con la experiencia, por ello la interpretó como “una vuelta al estado primigenio, al estado intrauterino”.<sup>110</sup>

El segundo estado que analiza Hulin es el de la “experiencia de transfiguración repentina”, ésta se da cuando inexplicablemente el entorno lúgubre o siniestro contemplado por un sujeto se transforma ante él y con él. Incluso el sujeto llega a fundirse con lo que lo rodea. Desaparecen las fronteras de lo interno y lo externo, del yo y el no-yo.

La cautividad, la travesía de extensiones desérticas o incluso la interminable inmovilidad de los accidentados en la convalecencia —en resumen, todo periodo prolongado de inactividad o de actividad monótona y mecánica— constituyen un conjunto de condiciones favorables a la eclosión de tales ensoñaciones místicas en que el interior y el exterior se interpretan de manera tan desconcertante como fascinante.<sup>111</sup>

Esta transfiguración no tiene una duración determinada, puede ser sutil o avasalladora para el sujeto que la experimenta. Incluso en el momento en que ésta es dada no se puede localizar y nombrar como tal. Es mucho después cuando aquel que ha tenido la experiencia intenta comunicarla, rememorarla

---

<sup>108</sup>*Ibidem.* p. 15

<sup>109</sup>*Ibidem.* p. 24.

<sup>110</sup>*Ibidem.* p. 28

<sup>111</sup>*Ibidem.* p. 36

e interpretarla. Son predominantes los sentidos, las emociones y la imaginación. Otra característica es la supresión del tiempo o un transcurrir del mismo sin una noción o referencia específica. En el climax de la experiencia es cuando el sujeto se funde con todo lo que mira.

Es importante recalcar que el sujeto no busca, ni prevé, ni siquiera presiente, que le acontecerá una transfiguración semejante. Es como si de pronto despertara de un largo letargo que le impedía ver las cosas, el mundo como lo vive en la experiencia. Aunque el impulso de comunicar dicha transfiguración está latente, ésta siempre escapa a las palabras que podrían decirla. El lenguaje es y será siempre insuficiente.

Como señala Michel Hulin, es el psiquiatra J.M. Masson quien tiene el mérito de reconocer un elemento oscuro en la experiencia mística. Con esto el estudioso francés se refiere a que Masson reconoció que la experiencia mística no conduce necesariamente a la alegría desbordante de la que hablan todos los místicos “tradicionales”. Este lado oscuro es el de la angustia y el desapego.

La angustia se mantiene cerca todo el tiempo de la experiencia mística, ya que es ella la primera en hacerse presente cuando el mundo se transfigura o se desvanece a los ojos del sujeto que la vive. Cuando el mundo pierde todo referente “la angustia representa, de entrada un despertar, un arrancamiento a la somnolencia mullida de una pequeña existencia fútil y protegida”.<sup>112</sup>Y se produce porque el sujeto se da cuenta que él mismo se encuentra inscrito y al mismo nivel que todo aquello que pierde referente y coherencia ante sus ojos. Desaparece el mundo. Este descubrimiento puede ser insoportable, es un estado previo al éxtasis, incluso puede truncar a este último si la angustia se expande.

La angustia como desorientación absoluta, eclipse momentáneo del sentido, se traduce muy lógicamente en la desaparición del objetivo y la retirada del suelo, concretamente en la impresión de pasar por un espacio infinito y sin referencias, según una trayectoria que es tanto la de una caída como la de un vuelo.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup>*Ibidem.* p. 65

<sup>113</sup>*Ibidem.* p. 112.

El otro estado que analiza Michel Hulin es el inducido por drogas y por ello no lo considera como místico, pues concluye que:

recurrir a la droga es, por regla general, pretender introducir en el dominio de la vida espiritual las nociones de conquista, control, dominio, tal vez incluso de “rendimiento”. La esencia común de la magia y de la técnica es la voluntad de poder. Una y otra se alimentan de la creencia de que el hombre puede y debe ejercer una violencia sobre lo sagrado, es decir, arrancar a los dioses en reñida lucha lo mejor que poseen y que éstos reservan para su uso exclusivo.<sup>114</sup>

Podemos entonces señalar algunas distinciones entre la mística religiosa y la salvaje. La primera, como se ha visto, es resultado de un proceso al que el sujeto se apegaba para lograr la unión con Dios, un dios identificable según la tradición religiosa a la cual se afilia. La alegría o esta unión es el fin último del proceso. La segunda se da en sujetos que no están apegados a ninguna forma religiosa, se presenta de súbito y es caracterizada por un extrañamiento, por la pérdida de todo referente en el mundo que el sujeto habita. De igual modo el sujeto mismo se da cuenta que está inscrito en todo aquello que ya no reconoce y que procede de la misma naturaleza. Se da en contextos de extrañamiento, de desadaptación al mundo, que, lejos de propiciar aquella felicidad tan pregonada por la mística religiosa, promueve la angustia.

La mística salvaje puede ser entendida también como ese nivel particular de experiencia al que el espíritu humano entregado a sus propios recursos, es decir, privado del auxilio de una inspiración sobrenatural, es capaz de alzarse.<sup>115</sup>

La tercera propuesta sobre una mística no religiosa, es aquella cuyo principal objetivo es la armonía o el “a-dualismo”. En tanto experiencia, esta mística ha sido considerada como un estado de plenitud del hombre. He recurrido a esta consideración para señalar que existe la posibilidad de que la experiencia mística de tipo profano si bien no se da en el sujeto diariamente y no puede auto-inducirse, está al alcance de cualquier sujeto. Habría que considerar además que no sólo está relacionada con el bien o el estado

---

<sup>114</sup>*Ibidem.* p. 115.

<sup>115</sup>*Ibidem.* p. 135

beatífico sino que en ella puede tener presencia. El mal es un factor necesario en la vida y es posible también su presencia en la mística.

### **Mística ‘experiencia integral de la vida’: Raimond Panikkar**

En la obra titulada: *De la mística. La experiencia plena de la vida*, se intenta a partir de nueve sūtra<sup>116</sup>, aclarar lo que se entiende por mística. Lo que el estudioso español nos dice es que todo hombre es místico en potencia y que somos capaces de alcanzar la plenitud de la vida siempre y cuando podamos lograr la conexión de tres elementos indispensables que nos constituyen como humanos: el cuerpo, el alma y el espíritu. Esta experiencia es contingente, es decir, es posible que pueda o no darse.

La experiencia mística es fruto del *ser* antes que del *hacer*, es la consciencia del ser como acto más que de los resultados de la acción—que es el gran consejo místico del Bhagavad Gītā y del Evangelio: la primacía del amor.<sup>117</sup>

Panikkar concibe la mística, no como una forma de pensar sino como algo que pertenece al mismo ser humano. Propone una especie de “antropología tripartita”, es decir, reconocer que el ser humano es un todo constituido por los tres elementos ya mencionados que harán que la mística o “experiencia integral de la vida” sea posible.

La mística —aclara Panikkar— no nos dice nada porque su primera característica es callar. No es un concepto. “La mística calla, que es su primera característica; está escondida (como Dios y la Verdad) pero no se esconde”.<sup>118</sup> Cada cultura la ha interpretado a su manera. Algunos la consideran como un

---

<sup>116</sup> Para Panikkar un sūtra “no es un pensamiento sintético; esto es, un resumen de una serie de pensamientos complejos. Un sūtra es un pensamiento simple [...] No es por deducción como se “extrae” el sentido de los sūtra. Tampoco se llega a él por mera inducción. Acaso como los aforismos de la Sibila, el sūtra no “significa, sino que sólo sugiere. Mejor dicho [...] “invita” a otros pensamientos armónicos a unirse a él. Implica otra forma de acercarse a la realidad que le da un simple raciocinio”, es así como el mismo Panikkar lo define. Panikkar, Raimond, *De la mística. La experiencia plena de la vida*, España, Herder, 2008

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>118</sup> *Ibidem*. p. 15.

grado de conciencia elevadísimo que pertenece a muy pocos;... otros relacionan la palabra a una definición confusa. Para Panikkar “la mística, bien entendida, es el reino de la libertad: libera al hombre tanto de sus condicionantes trascendentes como inmanentes sin dejarle caer, por otra parte, en un libertinaje anárquico, puesto que le abre el camino para realizar su identidad”.<sup>119</sup>

Sostiene también que la mística no es más que la experiencia plena de la vida. Es la “experiencia de sentirse vivo en su plenitud dentro de nuestra limitación concreta”.<sup>120</sup> Este sentirse vivo, este sentir la vida, es ya en sí, una experiencia inefable. Ser consciente de ello también implica hacerse consciente de aquello que Panikkar denomina “consciencia de los contrarios”, en los que se encuentran el dolor, el error, la repulsión, incluso la muerte, que es también una experiencia inefable.

Se entiende la experiencia como la experiencia en sí, integral, no como mía, ni como nuestra, ni siquiera como la interpretación que pueda darse de ella:

[...] la experiencia de la realidad como un todo (integral) que no es la suma de sus partes ni tampoco un mero concepto formal. La mística nos dirá que hay un acceso a la plena realidad (llámese Dios, el Todo, la Nada, el Ser o lo que fuere) que se nos presenta en su plenitud – aunque luego la interpretemos diversamente y desde nuestro ángulo concreto, con lo cual, aunque la realidad sea indivisa, nuestro acceso es parcial. Con ello estamos introduciendo una visión intercultural, por una parte, y una relativa novedad, por la otra, puesto que hacemos descender la mística desde el *Olympos* de los Dioses a la tierra de los hombres – la hacemos apearse del considerarse una especialidad abierta sólo a unos pocos para pasar a ser un constitutivo del ser humano.<sup>121</sup>

Esta experiencia consiste en ser “plenamente”, sin las distracciones que “nos tientan”, como sucede con “la tecnología que si bien sirve de mucho al hombre también evita que llegue a la

---

<sup>119</sup>*Ibidem.* p. 48.

<sup>120</sup>*Ibidem.* p. 33.

<sup>121</sup>*Ibidem.* p.p. 71-72.

plenitud”.<sup>122</sup> Tampoco pertenece al ego, que si no es superado, si no desaparece, no podemos gozar de la experiencia que es tanto intelectual como amorosa.

Es la vivencia completa tanto del cuerpo, que se siente vivir con palpitaciones de placer y dolor, como del alma con sus intuiciones de verdad y sus riesgos de error, añadidas a las fulguraciones del espíritu que vibra con amor y repulsión.<sup>123</sup>

Para que pueda darse tal plenitud se debe penetrar en el interior de la cosa que se experimenta. No debe tener intermediarios, no se trata de una relación de dos entes desde el exterior y que encuentran una síntesis superior que los abarca. De ser así ya no sería experiencia. Se necesita una relación interna y constitutiva entre dos polos, este proceso no une dos entes sino que es la misma unión que no significa unidad ni unificación sino “polaridad constitutiva”. La misma experiencia relaciona al sujeto y el objeto, ella es la mediadora, no la intermediaria.

La mediación [...] es una relación interna y constitutiva entre dos polos- en cuanto polos. Un polo no es polo sin el otro, de manera que el conocimiento de un polo exige también el conocimiento del otro. No se conoce un polo si sólo conocemos un polo sin conocer el otro [...] Los “dos” polos forman precisamente una polaridad a-dual. La mediación no une dos entes, sino que es la misma unión, unión que no significa unidad ni unificación sino polaridad constitutiva. La mediación nos hace ver que no se trata de dos entidades que luego se relacionan sino que la relación es lo primario.<sup>124</sup>

La experiencia mística es una realidad que se piensa y se experimenta directamente, es “todo” no sólo en cuanto “es”, sino también en cuanto “no es”. En ella se puede tener acceso a la plena realidad, que se nos presenta en su *plenitud*. Por realidad se entiende “todo aquello que de una manera u otra entra en nuestra consciencia- sin otras disquisiciones”.<sup>125</sup>

Ser consciente no se identifica con la inteligibilidad ni con la realidad, sino con una especie de toque que nos hace identificar con la realidad toda, ser ella en un punto tangencial, sin dimensiones. Es

---

<sup>122</sup>*Ibidem.* p. 25-26.

<sup>123</sup>*Ibidem.* p. 30

<sup>124</sup>*Ibidem.* p. 85.

<sup>125</sup>*Ibidem.* p. 77.

este, el toque de la mística. De este toque forma parte también la fe, una visión inmediata de una realidad que no puede ser comprobada mediante la razón pero que es casi similar a la experiencia sensible y a la inteligible. En este punto aclara Panikkar que no debemos confundir la fe, que es una experiencia, con la creencia, que es su articulación intelectual”.<sup>126</sup> La consciencia nada tiene que ver con lo analítico y lo racional, pero tampoco es vaga y abstracta porque “la consciencia mística es concreta y ve el ‘todo’ en lo concreto [...] es la visión del ‘tercer ojo’ que no es un solo ‘ojo’, sino ‘tercero’- se apoya en los dos primeros, el sensible y el espiritual”<sup>127</sup>.

La realidad, siguiendo el pensamiento de Panikkar, no tiene que ver ni con lo objetivo, tampoco es completamente subjetiva, es algo que se escapa al logos, el cual se da cuenta de que no puede aprehenderla; sin embargo la palabra es lo que nos permite ser conscientes de la realidad; es como esta se presenta en nuestra consciencia, por lo tanto, ya que sólo podemos hablar de la realidad mediante la palabra, lo que se genera es una construcción de un *Mythos* en su acepción griega, es decir, un relato de lo que creemos que es la realidad. *Mythos* y *logos*, palabra y relato, se complementan.<sup>128</sup>

La propuesta de Raimond Panikkar es encontrar una armonía o a-dualismo, para poder contemplar la Unidad, ser partícipes del amor. Si no se capta el todo no se puede ser consciente de la armonía. “El monismo postula unidad, el dualismo tiende a la unión; [mientras que] el a-dualismo aspira a la armonía”.<sup>129</sup>

Para ello se necesita el conocimiento participativo que llega con la consciencia, no sólo de una parte de la realidad sino de la realidad en su totalidad desde una perspectiva concreta. El a-dualismo nos permite unirnos y alejarnos al mismo tiempo. “Esta consciencia participativa tiene un nombre tan

---

<sup>126</sup>*Ibidem.* p. 92

<sup>127</sup> *Ibidem.* p. 100.

<sup>128</sup>*Ibidem.* p. 95-96.

<sup>129</sup>*Ibidem.* p. 96.

polisémico, [...] Este nombre es amor, y este amor es el compañero natural del conocimiento [...] Cuando la mística habla de conocimiento amoroso y cuando canta el amor, es un amor cognoscente”.<sup>130</sup>

Pero el amor “tiene también otro nombre: odio. El odio no es la contradicción del amor; no es un no-amor. El odio es su contrario; es un amor en la dirección contraria”.<sup>131</sup> En la mística también se encuentra un movimiento contrario a la plenitud, una “mala mística” como la llama Panikkar, encarnada por la moral, la enfermedad, el sufrimiento, la depresión y la locura. Este mal tiene una función específica y es la de hacernos “sentir nuestra contingencia; nos abre al gran misterio de la realidad, de la Vida. El mal no es inteligible [...] nos es incómodo, no lo encontramos natural, nos pide una explicación- nos hace tropezar con nuestra contingencia; nos hace realistas y es una lección para nuestra mente”.<sup>132</sup>

La mística no tiene por qué ser éticamente ‘buena’. Hay fanatismos místicos. La mística no está exenta de peligrosidad, como todo lo real. El símbolo del infierno, como el de la aniquilación del Ser, como el del Mal, no son símbolos carentes de sentido. Y de hecho el místico no es un optimista ingenuo. Sabe que la experiencia de la vida no es un mero automatismo.<sup>133</sup>

En cuanto al lenguaje místico, para Panikkar la paradoja no significa contradicción, sino afirmar que algo es conocido y desconocido a la vez. Otra característica que atribuye al lenguaje místico es el lenguaje apofático, aquel que se desautoriza constantemente a sí mismo. Aquel que refiere algo diciendo lo que no es: no es esto ni aquello. El lenguaje místico capta el silencio de la palabra, pero para conocerlo debe primero conocer el sonido de las palabras. La música como la palabra tiene como principio constitutivo al silencio.

El lenguaje de la mística es un lenguaje que se desautoriza constantemente a sí mismo: *neti, neti* (no es esto, no es esto). Pero si preguntamos, entonces ¿qué es?, nos volverá a repetir que no es ni esto ni aquello. El lenguaje místico es apofático aun en su forma catafática. No sólo es un no-saber, una ignorancia (agnosia), un silencio (tuşñ i m); es un descubrimiento de que

---

<sup>130</sup>*Ibidem.* p. 98

<sup>131</sup>*Ibidem.* p. 100.

<sup>132</sup>*Ibidem.* p. 135.

<sup>133</sup>*Ídem.*

la palabra sólo callándose puede revelar: es el silencio de la palabra [...] lo que el místico capta en la misma palabra.<sup>134</sup>

Es importante notar que Panikkar distingue una experiencia pura que a diferencia de lo que Martín Velasco considera, está determinada también por la ecuación: E= e. l. m. i. r. a. Es decir, que para poder llegar a la Experiencia plena (E) debe haber varios factores según Panikkar: experiencia pura o primera (e), es decir aquella que no tiene intermediarios sólo mediadores que la hacen propicia; apoyarse en un lenguaje (l) que se desautoriza constantemente a el mismo y que dice aquella experiencia que ya no es la experiencia en sí y que viene a él mediante la memoria ya interpretada (m);posteriormente relacionar a ésta experiencia con algo ya conocido antes, es decir, se vuelve a reinterpretar la experiencia (i), la primera nos presenta el hecho como tal, la segunda nos transporta al acervo de intelección personal y colectiva del mundo en el que vivimos; la recepción (r) tiene más que ver con la cultura en la que nos desarrollamos como individuo, en cómo todo ese bagaje cultural nos sirve para interpretar la experiencia; finalmente, actualizarla experiencia (a) se refiere a llevar a cabo lo conocido, penetrar en el conocimiento para no dejar sólo una relación estéril.<sup>135</sup> En resumen, para Panikkar la “experiencia mística es la consciencia de la apertura a la tercera dimensión de la realidad, aquella, que, junto con las otras dos, permite vivir una vida plena”.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup>*Ibidem.* p. 155.

<sup>135</sup>*Ibidem.* p. 137-167.

<sup>136</sup>*Ibidem.* p. 211

## Capítulo 4. Alejandra Pizarnik y su reapropiación poética de la tradición mística (evolución temática y simbólica)

### Símbolo y arquetipo

El término de “arquetipo” fue acuñado por Carl Gustav Jung, en 1927. Es un término que antes de esta fecha se consideró como “imagen arcaica” y en cuya construcción Jung se basó en textos como el *Corpus Hermeticum*, *De divinis nominibus* de Dionisio Aeropagita y en el concepto de “ideae principale” de San Agustín.<sup>137</sup>

Inicialmente el concepto de “arquetipo” intentaba designar la idea de “motivos modelos, expresables en imágenes”, entendiendo por ellos todo género de modelos, configuraciones, representaciones estáticas y dinámicas, manifestaciones de la vida psíquica. Pero más tarde Jung siguió trabajando el concepto hasta llegar a la conclusión de que habría que diferenciar entre el “arquetipo en sí” y el “arquetipo perceptible” y, más aún, que habría que entender cómo es que funciona la psique humana y conceptos como “inconsciente individual”, “consciente individual”, “inconsciente colectivo” y “consciente colectivo”, para poder entender de una manera más amplia

la estructura del arquetipo y su relación inseparable con el símbolo.<sup>138</sup>

El “arquetipo en sí” se encuentra alojado en el inconsciente colectivo, en el plano que Jung denominó como “psicoide”, el cual es invisible, neutro. El “arquetipo perceptible” es la representación del “arquetipo en sí” por medio del material psíquico individual. En este plano ya hay una forma que va a dirigirse al plano de la consciencia. Jung entiende por “inconsciente colectivo” al

“sedimento de toda la experiencia vivida por el hombre, hasta los más oscuros comienzos de éste, no tratándose de un sedimento muerto, sino de sistemas vivientes de reacción y disposición que determinan por vías invisibles - y por ello tanto más efectivos- la vida

---

<sup>137</sup> Jacobi, Jolande, *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. g. Jung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 39.

<sup>138</sup> *Ibidem.* p. 40.

individual [...] Es la fuente de los instintos, siendo los arquetipos las formas de manifestación de los instintos”.<sup>139</sup>

Es por ello que estudiosos como Jean Chevalier sostienen que los símbolos tienen una percepción completamente personal, cambia en cada individuo. De igual modo el símbolo tiene la propiedad de englobar en una sola expresión lo consciente y lo inconsciente. El significado de los símbolos es incluso percibido de manera completamente distinta en cada cultura. Chevalier nos aclara que no debemos confundir de ninguna manera al símbolo con el emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola o el apólogo, puesto que son cosas completamente distintas al símbolo. Incluso Chevalier considera que el símbolo va mucho más allá de la significación del signo, ya que pone en diálogo todos los mecanismos de los que se encargó Jung de desarrollar con el arquetipo. Incluso el signo es completamente distinto del símbolo, se distinguen según Chevalier en que el signo “es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto y sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone homogeneidad del significante y el significado en el sentido de un dinamismo organizado”.<sup>140</sup>

Es por ello que al hablar de la literatura, en este caso la literatura mística, María José Mancho Duque nos dice que un símbolo se caracteriza por su capacidad de ser interpretado por cada lector de una manera completamente distinta intuitiva y personal. Está preñado de significaciones que no sólo superan la comprensión intelectual y el interés estético, sino que suscitan una cierta vida. En otras palabras, la percepción del símbolo excluye la actitud del simple espectador: exige una participación inconsciente de agente o actor. Lo propio del símbolo es permanecer indefinidamente sugerido.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> *Ibidem.* p. 41.

<sup>140</sup> Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 19.

<sup>141</sup> Mancho, Duque, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad pontificia de Salamanca, 1993, p. 140.

***La fuente. Una revisión del tópico (de san Juan de la Cruz a Alejandra Pizarnik; su expresión en dos enigmáticos versos)***

Hasta aquí se han expuesto tres diferentes formas de entender la mística y cómo está constituido el fenómeno. Se trata de tres distintas corrientes que como se mencionó en un principio son incluso contradictorias, ya que algunas como la de Panikkar nos incitan a la armonía y la búsqueda de la “experiencia integral” o “experiencia plena de la vida”, otras como lo propone Hulin proponen lo contrario, vivir dicha experiencia mística en la angustia.

Se podría preguntar ahora ¿qué tienen que ver estas teorías con Alejandra Pizarnik? Al respecto, me atrevo a llevar un poco más allá lo que proponen estos planteamientos para sugerir que, si bien la autora argentina no es mística y jamás se asumió como tal, hay por el contrario resonancias de la influencia del lenguaje místico en su obra, no sólo en la poesía y en la prosa, sino inclusive en sus diarios. Característica que bien ha notado Patricia Venti en *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*.

En los *Diarios* podemos leer:

¡Hiergo [sic] mi cuerpo! Miro el cielo y me siento trascender. Me siento llamada, supremamente llamada. ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo.<sup>142</sup>

La propuesta de Venti desde la perspectiva religiosa de la mística, es — sin embargo— apenas un guiño que alcanza a entreverse cuando trata el tema del cuerpo y la anorexia de la autora, relacionados con la inedia mística<sup>143</sup>. Creo por el contrario que podría abordarse de una manera un poco más profunda

---

<sup>142</sup>Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Argentina, Lumen, 2010, p. 54.

<sup>143</sup> Este fenómeno puede presentarse en contextos religiosos como en contextos profanos. *Inedia* hace referencia al acto de no ingerir alimentos, realizar ayuno. En muchos casos ni siquiera se ingiere algún líquido. Juan Martín Velasco dice al respecto: “Muchos de los protagonistas de estos ayunos [...] dan muestras de grandes sufrimientos cuando se intenta obligarles a tomar un alimento cualquiera y devuelven al instante lo que han debido ingerir por obediencia. Con frecuencia no sufren el adelgazamiento que normalmente se seguiría de esa falta de alimentación y pueden desarrollar trabajos físicos, en algunos casos notables”. p.72

si nos apoyamos en el concepto de “mística profana” o “salvaje” como la denomina Hulin, para poder hacer un acercamiento a algunos símbolos que se encuentran presentes en la obra de Pizarnik.

Estos símbolos son los del fuego, el viento, el cielo, los pájaros, el silencio, las sombras, la noche, la soledad, el ángel, el sol. De todos ellos, es de interés particular en este estudio, el símbolo de la noche y aquellos personajes que en algún punto llegan a poblarla, como es el caso de los “mensajeros de la noche que anuncian lo que no oímos”,<sup>144</sup> “la viajera de corazón de pájaro negro”,<sup>145</sup> “aquel que habla como la noche y se anuncia como la sed”,<sup>146</sup> “el que no viene pero hay su presencia”<sup>147</sup>. Antes de llegar a ella haré referencia a los rasgos que pueden ser compatibles en Pizarnik con las características de la mística profana, como aquí lo hemos expresado.

Es evidente que en la obra de Alejandra Pizarnik se encuentra la angustia junto con la melancolía como algo esencial. Su obra poética responde a la estirpe de los ajenos a este mundo, aquellos que huyen del lugar común y de lo cotidiano. Aunque —como hemos señalado antes— la poeta argentina no se asume como mística, ni ella refiere claramente a tal experiencia. En algunos poemas sin embargo, deja entrever el extrañamiento que experimenta ocasionado por una dilatación de la consciencia a través de la experiencia estética como ocurre en “Salvación”,<sup>148</sup> poema del libro *La última inocencia*. En el poema “27” de *Árbol de Diana* (1962) podemos ser partícipes de un momento cercano a la revelación y a la iluminación. En el poema “Madrugada” de *Los trabajos y las noches*, al hacer una lectura desde la mística se puede apreciar una semejanza con el proceso de la “noche oscura” en cuanto al sentido de la oscuridad del sentido y del alma de san Juan de la Cruz.

---

<sup>144</sup> *Op. cit.* supra nota 8, p. 75.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 147

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 163

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 164

<sup>148</sup> Los poemas citados durante esta investigación están disponibles al final en el Apéndice.

Inclusive, aludiendo al ya citado recurso de la intertextualidad<sup>149</sup>, podemos ver cómo la poeta argentina reproduce y resignifica el lenguaje místico para llevarlo al plano de lo profano en el poema “19” de *Árbol de Diana*.

cuando vea los ojos  
que tengo en los míos tatuados

El hipertexto de este poema proviene del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, Canto 12 de la versión del manuscrito de Jaén, estrofa 11, en la versión de Sanlúcar. Donde puede leerse:

¡Oh cristalina fuente,  
si esos tus semblantes plateados,  
formases de repente  
*los ojos deseados,*  
*que tengo un mis entrañas dibujados!*<sup>150</sup>

Pizarnik toma únicamente los dos últimos versos de san Juan para parodiarlos, para cantarlos con otra voz. Recordemos que *Árbol de Diana* es una obra escrita en 1961 mientras la poeta se encontraba en Francia y publicada hasta 1962 en la revista *Sur* de Buenos Aires.

El pasaje del *Cántico Espiritual* es retomado por la poeta en 1970 en una carta escrita a Jean Starobinski que jamás fue enviada. En este caso usa los dos versos mencionados para explicar cómo es que ella “habitaba” la poesía.

[...] Jusqu’à décembre 1970 –date de mon désastre [sic] centrale– je buvais du poème, j’avais une petite maison pour moi toute seule dans le poème (Je suis venue seulement pour voir le jardin dit Alice de Carroll), j’avait un jardin minuscule dans mes poèmes et, surtout, je voyais “los ojos que tengo en las entrañas dibujados” (S. Jean d.l.Croix) dans mes poèmes. Maintenant mes poèmes sont étonnement oraux ou colloquielles et surtout procaces [sic] (metaphisiques aussi, mas c’est un mot qui, ici, me donne honte et je le substitue par les étranges mélodies de Scardanelli –les imaginer, ces mélodies (“disonantes como [sic] disent les prof) me obsède...)<sup>151</sup>

<sup>149</sup> Ver *Capítulo 2. Algunas cuestiones formales*.

<sup>150</sup> De la Cruz, San Juan, *Poesías Completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, México, Aguilar, 1976, p. 28.

<sup>151</sup> Bordelois, Ivonne, Piña Cristina, *Nueva Correspondencia, Pizarnik*, Posdata Editores, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2012, p.381. “Hasta diciembre de 1970- fecha de mi desastre central- bebía del poema, tenía una casita para mí sola en el poema (Sólo vine a ver el jardín-dice Alicia de Carroll), tenía un jardín minúsculo en mis poemas y, sobre todo, veía “los ojos que tengo en las entrañas dibujados” (S. Juan d.l. Cruz) en mis poemas. Ahora mis poemas son asombrosamente orales o coloquiales y sobre todo procaces (metafísicos también, pero es una palabra que, aquí me da vergüenza y la sustituyo por las

Sus líneas aluden a la poesía espiritual aunque con una actitud algo vergonzante por su contenido metafísico, lo cual es sustituido por las “extrañas melodías de Scardanelli”, especie de alter ego de Hölderlin. Esta insistencia con esos dos versos tomados del *Cántico Espiritual*, es la que suscita el siguiente análisis.

El *Cántico Espiritual* como lo señala Luce López Baralt en *San Juan de la Cruz y el Islam*, es un texto sumamente complicado ya que entre éste y la prosa explicativa del santo español no existe una concordancia en cuanto al sentido literario que le da a los vocablos usados en ambos. Pero también se vuelve complejo debido a las interpretaciones posibles que pueden variar en cada texto. Así, “el otro día” puede hacer pensar al lector que es una referencia a un pasado muy cercano cuando lo que el santo español quiere referir es un tiempo infinito o la eternidad.

Aun cuando sigamos de cerca la pista de las posibles fuentes literarias de San Juan, no terminamos de resolver el problema de la intelección “adecuada” de los vocablos del poema. El santo oscila indiscriminadamente entre las más diversas tradiciones y no tenemos mano segura que nos guíe a lo largo de una lectura cada vez más plurivalente.<sup>152</sup>

Pese a esto, puede distinguirse el tema central del poema que es el de la esposa y el amado que se buscan para unirse mediante el acto de amor; donde la esposa representa el alma y el amado o esposo a Dios. En el caso del canto 12 el propio San Juan dice acerca del primer verso: *¡Oh cristalina fuente...*

Llámala cristalina a la fe por dos cosas: la primera, porque es de Cristo su esposo, y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte, y clara, limpia de errores y formas naturales. Y llámanla fuente, porque de ella le manan al alma las aguas de todos los bienes espirituales.<sup>153</sup>

---

extrañas melodías de Scardanelli- imaginar esas melodías (“disonantes, como dicen los profes) me obsesiona...”) Trad. Ivonne Bordelois y Cristina Piña.

<sup>152</sup> López, Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, El Colegio de México, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, México, 1985, p. 61.

<sup>153</sup> *Op. cit.* supra nota 65, p.p. 126-127.

En el segundo verso: *Si en esos tus semblantes plateados*; la fe —como lo dice el santo español— es comparada a la plata. Todas las “proporciones” y “artículos” que ésta promueven serían simbólicamente los “semblantes plateados”.<sup>154</sup>

En el siguiente verso es el alma entonces quien le habla a la fe, cuando dice: *Formases de repente/ los ojos deseados*. Entendiendo por ojos “los rayos y verdades divinas: las cuales [...] la fe nos las propone en sus artículos cubiertas e informes”. Lo que el alma expresa entonces, es que todas las verdades que contemplaba oscura y vagamente le fueron reveladas por el amado o Dios de una forma clara y “descubierta”.<sup>155</sup>

El último verso: *Que tengo en mis entrañas dibujados!*, hace referencia al hecho de que dichas verdades el alma

[...] las tiene en sus entrañas dibujadas, es a saber: en su alma, según el entendimiento y la voluntad; porque según el entendimiento tiene estas verdades infundidas por fe en su alma. Y porque la noticia de ellas no es perfecta, dice que están dibujadas; porque así como el dibujo no es perfecta pintura, así la noticia de la fe no es perfecto conocimiento. Por tanto las verdades que se infunden en el alma por fe están como dibujo, y cuando estén en clara visión, estarán en el alma como perfecta y acabada pintura...<sup>156</sup>

En éste último verso se aborda también otro tema muy importante en la mística del que ya se ha hablado anteriormente: el amor cognoscente. Y es que para san Juan hay sobre este dibujo de fe otro dibujo de amor que se imprime en el alma del amante, se da una unión amorosa, en la que el amante vive en el amado de tal forma que los dos son uno.

El tema de la fuente, no ha sido exclusivo en la poesía de san Juan de la Cruz. Poetas como: Petrarca, Jordi de san Jordi, Pietro Aretino, Hurtado de Medina, Garcilaso, Miguel de Cervantes, John

---

<sup>154</sup>*Idem*

<sup>155</sup>*Idem*.

<sup>156</sup>*Ibidem*. p.128.

Donne y otros poetas modernos lo han incluido en su obra.<sup>157</sup>Es el caso de la mexicana Concha Urquiza quien inspirada por San Juan de la Cruz hizo uso del tópico.<sup>158</sup>Primero abordaré la relación Garcilaso-san Juan de la Cruz para en un segundo momento estudiar su nexos con la obra de Alejandra Pizarnik.

En el estudio de Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)* el autor se lanza “desde esta ladera”, del lado humano, -esquivando un poco la mística- a buscar la posible línea de influencia entre Garcilaso, fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

La pregunta que inquieta a Alonso es ¿Existe con seguridad, una tradición de continuidad en el uso de la estrofa que va de fray Luis a San Juan de la Cruz? A esta duda había sucumbido tres teóricos más: Jean Baruzi, el P. Crisógono y María Rosa Lida, de los cuales sostiene Alonso que:

[...] las aproximaciones intentadas por Baruzi, el P. Crisógono y María Rosa Lida- unas con valor probatorio; otras vagos parecidos, que por sí solos no tendrían fuerza-, notamos que las semejanzas se condensan sobre todo, en Garcilaso, sobre todo la *Egloga segunda*, y en San Juan, en primer lugar, sobre la *Llama de amor viva*, y , en seguida sobre el Cántico.<sup>159</sup>

Durante la búsqueda de la respuesta a su inquietud, el estudioso español descubre en el camino que, efectivamente san Juan de la Cruz conoció la poesía de Garcilaso quizá en la etapa previa a su formación como poeta durante su encarcelamiento en Toledo. Tiempo después Juan de Yepes dedicaría el resto de su vida a la contemplación y a Dios. Fue en éste último periodo de su vida que llega a sus manos un libro extraordinario titulado: *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a materias cristianas y religiosas*, escritas por Sebastián de Córdoba, vecino de Ubeda. Sebastián de Córdoba es “alguien [a quien] se le ocurre convertir en materia religiosa los locos devaneos de amor, dulcemente cantados en aquellos versos”<sup>160</sup> de Garcilaso. En 1577 –dice Alonso- aparece una segunda edición de éste libro en

---

<sup>157</sup>Pedrosa, José, Manuel, “Miguel de CervantesJohn Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante”, en Acta Poética, Número 26, 1-2, primavera-otoño, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, p.p. 71-92.

<sup>158</sup>León, Vega, Margarita, “Un poema religioso de Concha Urquiza: ‘...La divina belleza de tu cara’ “, en Jornadas Filológicas, 2002, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2004, p.p. 303-312.

<sup>159</sup>*Ibidem.* p. 31.

<sup>160</sup> Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, España, Aguilar, 1966, p. 38.

Zaragoza. Sebastián de Córdoba había retomado el tema central de la fuente<sup>161</sup> de la *Egloga primera*, y la *Egloga segunda* de Garcilaso, escritas en liras, para realizar la propia. Y esto no es de extrañarse –señala el estudioso- ya que el uso de la lira en el siglo XVI, se difundió rápidamente, tanto que, ya para la mitad del mismo siglo se comenzó a recurrir a ella incluso para realizar parodias.<sup>162</sup>

El deseo inicial del refundidor debió ser la conversión de todo el volumen, línea a línea, palabra a palabra, del sentido humano al espiritual. Silvanio (la parte material del hombre) se duele de la esquivaza de Celia (el alma) lo mismo que Albanio lamenta los desdenes de su Camila, en el poema de Garcilaso. El tema central de la *Egloga* de Córdoba es la idea del pecado, que rompe la armonía entre las dos partes de este ser binario que es el hombre. Rota la concordancia del pecado original, el misterio de la Redención vuelve a hacer posible el equilibrio, pero para ello es menester que la parte inferior y grosera se someta a la más alta e inmaterial. Durante algún tiempo, el alma (Celia) se ha uncido al yugo de los deseos torpes del cuerpo (Silvanio). Su esquivaza no significa otra cosa que su arrepentimiento, la conversión a su verdadero fin.<sup>163</sup>

Es así como se da el primer movimiento de tres en este proceso, en cuanto al tema de la fuente y a su intención y significado. De lo profano de Garcilaso a lo religioso en manos de Córdoba. El segundo queda en manos de San Juan de la Cruz al darle un sentido místico al tema de la fuente; el cual ya hemos abordado con la ayuda de la prosa explicativa del santo español.

En este sentido, en la *Egloga* de Garcilaso la fuente refleja al amado. Camila le pide a Albanio que no guarde más el secreto del amor que siente y le pide que se lo exprese a su amada. Albanio animado por ésta pide entonces a Camila que se asome a la fuente, que en ésta verá el reflejo de aquella a la que ama o sea la propia Camila. Cuando la susodicha se asoma a la fuente, retrocede con gran espanto al ver su figura, alterada huye “entre dientes murmurando”<sup>164</sup>. Albanio ante la reacción de Camila no quiere más que la muerte.

En la *Egloga* realizada por Santiago de Córdoba, Celia (Camila) cerca de la fuente, encuentra un pastor levantado sobre un árbol con el rostro y la frente heridos por una corona de espinas. Contemplando

---

<sup>161</sup> *Ibidem*. p. 42.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 24-25

<sup>163</sup> *Ibidem*. p. 41-42.

<sup>164</sup> De la vega, Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de Elias L. Rivers, España, Castalia, 1969, p. 415.

al pastor Celia jura renunciar al mundo. Después de esto va a contemplarse en el espejo de la fuente. Y no ve más que “las manchas y fealdades con las que sus culpas habían alterado la belleza de su rostro”.<sup>165</sup> Igual que Camila la de Garcilaso, Celia huye dejando a Silvanio (Albanio) con desasosiego y deseo de poner fin a su vida.

Dámaso Alonso al tratar la relación de estos dos textos, lanza la pregunta ¿Qué vio Celia en el espejo de la fuente? la cual para interés particular de éste estudio me gustaría retomar, pero replanteada desde la *Egloga* de Garcilaso: *¿Qué fue lo que vio Camila en el espejo de la fuente?*

Y es así como damos entrada al contracanto de Alejandra Pizarnik, el cual ya mencionamos anteriormente en el que sostiene una relación hipertextual con la estrofa 12 del *Cántico Espiritual*:

cuando vea los ojos  
que tengo en los míos tatuados

En efecto podemos decir que el de la argentina se trata de un poema sin título, con sólo dos versos -lo que nos sugiere un diálogo previo- constituido por un heptasílabo dactílico<sup>166</sup>, ya que está acentuado en la primera, tercera y sexta sílaba; y un eneasílabo dactílico, acentuado en la segunda, quinta y octava sílabas. Tiene un final abierto, “nos quedamos en una vaga imprecisión y una indeterminación que hace que el poema permanezca abierto, mirando a la vida”.<sup>167</sup> El yo aparece en el segundo verso y está situado gráficamente en el centro de la página; no hay signos de puntuación, todo está escrito en minúscula. En el primer verso: *cuando vea los ojos*, hay ambigüedad pues se juega con la palabra *vea*, ya que el verbo puede referirse al mismo sujeto lírico o un yo que se encuentra fuera del poema. En el segundo verso *que tengo en los míos tatuados*, si seguimos una lectura apoyándonos en la explicación de San Juan, podemos ver que los ojos no son ya “un dibujo imperfecto”, sino la marca indeleble del tatuaje.

---

<sup>165</sup> Alonso, Damaso, *Op. Cit.* supra nota 74, p. 43.

<sup>166</sup> Según Tomás Navarro Tomás se considera un heptasílabo polirrítmico a todo heptasílabo que contiene las variedades trocaica con acentuación en las sílabas pares, dactílica con acentuación en las sílabas tercera y sexta y mixta con acentuación en las sílabas cuarta y sexta.

<sup>167</sup> Luján Atienza, Ángel, Luis, *Cómo se comenta un poema*, España, Editorial Síntesis, 2000, p. 92.

Esto nos remite a la a vez dos planos: aquel en el que los ojos están colocados “naturalmente” y aquel en donde están tatuados. Es decir un plano en donde sólo son puro órgano de percepción sensible y otro donde los ojos implican percepción intelectual y quizá hasta espiritual o sobrenatural. Dos planos que finalmente aspiran a que sea visto sólo uno, el de los ojos tatuados. El tatuaje más que ornamento, generalmente está asociado a ritos de iniciación. Aquello que es invocado y plasmado en el tatuaje “tiende a atribuir a un sujeto las virtudes y las fuerzas del ser-objeto al cual se asimila”.<sup>168</sup> Indica también una “dependencia ante aquello a lo que el signo alude”.<sup>169</sup> Simbólicamente el tatuaje era realizado en un sujeto con el fin de que éste adquiriera las características positivas de aquello que se tatuaba. En este caso el tatuaje de los ojos aludiría a un plano intelectual, espiritual o sobrenatural.

Lo inquietante y a la vez fascinante de este poema es que explícitamente el tema de la fuente ha sido sustraído, reelaborado y resignificado. En Garcilaso, Santiago de Córdoba y en san Juan de la Cruz, la acción está centrada en la fuente. En Córdoba como en san Juan, lo que importa es la fuente como medio de purificación que permite, el reflejo amoroso, la unión con Dios. Pero al contestar la pregunta ¿Qué fue lo que vio Camila en el espejo de la fuente? Nos damos cuenta que existe un diálogo entre el santo español, Garcilaso y Alejandra Pizarnik, pues lo que Camila vio o mejor dicho lo que no vio fue el reflejo de sus propios ojos ; ya que su amor no era equivalente al que Albanio sentía por ella. Así es como Camila lo expresa en la *Egloga segunda* de Garcilaso:

¡Ay dulce fuente mía, de cuán alto  
con solo un sobresalto m'arrojaste!  
*¿Sabes que me quitaste, fuente clara,  
los ojos de la cara?*, que no quiero  
menos un compañero que yo amaba,  
más no como él pensaba. ¡Dios ya quiera  
que antes Camila muera que padezca  
culpa por do merezca ser echada

---

<sup>168</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de Símbolos*, España, Herder, 2007, p. 980.

<sup>169</sup> Cirlot, Juan, Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, España, Siruela, 1997, p. 431.

de la selva sagrada de Diana!<sup>170</sup>

La acción en el poema de Alejandra Pizarnik entonces se centra en un lugar completamente distinto. Es como si el sujeto lírico de la poeta argentina se colocara justo detrás del reflejo del espejo de la fuente en espera de que el amado se asomase a sus aguas. Pero esto como ya hemos mencionado antes tiene cierto dejo de ambigüedad ocasionado por: *cuando vea*, que puede hacer referencia a la primera persona o a la tercera.

Recapitulando podemos ver que el primer movimiento de lo profano a lo religioso, con el tópico de la fuente, lo da Santiago de Córdoba al parodiar las églogas de Garcilaso. San Juan de la Cruz va del plano religioso al místico al considerar la fuente como el punto donde se da la unión mística, donde el amado se le revelará al alma. Y es Alejandra Pizarnik, apoyándose en el tópico místico, quien regresa al plano profano, donde se da un sentido completamente distinto al tópico de la fuente. Tenemos así una muestra de cómo Alejandra Pizarnik toma el lenguaje místico para resignificarlo. Además del tópico de la fuente que nos remite al símbolo del espejo, el símbolo central de la noche, en sus diversas acepciones, tiene presencia importante en la poesía de Alejandra Pizarnik.

---

<sup>170</sup> De la Vega, Garcilaso, *Op. Cit.* supra nota 65, p. 157

## La poeta que tomó una lágrima de la luna para esconderla de los ojos del sol (evolución del tema de la noche)

En la poesía de Alejandra Pizarnik el tema de la noche se vuelve símbolo con el tiempo, y no tiene un solo sentido como veremos más adelante. En el poema el símbolo “no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva”.<sup>171</sup>

En Pizarnik con el transcurso del tiempo el símbolo de la noche se va caracterizando y poblando de personajes, así tenemos: “la noche angustiosa/ llena de dualismos”,<sup>172</sup> los “mensajeros de la noche que anuncian lo que no oímos”,<sup>173</sup> “la viajera de corazón de pájaro negro”,<sup>174</sup> “aquel que habla como la noche y se anuncia como la sed”,<sup>175</sup> “el que no viene pero hay su presencia”,<sup>176</sup> “la tribu de palabras que buscan asilo en la garganta”,<sup>177</sup> “los vigías infantiles, las sombras que ya tienen nombre”, “los perdonadores”,<sup>178</sup> “los ausentes”, “los rostros deseados que no volverán”. Incluso Pizarnik crea neologismos como: “Me quieren anochecer”. Para la poeta argentina la noche tiene “forma de grito de lobo”, algunas veces “esta noche no es noche, /debe ser un sol horrendo”.

No todos los poemas de Alejandra Pizarnik que incluyen a la noche como tema soportan una lectura desde la mística, como es nuestra propuesta. En algunos casos, como en los poemas de su primer libro, *La tierra más ajena* (1955), la noche se presenta sólo como un escenario. Es el caso del poema titulado “NOCHE”<sup>179</sup>. En los dos últimos versos dice: “la noche desanuda su bagaje/ de blancos y negros”. Ya en el primer capítulo se ha mencionado que algunos críticos han considerado que el análisis de este poemario no es fructífero ni necesario, no sé si tal actitud se debe al desprecio que Alejandra Pizarnik

---

<sup>171</sup> Luján, Atienza, Ángel, Luis, *Cómo se comenta un poema*, Barcelona, Ariel, 1991, p.18

<sup>172</sup> Pizarnik Alejandra, “CIELO”, *Poesía Completa*, Lumen, 2010, p. 39

<sup>173</sup> *Ibidem*. “LA DANZA INMÓVIL”, p. 75.

<sup>174</sup> *Ibidem*. “sin título”, p.147

<sup>175</sup> *Ibidem*, “ENCUENTRO”, p. 163

<sup>176</sup> *Ibidem*, “DURACIÓN”, p. 164

<sup>177</sup> *Ibidem*, “ANILLOS DE CENIZA”, p. 181.

<sup>178</sup> *Ibidem*, “HISTORIA ANTIGUA”, p. 195.

<sup>179</sup> poema completo anexo en el apéndice.

mostró por él. Pero, al contrario, considero que en esta tesis ha resultado muy útil el dedicar espacio al estudio de dicho poemario, ya que en él podemos vislumbrar algunas de las imágenes que comienza a utilizar la autora, las cuales posteriormente se van cargando de un significado potencialmente místico.

Es interesante notar que en todos los poemarios desde *La tierra más ajena* (1955) el tema de la noche está presente, más aún, que casi todos ellos contienen por lo menos un poema titulado del mismo modo.

En *La última inocencia* (1956) Pizarnik recurre una vez más a la intertextualidad al aludir a un poema de Gerard de Nerval a quien leía ávidamente. El poema se titula “Le point Noir”<sup>180</sup>. Lo que Alejandra Pizarnik hace es jugar con el significado de lo que es para el francés “le point noir”: una especie de ensombrecimiento de cualquier tipo de placer que pueda hallarse en la vida, un estado casi de desgracia que aqueja al sujeto lírico. El texto de Nerval dice:

Le point noir

Quiconque a regardé le soleil fixement  
Croit voir devant ses yeux voler obstinément  
Autour de lui, dans l'air, une tache livide.

Ainsi, tout jeune encore et plus audacieux,  
Sur la gloire un instant j'osai fixer les yeux :  
Un point noir est resté dans mon regard avide.

Depuis, mêlée à tout comme un signe de deuil,  
Partout, sur quelque endroit que s'arrête mon oeil,  
Je la vois se poser aussi, la tache noire !

Quoi, toujours ? Entre moi sans cesse et le bonheur !  
Oh ! c'est que l'aigle seul - malheur à nous, malheur !  
Contemple impunément le Soleil et la Gloire.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Cabe destacar sobre este poema que aunque Gerard de Nerval lo presenta como una reescritura en verso de la traducción en prosa de un “Soneto” del poeta alemán Bürger, el cual incluso Nerval ha incluido en una antología preparada por él de poesía alemana publicada en 1830, se trata en realidad de un poema original nervaliano, disfrazado como soneto de Bürger.

<sup>181</sup> De Nerval, Gerard, *Les filles du feu, Petits châteaux de Bohême, Promenades et souvenirs*, Espagne, Le livre de poche, 2008, p.76.

Por su parte Alejandra Pizarnik en el poema NOCHE, retoma el tema del poema de Nerval y canta este estado de desgracia y de ensombrecimiento que le impide ser feliz en las labores cotidianas, aunque de una manera totalmente distinta. Utiliza la paradoja cuando asevera “Tal vez esta noche no es noche/ debe ser un sol horrendo, o/ lo otro, o cualquier cosa...”. Ya desde éste poemario la noche se comienza a volver más inquietante.

## NOCHE

*Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et  
Le bonheur!*  
G. DE NERVAL

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

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

Pero hay algo que rompe la piel,  
una ciega furia  
que corre por mi venas.  
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:  
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!  
Aún quedan ensueños rezagados.

¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!  
¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?  
La muerte está lejana. No me mira.  
¡Tanta vida Señor!  
¿Para qué tanta vida?

En *Las aventuras perdidas* (1958) la noche se contrapone al día en una relación inversa: noche-vida y día-muerte. Como hemos dicho la noche se puebla de personajes, como son los “Mensajeros en la noche” en el poema LA DANZA INMÓVIL. En este poemario se destacan algunos de los títulos que resultan completamente sugerentes al tema de la mística tanto religiosa como profana, como son: LA CAIDA, ORIGEN, LA LUZ CAÍDA DE LA NOCHE, PEREGRINAJE, LA CARENCIA, EL DESPERTAR. Y es que todos ellos podrían representar cada una de las etapas que llevan a la creación de ese hombre nuevo del que tanto nos hablan los místicos. Por ejemplo el “despertar” está considerado desde una perspectiva profana y guiada por ese arrobamiento o éxtasis que quizá esté motivado por el exceso. En su caso ese abismarse y pérdida de toda referencia de sí y del mundo está representado por el lenguaje que tiene un sentido apofático.

no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?<sup>182</sup>

Es en *Las aventuras perdidas* donde Alejandra Pizarnik, ya deja claro –paradójicamente- que la noche es la vida y el sol o el día, la muerte. El día, el sol, el “otro lado” de la noche, es siempre un lugar que inquieta. En el caso del poema titulado EL DESPERTAR es quizá la muerte lo que ofrece ese otro lado: “¿Cómo no me extraigo la venas/y hago con ellas una escala/ para huir al otro lado de la noche?”. Y si recordamos el análisis del poema DESDE ESTA ORILLA, el cual extiende sus tentáculos hasta tocar a las Hijas de Albión de William Blake, entonces confirmamos que ese otro lado de la noche, la muerte, no siempre tiene una connotación negativa, pues en este caso, tiene más que ver con un renacimiento, un resurgir de un hombre o mujer nuevos.

En algunos casos la noche o la oscuridad no es explícita aunque sí la vislumbramos entre líneas, como en el caso del poema con el que se inicia el libro *Árbol de Diana* (1962): “He dado el salto de mí al

---

<sup>182</sup> Pizarnik, Alejandra, EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO, *Poesía completa*, Argentina, Lumen,2011, p. 399.

alba. /He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace”. De nuevo un renacimiento que viene después de la tiniebla.

En *Los trabajos y las noches* (1965), de nuevo nos encontramos con títulos sugerentes, REVELACIONES, ENCUENTRO, MADRUGADA. Incluso en el poema titulado EL OLVIDO nos vuelve a hablar de ese otro lado de la noche y nos dice: “en la otra orilla de la noche/ el amor es posible”.<sup>183</sup>

En otros casos la noche se relaciona con la soledad, esto ocurre en *Extracción de la piedra de la locura* (1968), con los poemas LINTERNA SORDA, PRIVILEGIO y DESFUNDACIÓN. En ellos se encuentra el neologismo “Me quieren anochecer”, como en el poema FIGURAS Y SILENCIOS. La noche es también búsqueda de la memoria. Es el caso de COMO AGUA SOBRE UNA PIEDRA: “a quien retorna en busca de su antiguo buscar/ la noche se le cierra como agua sobre una piedra...”.

Finalmente en *El infierno musical* (1971), entre los poemas que pueden ser leídos a la luz de la temática de la mística se encuentran: SIGNOS, en el cual podemos ver una promesa del silencio, como un lugar sagrado, templo que es profanado por todo aquello que lo convierte en un circo, es decir por lo grotesco, la risa, los disfraces; el silencio se rompe por el estruendo de un tambor.

#### SIGNOS

Todo hace el amor con el silencio.

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.

Otros poemas que podrían ser interpretados desde la mística son LA PALABRA QUE SANA, LOS DE LO OCULTO, ENDECHAS. Pero es en EL DESEO DE LA PALABRA donde específicamente se aborda el tema

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 166.

de la noche, en éste poema la noche se relaciona con el conocimiento que ésta brinda, “*La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro*”.<sup>184</sup>

Hasta aquí sólo se ha ofrecido una revisión general, breve y no muy profunda de todos los poemarios, esto con el fin de ir descartando aquellos poemas que como ya se ha mencionado, no soportan una lectura mística. A pesar de dicha selección, y por sí misma sería prácticamente imposible abordar en este estudio los que sí tienen relación con el tema. De ahí que se hará el análisis solo del poema: LA JAULA del poemario *Las aventuras perdidas*, basándonos en las teorías antes expuestas sobre la mística profana y el simbolismo que se desarrollará en adelante de la noche en la mística.

Es importante antes de continuar con nuestro análisis apelar a las cinco distinciones que propone Helmut Hatzfel enunciadas al crítico literario que se encuentra frente a un texto místico o de influencia mística. La primera es aquella donde el misticismo utiliza como medio de comunicación formas literarias inadecuadas; la segunda es la denominada por Hatzfeld poesía pseudo-mística, ésta traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico; la tercera es la auténtica poesía mística, es decir aquella que vierte la experiencia directa de Dios en el verdadero lenguaje simbólico y poético; la cuarta es la manierista, se refiere a la poesía casi mística, es decir aquella que utiliza conocimientos ajenos de experiencias místicas para imitarlos y componer los propios; en algunas ocasiones estos poemas están compuestos de una forma impecable y tienen gran altura espiritual, sin embargo, carecen de símbolos originales, pues sólo imita los conocidos y no tiene la necesidad de descubrir los propios; la quinta y última distinción se refiere a la pseudopoesía didáctico-alegórica de místicos verdaderos quienes no utilizan la prosa como medio de expresión de sus experiencias y recurriendo a otro medio de comunicación inapropiado termina por lograr el efecto esperado.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>185</sup> Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955, p. 16-17.

Estas distinciones si bien se refieren única y exclusivamente para los textos estrictamente místicos, nos funcionan en la medida en que el cuarto tipo de poesía abre una posibilidad de interpretación para nuestro estudio. Y es que Alejandra Pizarnik como se ha mencionado, en ningún momento se afirma como poeta mística y mucho menos se sabe que haya tenido alguna experiencia mística, aunque sí utiliza algunos símbolos de la tradición mística para resignificarlos, como es el caso del poema ya analizado en el capítulo tercero y en el que la argentina retoma el tópico de la fuente, o en el segundo capítulo con el caso del poema encabezado por el epígrafe de William Blake. También se verá en este capítulo el análisis con del tema de la noche y su relación con la mística.

### **La noche (algunas precisiones)**

Para los griegos la noche simbolizaba el tiempo de las conspiraciones, de las germinaciones o de las gestaciones que estallarán a medio día. Es hija del caos y madre del Cielo y de la Tierra. Engendra el sueño y la muerte, las ensoñaciones, las angustias, la ternura y el engaño. La noche recorre el cielo envuelta en un velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas las Furias y las Parcas.<sup>186</sup> La noche es también la muerte que hace posibles las revelaciones venideras, que formarán al hombre nuevo. La muerte prepara para el nacimiento a un “modo superior de ser”; es indispensable en el inicio de la vida espiritual. “Viene a menudo simbolizada por las tinieblas, por la Noche cósmica [...] imagen que expresa regresión a un estado preformal, a una modalidad latente, más que aniquilación total [...] indica que una nueva vida está preparándose”.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup>Chevalier, Jean, *op. cit.*, p. 753-754.

<sup>187</sup> Eliade, Mircea, *Muerte e iniciaciones místicas*, La plata, Terramar, 2008, p.12.

## La Noche en la mística

Evelyn Underhill en su estudio clásico *La mística, Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, señala que existe una zona de transición entre la Vía Unitiva o primera vida mística y la Vía Iluminativa o segunda vida mística, es un período de total negrura o estancamiento. Se trata de la *Noche Oscura del Alma* la cual, generalmente no está acompañada ni por voces ni por visiones. La manera de describir o caracterizar este estado es mediante la soledad y el vacío.<sup>188</sup> La Noche Oscura es algo que contribuye a la reconstrucción del carácter, al crecimiento del “Hombre Nuevo”, su “transmutación en Dios”.

Para Underhill la principal característica de todo desarrollo místico es:

[...] el movimiento ordenado de toda la conciencia hacia centros más elevados, en el que la afirmación intensa y progresiva fatiga las facultades trascendentales inmaduras y se paga con una negación, un retroceso en conjunto de la conciencia, un estancamiento del intelecto, una reacción de las emociones o una inhibición de la voluntad.<sup>189</sup>

En este movimiento ordenado, la Noche Oscura tiene un papel fundamental, ya que es ella la que se encarga por medio de una vía purgativa de impulsar el movimiento hacia esos centros elevados, y es a través de ella que se puede librar al espíritu de aquellas facultades trascendentales inmaduras.

La estudiosa inglesa sostiene que la Noche Oscura puede ser comprendida desde dos puntos de vista. Por un lado, desde la perspectiva psicológica, se considera como “un momento en la historia del desarrollo mental, gobernado por las leyes, más o menos mecánicas, que, de manera tan convincente, le explican la vida del ser humano”.<sup>190</sup> Por otro lado desde la perspectiva espiritual o mística, en el cual la

---

<sup>188</sup> Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y el desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006, p. 428.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> Underhill Evelyn, *Op. cit*, supra nota 23. p. 429.

Noche Oscura es parte de una “reconstrucción” del carácter y crecimiento del “Hombre Nuevo”, su “transmutación en Dios”.<sup>191</sup>

### **a) Perspectiva psicológica**

En el plano psicológico se considera que la experiencia de la noche oscura es una “reacción ante el estrés”. Es por lo tanto un estado de fatiga y lasitud. Este enfoque no descarta el hecho de que el místico pertenece al género humano y por lo tanto está constituido por un sistema nervioso y cerebral, maquinaria por la que está sujeta a la reacción y a la fatiga. Una vez que estos dos sistemas, el nervioso y el cerebral son sometidos a un gran esfuerzo y trabajo casi inagotable, en el marco de una actividad mística o espiritual, mediante largos periodos de contemplación, de oscilaciones entre estados de placer y estados de dolor, de fervor y de lucidez, es inevitable -dice Underhill- que los sistemas decaigan y se entre en un estado de negatividad o de Noche oscura.<sup>192</sup>

Sólo aquellos sujetos que están designados para poder alcanzar esos grados de conciencia elevados emergen de éste estado de negación y purificación. Es decir, que emergerán de la penumbra aquellos que buscan ser y no conocer, pues, “la finalidad del místico es ser y no hacer”.<sup>193</sup>

La oscilación entre estados de placer y dolor, están relacionados a los estados de luz y sombra. Para cada afirmación o certeza que el místico encuentre, habrá inevitablemente una negación. Consolación y aridez. Es un ir y venir entre la “contemplación oscura” y “las agudas intuiciones de la realidad”. “Muchos visionarios y artistas pagan de esta manera, con angustiosos períodos de impotencia y depresión, cada uno de los brotes violentos de energía creativa”.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Ibidem.* p. 427.

<sup>194</sup> *Ibidem.* p. 430.

## b) Perspectiva mística o trascendental

Otro nombre que se suele dar a esta Noche Oscura es el de *Muerte Mística* -término acuñado por madame Guyon- la cual, desde un punto de vista psicológico, es considerada, en parte, como producto de la fatiga y en parte como un estado de transición, caracterizado por un desorden mental y moral. Todo sujeto que se encuentre en este estado de Muerte Mística, tendrá la impresión de que todo está mal, son atormentados por pensamientos malos y están frecuentemente tentados a presentar una pérdida de control tanto de sus asuntos espirituales como de los asuntos mundanos. Todo esto sólo es parte de una prueba de fortaleza, que les hará posible acceder a la siguiente etapa, dejando atrás todo aquello que le pese al espíritu.

El yo, en su necesario movimiento hacia más altos niveles de realidad, pierde y deja atrás ciertos elementos de su mundo, largo tiempo amados pero ahora abandonados. [...] La destrucción y la construcción caminan aquí juntas: el agotamiento y la ruina de la conciencia iluminada es la señal para que el yo avance hacia otros centros; el sentimiento de privación y falta de adecuación que procede de la pérdida de esa conciencia es un estímulo indirecto para el nuevo crecimiento. El yo se ve empujado hacia un nuevo mundo en el que no se siente en casa, no ha alcanzado todavía el punto en el que entra en posesión consciente de su segunda vida, o vida adulta. [...] En la oscuridad y en la confusión resultantes, cuando así se retiran los viejos y conocidos apoyos, poco puede hacer el yo, salvo rendirse al inevitable proceso de las cosas: a la acción de ese incansable Espíritu de la Vida que le presiona para que siga adelante, hacia un nuevo y más elevado estado, en el que no sólo verá la Realidad, sino que *será* [sic] real.<sup>195</sup>

La Noche Oscura es entendida como: “un estado penoso y negativo que normalmente sobreviene entre la Vida Iluminativa y la Unitiva”<sup>196</sup>. Cada místico tiene su propia descripción de ella. En algunos tiene más peso lo emotivo en su descripción, en otros la confusión intelectual, la oscuridad. Hay quienes la interpretan como una “purificación pasiva” o como un “período de agotadora actividad”. Desde esta perspectiva el yo debe someterse dos veces a la purificación, primero de su percepción y después del “corazón” el cual representa la personalidad, la fuente del amor y la voluntad. En la primera etapa de purgación el sujeto se limpia de las imperfecciones, en la segunda habrá de despojarse de lo perfecto.

---

<sup>195</sup> *Ibidem.* p. 433- 434.

<sup>196</sup> *Ibidem.* p. 435.

Evelyn Underhill reconoce cinco formas de sentir y de describir la Noche Oscura. En la primera destaca los temperamentos para los que el Absoluto se presentaba como un sentimiento de “divina compañía”, para éstos Dios, es el hecho central de la vida: al entrar en la Noche Oscura “parece como si Dios hubiese retirado deliberadamente su presencia, para quizá no volver a manifestarse”.<sup>197</sup> Es como si Dios los aborreciera y los abandonara arrojándolos a la sombra.

La segunda forma se revela como una lucidez nueva y terrible. Aquellos que tenían una idea subjetiva de la “Santidad” experimentan una nueva lucidez que les desvela su imperfección ante Dios. Sienten por lo tanto que no merecen estar con Él. Se les hace visible la enorme distancia que hay entre lo humano y lo divino.<sup>198</sup>

La tercera se puede llegar a combinar con las dos primeras, pero ésta se caracteriza principalmente por la desaparición de “todos los viejos ardores”. Se hacen presentes la insensibilidad y el tedio insuperables para el yo. Underhill denomina a este estado el “penoso estado del ennui”, estado que los psicólogos ven como fatiga emocional, y los místicos como aridez. Éste es un estado de estancamiento de las emociones.<sup>199</sup>

La cuarta está relacionada al estancamiento de la voluntad y de la inteligencia. Es imposible controlar las inclinaciones y los pensamientos. “En medio de la confusión psíquica general, toda la parte no purificada de la herencia humana, los bajos impulsos y las ideas indignas, que durante tanto tiempo han estado aprisionados por debajo del umbral, fuerzan su salida al campo de la conciencia”.<sup>200</sup>

Finalmente la quinta forma es cuando, el yo experimenta constantemente la imperfección en relación con el Absoluto. Esto se presenta en personas muy nerviosas y activas, se mueven rápidamente

---

<sup>197</sup> *Ibidem.* p. 437.

<sup>198</sup> *Ibidem.* 438.

<sup>199</sup> *Idem.*

<sup>200</sup> *Ibidem.* p. 440.

entre estados de dolor y de placer. “El acceso a la Vida Unitiva va precedido a veces de una abrupta invasión del deseo vehemente e insoportable de “ver” a Dios, aprehender lo trascendente en su plenitud, lo que ellas creen que sólo puede conseguirse con la muerte”.<sup>201</sup> En este tipo de interpretación cuando el yo ha dejado atrás la etapa Iluminativa se da cuenta de que lo que ha vivido sólo es un estado parcial y simbólico hacia la unión con Dios. Generalmente antes de percibir esto tiene una gran necesidad de Realidad. Todo esto conlleva el que se genere en ellos la angustia, el sentimiento de desamparo y desolación. Algunas veces pueden incluso tener un arrebatamiento negativo, es decir un éxtasis de privación.

Hasta aquí las formas de cómo se puede hacer presente y de cómo es traducida la Noche Oscura, dependiendo de algunos temperamentos. En general podría decirse que la función de la Noche Oscura como nos dice Evelyn Underhill es la de:

[...] curar al alma de su innata tendencia a buscar gozos espirituales y descansar en ellos; a confundir la Realidad con el gozo que ofrece la contemplación de la Realidad. Es la consumación de ese ordenamiento de los amores desordenados, de esa transvaluación de valores que comenzó con la Vía de la Purificación. El yo ascendente debe abandonar estas satisfacciones infantiles; debe hacer que su amor sea absolutamente desinteresado, fuerte y valeroso; debe abolir toda mácula de glotonería espiritual. Un total abandono del punto de vista individualista, de esa búsqueda trivial y egoísta de satisfacción personal que impide el gran movimiento de la Luz que Fluye.<sup>202</sup>

En ninguna forma es la Noche Oscura un estado uniforme y claramente definido que se presenta siempre bajo las mismas condiciones, los mismos síntomas y en todos los “yoes” que han pasado por este estado. La noche oscura

[...] es un proceso profundamente humano, en el que el yo, que se había creído tan espiritual, tan firmemente establecido en el plano suprasensorial, se ve obligado a volver atrás, a dejar la Luz y recoger las cualidades que había dejado atrás. Sólo así, gracias a la transmutación del

---

<sup>201</sup> *Ibidem.* p.p. 441-442.

<sup>202</sup> *Ibidem.* p. 443.

ser humano entero, no mediante un cultivo cuidadoso y parcial de lo que gustamos llamar el lado ‘espiritual’, puede formarse la Humanidad Divina.<sup>203</sup>

La Noche Oscura, parte de la vida mística auténtica, limpia el espejo de la percepción y, por tanto, en su vida iluminada el místico ha visto la Realidad. Al hacerlo ha trascendido las facultades perceptivas del hombre “natural”, inmerso en las ilusiones de los sentidos.<sup>204</sup>

### **La noche en san Juan de la Cruz**

Como lo expresa san Juan de la Cruz en la *Noche Oscura*, “para algunos es lugar de aridez, contemplación purgativa [...], la cual pasivamente causa en el alma la dicha negación de sí misma y de todas las cosas”.<sup>205</sup> Hay que pasar, dice el santo español, del estado de principiante (etapa purgativa) al de aprovechante, es decir, de contemplativo (etapa iluminativa) para poder alcanzar el “estado de perfectos” donde se da la unión con Dios (etapa unitiva).

Se debe tener cuidado, advierte el santo español, de los enemigos que pueden trancar la contemplación purificativa: el mundo, el demonio y la carne.<sup>206</sup> Dos son las formas de purgación, una, la más común y en la que se entra en el estado de principiante: la “sensitiva”, en la que se purga al alma acomodando al espíritu para entrar en la siguiente etapa que es, la “espiritual” en la cual se purga y desnuda el alma según el espíritu, acomodándole y disponiéndole para la unión con Dios; a ésta última sólo tienen acceso muy pocos.<sup>207</sup>

En su prosa explicativa san Juan, nos dice que en la primera forma de purgación, la sensitiva, Dios busca llevar a los principiantes de un “amor bajo” a un amor mucho más elevado, y “librarlos del bajo ejercicio del sentido y discurso” con que los principiantes lo buscan. Llevará a estos a liberarse de sus imperfecciones para poderse comunicar con Dios. En esta noche sensitiva se da una “desafición” de las

---

<sup>203</sup> *Ibidem.* p.435.

<sup>204</sup> *Ibidem.* p.436.

<sup>205</sup> De la Cruz, San Juan, *Poesías completas*, México, Aguilar, 1976, p.258

<sup>206</sup> *Idem.*

<sup>207</sup> *Ibidem.* p. 259

cosas al mundo. Después de este desprendimiento viene un periodo de sequedad, en el cual sale el alma de la “vida del sentido” a la del espíritu. Será entonces un tiempo de pura contemplación, de paz y de ocio: “Querer obrar con las potencias interiores será estorbar y perder los bienes que Dios da por medio de la paz y ocio del alma”.<sup>208</sup>

La contemplación no es otra cosa que una infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios, que inflama al espíritu de amor. Esta inflamación de amor en el espíritu se traduce en ansias de Dios, inicialmente es casi imperceptible, pues lo único que se logra sentir es un vacío, es un periodo de sequedad, pero una vez que éstos se van disipando, van apareciendo las ansias de Dios.<sup>209</sup>

La “noche sensitiva” sirve al alma para que salga del sentido de la parte inferior y pueda acceder a un estado superior. En adelante los participantes gracias al periodo de sequedad habrán de obrar sólo por darle gusto a Dios y no por responder a fines egoístas. El alma entonces es recelosa y no encuentra satisfacción en nada, llevándola así a la perfección y a aumentar y conservar sus virtudes. Aquello que se tiene que aquietar en esta primera noche, son el gozo, el dolor, la esperanza y el temor. Una vez calmada la “casa de la sensualidad” como le llama san Juan, es momento de entrar en la siguiente noche. Sin embargo, el tiempo de duración de esta primera noche no está determinado y varía en cada principiante, según las imperfecciones que éste deba de purgar. De igual modo, esta noche no es perfecta si no es complementada con la segunda. Después de cada purga vendrá una temporada de serenidad que de igual modo no tiene una duración determinada.<sup>210</sup>

La segunda noche, la del espíritu, es más intensa y horrible que la primera. Es necesaria entonces la primera etapa purgativa, en la que la parte sensitiva se hace una con el espíritu, esto es, para que pueda soportar de mejor manera los horrores que le acaecerán en esta segunda noche. Todas las imperfecciones

---

<sup>208</sup> *Ibidem.* p. 263

<sup>209</sup> *Ibidem.* p. 264

<sup>210</sup> *Ibidem.* p.p. 257-271.

del alma están contenidas en la parte sensitiva, es ahí donde se encuentran todos los hábitos buenos y malos que habrán de desaparecer en la segunda noche que es la parte principal de la purificación del alma.

En esta etapa Dios desnuda a los aprovechados del viejo hombre para revestirlos del nuevo que habrá de venir:

[...] desnúdales las potencias y aficiones y sentidos, así espirituales como sensibles, así exteriores como interiores, dejando a oscuras el entendimiento, y la voluntad a secas, y vacía la memoria, y las aficiones del alma en suma aflicción, amargura y aprieto, privándola del sentido y gusto que antes sentía de los bienes espirituales, para que esta privación sea uno de los principios que se requieren en el espíritu para que se introduzca y una en él la forma espiritual del espíritu, que es la unión con amor.<sup>211</sup>

Esta etapa, también purgativa, se relaciona con la desnudez o pobreza de espíritu. Es pobreza, desamparo y desarrimo de todas las aprehensiones del alma, lugar de angustia y aflicción, de oscuridad total. Es en esta noche donde el intelecto es vencido. Una vez que todo esto se disipa es posible la unión con Dios. Ésta se traduce en un dejar el entendimiento humano a un lado y pasar al entendimiento divino, el aprovechante ha logrado entonces la unión amorosa. El mundo ahora se muestra a una mirada que se ha vuelto divina, una con la del Espíritu Santo. Se pasa de ser aprovechante a ser contemplativo. Se puede vislumbrar ya en esta etapa la Iluminación, la cual en la noche anterior era imperceptible porque “cuanto las cosas divinas son en sí más claras y manifiestas, tanto más son al alma de oscuras y ocultas naturalmente; así como la luz, cuanto más clara es, tanto más se ciega y oscurece la pupila de la lechuza”.<sup>212</sup>

El primer momento de claridad que se da en esta segunda noche, es para contemplar las imperfecciones del alma ante Dios, el alma se puede sentir indigna de Él, incluso puede llegar a pensar que jamás habrá de merecerlo. Se contempla también la flaqueza natural y moral, con el fin de fortalecerlas y dominarlas. Esto ocasiona no encontrar consuelo en ninguna doctrina ni en ningún maestro

---

<sup>211</sup> *Ibidem.* p. 277.

<sup>212</sup> *Ibidem.* p. 281

espiritual. No se pueden obtener favores ni de arriba ni de abajo, hasta que el alma este completamente purificada, de igual modo que en la primera noche, este proceso tiene una duración indefinible, sólo Dios dispone de las almas hasta que crea que han purgado lo necesario y son dignas de unírsele. Sin embargo hay períodos de descanso, de alivio, atisbos de la luz que cura las almas, es decir atisbos o señales de Dios. Ello significa que el alma va sanando y purificándose al mismo tiempo y de buen modo. Lo anterior puede causar la ilusión de que el proceso ha terminado, pero el momento llega en que vuelve a la noche y se produce la sensación de que jamás se saldrá del ciclo de purificación.<sup>213</sup>

En estos estados, como plantea Mancho Duque, se reconocen tres ejes que sustentan su estructura semántica; 1) el de proceso o tránsito que tiene un carácter dinámico, por cuanto designa un proceso espiritual simbolizado por un camino ascendente que implica una subida ardua y penosa, en la cual será requerida una enorme energía y esfuerzo de la voluntad, toda vez que la meta, es decir la unión mística, se encuentra en la cima o cumbre de un monte; 2) el de negación, que se da gradual y progresivamente en profundidad para generar la afirmación absoluta. En esta etapa hay que purgarse de todo lo que no es Dios para llegar a él, hay privación del sentido, de la vista, negación total cuyo abismo y profundidad es equiparable a una muerte real, una aniquilación temporal, natural y espiritual. Son frecuentes los símbolos de la desnudez, el vacío, la pobreza, la aniquilación, la muerte, la privación, el deshacimiento, la sequedad, el desamparo, desarrimo, etcétera. Al iniciar por esta etapa en la práctica espiritual, se comenzará la purgación de las facultades espirituales; y 3) la oscuridad que está íntimamente relacionada con el primer estado y el segundo de la negación. La oscuridad es el medio único por el que el alma se encamina hacia la infusión de la luz divina, que sólo emerge de la tiniebla. Se da en la totalidad integral de la persona, es decir por medio de una negación de todos los niveles antropológicos de la persona, en un proceso oscuro con gradaciones. Se parte de algo que es en sí tenebroso, hasta alcanzar la tiniebla total engendradora de luz. Sólo mediante el oscurecimiento voluntario del entendimiento propio es posible

---

<sup>213</sup> *Ibidem.* p.p 272-291.

adentrarse en la luz tenebrosa de la fe, como condición sin la cual se efectuaría tal etapa. Es una *noche* que produce diversos horrores, el espíritu se siente aprisionado, está incapacitado para obrar; sin embargo, todos los horrores que se viven son necesarios y hondamente positivos, al final la luz emergerá de las tinieblas.<sup>214</sup>

En san Juan la *noche* tiene un carácter de tránsito, es interiorizadora, ya que se pretende pasar de un estado exterior a un estado interior que, una vez alcanzado, se saldrá de él para introducirse en otro progresivamente más íntimo, así sucesivamente hasta llegar al centro del alma, a lo interior en grado absoluto. Esta interiorización es posible mediante la contemplación y la meditación.<sup>215</sup>

En el caso de San Juan de la Cruz, la *noche* simboliza el proceso místico previo a la iluminación. Facilita la aparición de símbolos secundarios en los tres ejes antes mencionados. Estos símbolos son, en la dimensión progresiva: salida, puerta, camino, senda; en la dimensión interiorizadora: entrada, subida, monte, cumbre, escala, vuelo; en el eje de la negación: desnudez, vacío, sequedad, soledad, silencio; y en el específico lumínico, tanto en la vertiente negativa como en la positiva: oscuridad, tiniebla, nube, ceguera, vista, ojos, luz, lumbre, rayo, fuego, llama, inflamación, calor, etc.<sup>216</sup> Lo que hace San Juan es advertirnos que todo aquel que quiera tener la unión con Dios, tendrá primero que pasar por la Noche Oscura. El símbolo le sirve para intentar comunicar su experiencia.

José Nieto afirma que San Juan de la Cruz al contemplar los dos estados, el sensitivo y el espiritual, lo que hace es abarcar al hombre entero: cuerpo, alma, espíritu. Habría que pasar dos veces por esta noche oscura antes de llegar a la unión con Dios. La primera noche para la purificación del cuerpo y

---

<sup>214</sup>Mancho, Duque, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, p.p. 222-231.

<sup>215</sup>*Ibidem.* p. 95-113

<sup>216</sup>*Ibidem.* p. 142-148.

la segunda —la más terrible de todas— para la purificación del espíritu, cada una con doble carácter: pasivo y activo.<sup>217</sup>

Una vez que se ha pasado por estas etapas, no se percibe nada del mundo exterior o interior. El alma no sólo ha superado el conflicto entre la parte inferior o sensitiva y la superior o espiritual, sino el conflicto interno de la parte espiritual misma. Las facultades del alma —voluntad, entendimiento y memoria— son totalmente pasivas y están vacías, pero ahora están purificadas.<sup>218</sup>

La única forma de saber que el proceso completo de purificación en pos de la unión mística está dando resultado y que el Espíritu Santo está limpiando el alma, son las torturas dolorosas y terribles, es decir el sufrimiento se convierte en una garantía. Esta idea de purificación mediante tormentos, está ligada como lo señala José Nieto a la doctrina teológica del Purgatorio.<sup>219</sup>

Una preocupación frecuente entre los místicos era que se confundiese la noche oscura con el mal de la melancolía, ya que los síntomas de ésta eran muy similares a los de la primera. Tres señales son las que advierte san Juan de la Cruz al respecto, nos permiten comprender que ha llegado el tiempo de la contemplación: sequedad en la imaginación, desgana de fijarse en cosas particulares y gusto por la soledad. Discurrir y meditar ya no producen resultados jugosos: ahora se busca una atención amorosa general y se tienen ganas de hablar con Dios.<sup>220</sup> Lo único que hace distinta a la melancolía de la Noche Oscura es como lo explica Roger Bartra, que en la Noche Oscura siempre estará “el deseo de estar en amorosa soledad con Dios.”<sup>221</sup>

---

<sup>217</sup> Nieto, José C., *Místico, poeta, santo: En torno a San Juan de la Cruz*, España, Fondo de Cultura Económica, 1979.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p.168.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>220</sup> Bartra, Roger, *Cultura y melancolía, Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, España, Anagrama, 2001, p.78.

<sup>221</sup> *Idem*.

## La noche en la mística profana de George Bataille (análisis del poema la jaula)

Anteriormente hemos visto con Hulin, Panikkar y Juan Martín Velasco que generalmente la experiencia mística se manifiesta en el sujeto produciendo una alegría inenarrable, no obstante los tres teóricos dejan abierta la posibilidad de que dicha experiencia produzca lo contrario, es decir, miedo y angustia. Es George Bataille quien con su obra titulada *La experiencia interior* nos abre el horizonte a esta posibilidad.

En esta obra el estudioso francés sostiene que si bien la “experiencia interior” se asemeja a la “experiencia mística”, en cuanto a los estados de éxtasis o de arrobamiento que se viven, el término “místico” le parece poco conveniente, pues lo que el escritor francés nos propone es una “experiencia desnuda”, libre de ligaduras, la cual sólo es posible si se entiende como algo que responde a la necesidad de cuestionarlo todo. Esta necesidad puede ser productiva aún cuando se está inserto dentro de una creencia religiosa, sin embargo es posible una mayor profundidad en dicha experiencia cuando no se tiene tales creencias.

El principal paso que hay que dar para emprender el camino hacia la experiencia interior, nos dice Bataille es el de darse cuenta que

No lo somos todo, incluso no tenemos más que dos certezas en este mundo, ésa y la de morir. Si tenemos conciencia de no serlo todo como la tenemos de ser mortal no pasa nada. Pero si carecemos de narcótico, se revela un vacío irrespirable. Quise serlo todo. Si desfalleciendo en ese vacío, pero reuniendo valor me digo: “Me avergüenzo de haber querido serlo, pues, ahora lo veo, eso era dormir”, a partir de entonces comienza una experiencia singular. El espíritu se mueve en un mundo extraño en el que coexisten la angustia y el éxtasis.<sup>222</sup>

A diferencia de la experiencia mística (religiosa), la experiencia interior no es inefable, puede ser comunicada, sin embargo es preciso que nuestro interlocutor sepa de lo que se le habla, que conozca bien la angustia y el deseo. La experiencia interior de ninguna manera brindará una revelación, lo único que encontraremos en ella será lo desconocido y estaremos muy lejos de encontrar la calma.

---

<sup>222</sup> Bataille, Georges, *La experiencia interior seguida de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953*, España, Taurus, 1984. p. 10.

No es necesario que la “experiencia interior” tenga un fin ya que ella nos conducirá a donde ella misma nos lleve, a un lugar donde sólo habrá confusión y la pérdida de todo sentido. Ésta habrá de arrojarnos a la pérdida de sentido porque es la puesta en cuestión de todo cuanto nos rodea, empezando por el lenguaje y las categorías del entendimiento. De ninguna manera nos ofrece una idea de salvación ni de perfección, ya que se centra exclusivamente en los sentimientos producidos por el alejamiento de lo que consideramos como real, sentimientos de hostilidad e intranquilidad. “Lo desconocido nos deja fríos, no se hace amar antes de haber derruido en nosotros toda cosa, como un viento violento”.<sup>223</sup> Podríamos decir que cuando uno inicia la experiencia interior jamás tendrá certeza de lo que le espera, dudará hasta de sí mismo y de todo cuanto le rodea, la única certeza que podría estar cerca es la de la angustia ante lo desconocido, ésta última habrá de ser la base de la “experiencia interior”. Será como

Un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor de la autoridad.<sup>224</sup>

En esta cita se expresa lo que Bataille reconoce como la “paradoja en la autoridad de la experiencia” ya que, como se mencionó antes, todo tipo de autoridad debe ser puesta en tela de juicio y la experiencia interior es en sí misma su propia autoridad. Incluso se podría decir que es uno de los motores que articulan a la experiencia, que la impulsan a irse cuestionando a ella misma, y es que mediante ésta el hombre también se pone en cuestión de sí mismo. La experiencia es ella misma la autoridad pero tal autoridad será cuestionada.

La experiencia interior nos impulsará siempre a ir al “punto extremo de lo posible”, vivido fuera de lo racional y casi hasta el trance y dejando de lado el lenguaje discursivo, pues éste último sólo será un obstáculo a la experiencia interior. “La experiencia alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo en cuanto sujeto no saber y, en cuanto objeto, lo desconocido. Puede dejar romperse contra ella la

---

<sup>223</sup> *Ibidem.* p. 15.

<sup>224</sup> *Ibidem.* p. 17.

agitación de la inteligencia: los fracasos reiterados no la sirven menos que la docilidad última que puede uno esperar”.<sup>225</sup> Una vez retomado el aliento, será posible comunicar dicha experiencia, pero siempre y cuando nuestro interlocutor conozca la angustia y el deseo. Es así como Bataille define el punto extremo. Como un lugar donde sujeto y objeto se fusionan y se comunican. El cual habrá de alcanzarse sólo por exceso. “El hombre que ignora el erotismo no es menos extraño al punto extremo de lo posible que lo sería sin experiencia interior. Es preciso elegir la vida ardua, controvertida –la del “hombre completo”, no mutilado”.<sup>226</sup>

La forma por excelencia de alcanzar el punto extremo es mediante la “dramatización”, porque la única forma según el escritor francés de alcanzar el éxtasis o el arrobó es dramatizando la existencia en general. “Si no supiésemos dramatizar, no sabríamos salir de nosotros mismos. Viviríamos aislados y aplastados. Pero una especie de ruptura –en la angustia– nos deja al límite de las lágrimas: entonces nos perdemos, nos olvidamos de nosotros mismos y nos comunicamos con un más allá inaprehensible”.<sup>227</sup>

Esta dramatización está presente en la mayoría de las religiones, para ejemplificarlo Bataille recurre a la creencia en un “Dios traicionado que nos ama (hasta el punto de que muere por nosotros), nos rescata y nos salva”<sup>228</sup>, sin embargo no es necesario que esta creencia o cualquier otra que ayude en la dramatización, en alguna otra religión estén presentes pues no son necesarias para ir de la dramatización al éxtasis.

El tipo de dramatización que Bataille nos propone es, aquella que se alcanza por medio del exceso y de la angustia. Ya no es necesario que Dios esté presente para poder tener acceso al éxtasis y al arrobó. Dramatizar tiene dos posibles sentidos, el primero radica en el simple hecho de ser, de cuestionar hasta el cansancio todo cuanto se nos ofrece en lo dado como “real”, es también darse cuenta de que ya no hay más salvación y que incluso habría que cuestionar el que no la haya. Es simplemente refutar en nombre de

---

<sup>225</sup> *Ibidem.* p. 19.

<sup>226</sup> *Ibidem.* p. 34

<sup>227</sup> *Ibidem.* p. 20.

<sup>228</sup> *idem.*

la refutación. Sólo se llega al éxtasis mediante la refutación del saber, es desnudarse y quedarse en la nada, permanecer en el no saber que no lleva a otro lugar más que al éxtasis mismo. Habrá que evitar todo artificio que nos impida llegar al éxtasis.

El segundo sentido de dramatizar se refiere a lo sensitivo, atiende al olvido del discurso y de la intelectualización. Nos invita a entrar a la “zona muda inaprensible”, aquella que siempre es olvidada y obstruida por el ruido de tanta palabra. Sólo disponemos de esta zona en ciertas condiciones, que no están determinadas por algo definido. La dificultad de todo esto radica en que es necesaria una lucha contra sí mismo.

Bataille equipara la “experiencia interior” a la Noche Oscura de san Juan de la Cruz<sup>229</sup>, pues para el autor francés el santo español tocó el punto extremo y lo demuestra al tratar de comunicar su experiencia mediante la noche oscura, específicamente la noche del no saber, la última y más difícil de las purificaciones del alma.

La angustia es elemental en la experiencia interior al grado de que el escritor francés llega a afirmar: “Enseño el arte de convertir la angustia en delicia”.<sup>230</sup> Todo aquel que sufre angustia debe considerarse elegido y no tiene que rechazarla, de lo contrario éste se volverá bruto, falso y superficial. En la angustia hay que experimentar el placer de la desesperación, habrá que

Permanecer inmóvil, de pie, en una oscuridad solitaria, en una actitud sin gesto de suplicante; súplica, pero sin gesto y, sobre todo, sin esperanza. Perdido y suplicante, ciego, medio muerto. Como Job en su muladar, pero no imaginándose nada, caída va la noche, desarmado, sabiendo que se está perdido.<sup>231</sup>

Es posible sin embargo que jamás se tenga la certeza de haber alcanzado el “punto extremo de lo posible” aunque este nos impulsa a ir cada vez más lejos. Es interesante notar que en este punto Dios ya no cabe, pero –afirma Bataille- es posible encontrar aún lo sagrado, representado por el horror, la súplica infinita, el abismo, y la oscuridad impenetrable. A él se llega solo, aunque es esencial que se guarde una

---

<sup>229</sup> *Op. cit.* supra nota 48. p. 21

<sup>230</sup> *Ibidem.* p. 43.

<sup>231</sup> *Idem.*

relación respecto a los otros, los ajenos a la experiencia interior, con el fin de asegurar la propia existencia.

El tocar el punto extremo es para Bataille como ya se mencionó antes, similar a permanecer en la Noche Oscura del “no saber” de san Juan, es una noche en sí. El poeta francés la describe de la siguiente manera:

[... la “noche” en la que me sé arrojado, en la que durante este tiempo caigo, y conmigo todo lo que hay, esta verdad que conozco, de la que no puedo dudar, soy como un niño ante ella, me huye, permanezco ciego. Pertenezco por un instante al dominio de los objetos que utiliza y permanezco extraño a lo que escribo. Estar en la noche, hundirme en la noche, sin ni siquiera tener la suficiente fuerza para verlo, saberse en la oscuridad cerrada y, pese a ella, *ver claro*, puedo aún soportar esta prueba riendo, con los ojos cerrados, de mi “*infantilismo*”.<sup>232</sup>

Los niños, a los cuales Bataille llama “minúsculos ausentes” sólo tienen contacto con el mundo y con aquello que denominamos comúnmente como “lo real” por medio de los adultos pero son estos últimos los que reducen a los “minúsculos ausentes” a “chucherías”, y es mediante esta reducción que se va formando “el estado de razón en el ser humano”, a esto es a lo que Bataille llama, *infantilismo*, es decir una cosa fabricada. El error en esta acción es la de encaminar al niño a verdades incuestionables, lo cual en un futuro hará que estos niños sean incapaces de ir hasta el límite del ser. En resumen, el infantilismo sería toda aquella verdad que se da por sentada e incuestionable, establecida mediante la reducción por la creencia de que el otro es totalmente ingenuo.<sup>233</sup> Por consiguiente este estado es un obstáculo para la experiencia interior.

Algunos autores que lograron tocar el punto extremo además de san Juan de la Cruz, según Bataille, fueron Kierkegaard, Dostoievski y Rimbaud aunque este último “no alcanzó a comunicarlo más que por medio de su desesperación: suprimió la comunicación posible, no escribió ya más poemas”.<sup>234</sup>

Dicho lo anterior podemos ver que si bien Bataille no reconoce su “experiencia interior” como mística porque la base de ésta habrá de permanecer fuera del alcance de toda religión, sí puede inscribirse

---

<sup>232</sup> *Op. cit.* Supra nota 1, p. 54.

<sup>233</sup> *Ibidem.* p. 50.

<sup>234</sup> *Ibidem.* p. 59.

dentro de lo que hasta ahora hemos considerado en esta tesis como “experiencia mística profana”, en este caso, una mística desde la filosofía, pero la cuestión ahora es ¿cómo es que éste tipo de experiencia puede tener relación con la poesía de Alejandra Pizarnik? En el libro *Las aventuras perdidas*, de 1958, se incluye el siguiente poema:

### La jaula

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

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

Yo lloro debajo de mi nombre.  
Yo agito pañuelos en la noche  
y barcos sedientos de realidad  
bailan conmigo.  
Yo oculto clavos  
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas.

El título del poema “LA JAULA”, es en este caso una parte esencial ya que hace resaltar los símbolos que articulan al poema. En ningún lado “la jaula” aparece implícitamente, sin embargo el misterio del título será comprensible hasta el final de su lectura y nos permitirá entender al sol, símbolo del día, como una jaula.

Nos encontramos ante un poema mucho más extenso que los analizados anteriormente, compuesto por cuatro estrofas que contienen una variación tanto en el número de versos y de cómputo silábico, es decir un poema *asimétrico*. Podemos notar que hay un predominio de pentasílabos que algunas veces son dactílicos o trocaicos, otras inclasificables ya que sus acentos recaen en sílabas que no son consideradas en la métrica tradicional. En la primera estrofa podemos ver algunas rimas asonantes como las de los versos 3 y 4: miran, cantan; rimas consonantes como en los versos 1 y 2: sol; y en los tres últimos versos la rima está marcada sólo por las últimas vocales de la palabra final: alba, desnuda, sombra.

Éste último caso se ve en la siguiente estrofa en los dos primeros versos: nombre, noche. La última estrofa está compuesta por un *epifonema*, “frase que cierra una narración o una relación con sentido globalizador”.<sup>235</sup>

En cuanto al ritmo, tanto este poema como el anteriormente analizado “DESDE ESTA ORILLA”, corresponde al de verso libre “de imágenes”, elemento ya utilizado desde el modernismo. Rubén Darío consideraba que en el poema existían una música verbal y otra música de las ideas, siendo la última con frecuencia más importante que la primera.<sup>236</sup>

Ahora bien desde el punto de vista semántico la primera estrofa junto con la segunda muestran un paralelismo entre un plano individual y uno colectivo el del sol mirado por los hombres. Esto es, se trata de un sujeto lírico que tiene acceso al ámbito sagrado: el de la “melodía del ángel” y el “sermón caliente del último viento”. En este plano el Yo grita hasta el alba, la acción sólo se realiza hasta el momento en que la primera luz del sol se anuncia, el alba, es el momento en el que la muerte se muestra ante el Yo de una manera clara, pura quizá, de una manera que no se mostraría a plena luz del día. En contraposición tenemos el plano de los otros, los hombres, que miran al sol y después cantan, aquellos que viven dentro de las normas establecidas, dentro de aquello concebido como real.

---

<sup>235</sup> Atienza, Luján, *Cómo se comenta un poema*, España, 2000, p. 75

<sup>236</sup> Paraíso, Isabel, *El verso libre Hispánico. Orígenes y corrientes*, España, Gredos, 1985, p. 104.

En la tercera estrofa: “Yo lloro debajo de mi nombre”, encontramos una reafirmación de esos dos planos paralelos, el nombre pertenece al plano humano, donde todos tenemos una identidad que se pretende sea fija. Debajo del nombre está la noche y el Yo desdoblado, un Yo que llora, que “agita pañuelos en la noche” y donde “barcos sedientos de realidad bailan” con él. Entonces vemos que hay un salirse de la realidad, una mirada completamente distinta que sólo se produce gracias a la noche, lugar donde los referentes comunes fallan dando pie a la imagen, a la imaginación. En este plano no es necesario de avergonzarse de ellos de los deseos ocultos sino que hay que liberarlos, ni tomar “clavos” para escarnecer a los “sueños enfermos” porque no hay necesidad de tomar cada sueño y dejarlo en algún lugar para que se quede fijo, con la certeza de que no vendrán a recurrir al Yo para inquietarlo; aquí en el plano nocturno se les deja estar, ser, sentir. Aunque también esta estrofa nos habla de una situación de desprendimiento “agito pañuelos en la noche”, es decir al adiós, a las despedidas.

La noche en este poema es aquel lugar donde se escucha el “sermón caliente del último viento”, el lugar del ser uno mismo y más que uno, un espacio sagrado que si bien puede traer llanto y grito, es preferible al sol. El lugar del sol simbólicamente puede significar lo fecundo pero no en este caso, aquí quema, incinera y produce la muerte del Yo lírico, *Afuera hay sol/ Yo me visto de cenizas*. Generalmente al sol se le considera simbólicamente como un elemento fecundo, como el símbolo del intelecto; incluso en la astrología es símbolo de lo masculino, de la autoridad, de la región psíquica que comprende las funciones de adiestramiento, educación, disciplina y moral.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, p.p. 949-955.

En el caso de Alejandra Pizarnik podemos ver que la luna o mejor dicho la noche es el lugar fecundo donde se gesta la creatividad y la posibilidad de un nuevo yo, mientras que el sol o el día son el lugar de la aridez, de la muerte, “Afuera hay sol./ Yo me visto de cenizas”.

Como lo ha expresado Micea Eliade, “la luna es el primer muerto”<sup>238</sup> y en la mayoría de las culturas antiguas la luna, la noche y la muerte han sido asociadas tanto a prácticas funerarias como a ritos iniciáticos. Así como la luna muere con la llegada del sol y renace de nuevo por las noches, el hombre puede hacer lo mismo mediante un rito de iniciación o siguiendo la vía mística como la “noche oscura” que propone san Juan de la Cruz y que podemos observar también en Alejandra Pizarnik como se muestra en el poema analizado en el segundo capítulo, titulado DESDE ESTA ORILLA. Tal rito dice el estudioso rumano es una forma de intento de rebasar la condición humana. Es ahí en ese intento donde se instala la hierofanía, o la presencia de lo sagrado.

En el caso de LA JAULA observamos que no hay un renacimiento como en poema citado anteriormente, no obstante si hacemos una lectura a la luz de lo antes planteado por Bataille y su “experiencia interior”, podemos encontrar entonces en éste poema de Pizarnik, que hay evidentemente también una distancia entre el yo y el otro, tal como se plantea en la experiencia interior, distancia que no implica la negación del otro, ya que para que pueda existir un yo, es necesario el otro. Más allá de este principio básico podemos ver que el Yo lírico en el poema, se encuentra bajo el efecto singular de la angustia, y lejos de huir de ella, la prefiere, la disfruta y permanece. Igual que Bataille cuando dirige la cara al cielo para decir, “no sé nada, absolutamente nada”, el yo lírico de “LA JAULA” afirma “yo no sé del sol, /yo sé de la melodía del ángel”, y qué es esa melodía sino lo etéreo, lo sutil, lo absolutamente volátil e inaprensible.

---

<sup>238</sup> Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972, p. 165.

Podríamos decir que éste sujeto lírico, este ha tocado el punto extremo de su propia dramatización, está rodeado de muerte, de grito y de llanto, pero aún así baila; ésta noche, la producida por el “punto extremo de lo posible” es la liberación de “la jaula”, del sol, de todo aquello que el sol representa, es el único lugar donde paradójicamente es posible ser.

Otra lectura del poema nos indicaría el ya mencionado paralelismo del adentro y afuera, pero esta vez puesto en relación al mismo sujeto lírico. Es decir es un adentro del sujeto lírico donde se vive toda la angustia de lo que Bataille, llamaría “experiencia interior” y un afuera, todo aquello que rodea al sujeto lírico. Incluso podría pensarse que esa jaula más que el sol podría ser el propio cuerpo del sujeto lírico, el mundo exterior. Y si seguimos esta lectura veremos entonces que se acerca más a la idea platónica del cuerpo como cadáver o como “jaula” que no permite alcanzar la liberación y la posibilidad de trascender lo humano, idea que vemos constantemente repetida por los místicos como san Juan de la Cruz. No sería entonces éste poema el único en donde está presente tal idea, recordemos que EL DESPERTAR refiere en uno de sus versos: *Señor/ la jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado.*

## Conclusiones

Uno de los objetivos principales de este estudio fue el de mantenerse alejado de aquellas interpretaciones que fomentaran el mito de Alejandra Pizarnik como la poeta solitaria, la niña nómada y más aún de aquellas que confunden los personajes de su obra con la persona de la poeta o incluso las interpretaciones que intentan explicar la poesía de la argentina a partir y únicamente de su biografía.

Contrariamente a lo que sostiene ese tipo de crítica, Alejandra Pizarnik se mantuvo constantemente activa en su quehacer poético, e incluso era muy selectiva respecto de sus lecturas y con las personas con las cuales se relacionaba. El viaje que realizaría a Francia le serviría a la autora para alcanzar la madurez poética y para intensificar sus relaciones con personajes importantes de la literatura que dejarían una huella indeleble en su obra, como es el caso de Georges Bataille.

Pudimos observar que una tradición literaria de suma importancia para la autora argentina, fue la de la literatura inglesa, específicamente la de William Blake. En efecto, durante esta investigación pudimos dar cuenta de la posible influencia de la mística y de la resignificación del símbolo de “la noche” en su obra, recurrente también en la poesía del inglés. A través del estudio comparativo entre los poemas, “Las Hijas de Albión” de Blake y DESDE ESTA ORILLA de Alejandra Pizarnik constatamos que el tema de la intertextualidad en la autora argentina es ineludible en el estudio e interpretación de su obra, pues el diálogo con otros autores marca la pauta de como habrán de ser leídos sus poemas.

La principal hipótesis de este trabajo está basada en una posible relación de la poesía de Alejandra Pizarnik con el concepto de la “Mística” a partir de la literatura de los Siglos de Oro, específicamente en san Juan de la Cruz. En el transcurso de la investigación, se descubrió que a esa influencia se sumaba la de Garcilaso y de Santiago de Ubeda, incluso me atrevo a formular que a través de los estudios que hiciera Dámaso Alonso sobre dichos autores, hicieron posible el acercamiento de la poeta argentina a la tradición española y con ello a una asimilación de ciertos temas.

Alejandra Pizarnik tanto en su obra poética como en la prosa, se refiere constantemente a la idea de que aquello que se dice en el fondo oculta algo más, y es en esta fase de la investigación, la de la búsqueda de la relación entre la poeta argentina y de San Juan de la Cruz, donde pudimos darnos cuenta de que esa insistencia no se queda sólo en el terreno de la palabra poética, sino que remite al nivel de lo extraliterario. Es el caso del tema de la fuente en el poema 29 de *Árbol de Diana* analizado en el cuarto capítulo. En él, Alejandra Pizarnik no sólo reproduce y resignifica el lenguaje místico de la estrofa 12 del *Cántico Espiritual* para llevarlo al plano de lo profano, al retomar sólo dos últimos versos (*los ojos deseados/ que tengo un mis entrañas dibujados!*) con otra voz, sino que esta voz remite a cierto contenido místico. En el poema de san Juan de la Cruz ésta estrofa hace alusión al tema de la fuente y se considera como el punto central en el que, si bien aún no se ha dado la unión mística, el alma ha sido iluminada. Y es gracias al reflejo que la fuente produce del Amado en el amante, por el cual se sabe que se está listo para la unión con Dios.

En el caso de Alejandra Pizarnik en su brevísimo poema: “*cuando vea los ojos que tengo en los míos tatuados*”, se trata de un poema sin título, con sólo dos versos -lo que nos sugiere un diálogo previo- Se juega con la palabra *vea*, ya que el verbo puede referirse al mismo sujeto lírico o un yo que se encuentra fuera del poema. En el segundo verso *que tengo en los míos tatuados*, si seguimos una lectura apoyándonos en la explicación de san Juan, podemos ver que los ojos no son ya “un dibujo imperfecto”, sino la marca indeleble del tatuaje, más que ornamento, generalmente está asociado a ritos de iniciación. Aquello que es invocado y plasmado en el tatuaje “tiende a atribuir a un sujeto las virtudes y las fuerzas del ser-objeto al cual se asimila”.<sup>239</sup> Indica también una “dependencia ante aquello a lo que el signo alude”.<sup>240</sup> Simbólicamente el tatuaje era realizado en un sujeto con el fin de que éste adquiriera las

---

<sup>239</sup>Chevalier, Jean, *Diccionario de Símbolos*, España, Herder, 2007, p. 980.

<sup>240</sup>Cirlot, Juan, Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, España, Siruela, 1997, p. 431.

características positivas de aquello que se tatuaba. En este caso el tatuaje de los ojos aludiría a un plano intelectual, espiritual o sobrenatural

Lo inquietante y a la vez fascinante es que explícitamente el tema de la fuente ha sido sustraído, reelaborado y resignificado por la escritora, pues como hemos señalado en su oportunidad, en san Juan de la Cruz la acción del poema está centrada en la fuente, importante como medio de purificación que permite el reflejo amoroso, la unión con Dios; mientras que en el poema de Alejandra Pizarnik se centra en un lugar completamente distinto, otorgándole un rasgo de marcada ambigüedad al poema.

Los poemas de la argentina recurren a imágenes exquisitas, a un tiempo poderosas y de gran sutileza, lo cual las hace más complejas; además, una imagen sucede a otra sin parar, algunas incluso logran que el lector viva las sensaciones de las que hablan, como aquella que dice: “miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías”. Otro rasgo característico de la poesía de Pizarnik es la irregularidad en cuanto a su forma poética, pues constantemente escapa a la métrica tradicional y resulta inclasificable.

Si bien en la obra de Alejandra Pizarnik encontramos constantemente alusiones a “la muerte” y a “la noche”, muchas veces es una muerte que prelude un renacimiento, una trascendencia, lo cual acerca su poesía al campo de lo sagrado. Esa oscuridad si bien se vive con angustia, habrá de culminar en un momento de luz. Un elemento que fue sorpresivo pero que resultó ser sumamente enriquecedor fue el análisis del tema de la noche, igualmente en el contexto místico, llevado al ámbito de una mística profana. Es precisamente esa angustia lo que acerca a la poesía de Alejandra Pizarnik a la mística profana, ya que la alegría no es el único medio por el cual se puede dar la experiencia mística, o usando el concepto de George Batailles, es por medio de la angustia por la que se logra tocar el punto extremo de lo posible, que es un ir más allá de los límites de uno mismo e incluso de los límites que tenemos establecidos dentro de lo que consideramos como real. Es casi como vivir una “Noche Oscura del alma” como la llamaría san

Juan de la Cruz pero lejos de los límites que pueden poner a dicha experiencia el estar adscritos a alguna religión específica.

Finalmente, la preocupación inicial de ser devorado por el mito construido en torno a Alejandra Pizarnik fue disipada en el transcurso de esta investigación, pues arribé a una conclusión si bien no original, sí pude proponer un enfoque en varios sentidos diferente. Al final del estudio pudimos mostrar que la oscuridad en la poesía de Alejandra Pizarnik—tanto por los tópicos que aborda como por los recursos que emplea— generalmente viene acompañada de su contraparte, la luz, de igual modo sucede con la presencia de la muerte de la vida, o mejor dicho de un renacimiento, por lo cual está presente la esperanza del resurgir de un ser nuevo. Ello contradice la idea forjada alrededor de la persona y la obra de Pizarnik como producto del pesimismo, de continuas crisis que rayan en lo patológico y en actitudes suicidas.

Por muy descabellada que suene la idea de relacionar la poesía de Alejandra Pizarnik con la poesía mística ya religiosa o profana, habría que pensar dos veces antes de negar dicha relación, puesto que la poeta bonaerense recurre frecuentemente a citas, epígrafes e incluso menciones en sus diarios a poetas místicos como: san Juan de la Cruz, Ruysbroeck, Miguel de Molinos, William Blake, y no hay que olvidar que la cita, como otro tipo de intertextualidades, no son para nada inocentes.

## Apéndice

### NOCHE

correr no sé donde  
aquí o allá  
singulares recodos desnudos  
basta correr!  
trenzas sujetan mi anochecer  
de caspa y agua colonia  
rosa quemada fósforo de cera  
creación sincera en surco capilar  
la noche desanuda su bagaje de blancos y negros  
tirar detener su devenir

### POEMA PARA EMLY DICKINSON

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

Algo llora en el aire,  
los sonidos diseñan el alba.

Ella piensa en la eternidad

## ANILLOS DE CENIZA

*A CRISTINA CAMPO*

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

Hay, en la espera,  
un rumor a lila rompiéndose.  
Y hay, cuando viene el día,  
una partición del sol en pequeños soles negros.  
Y cuando es de noche, siempre,  
una tribu de palabras mutiladas  
busca asilo en mi garganta,  
para que no canten ellos,  
los funestos, los dueños del silencio.

## CONTEMPLACIÓN

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

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

## LAS PROMESAS DE LA MÚSICA

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. El despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la música de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.

## LA DANZA INMÓVIL

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

Y si se escondieron en la casa de mi sangre,  
¿cómo no me arrastro hasta el amado  
que muere detrás de mi ternura?  
¿Por qué no huyo  
y me persigo con cuchillo  
y me deliro?

De muerte se ha tejido cada instante.  
Yo devoro la furia como un ángel idiota  
invadido de malezas  
que le impiden recordar el color del cielo.

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

(SIN TÍTULO)

los naufragos detrás de la sombra  
abrazaron a la que se suicidó  
con el silencio de su sangre

la noche bebió vino  
y bailó desnuda entre los huesos de la niebla

## ENCUENTRO

Alguien entra en el silencio y me abandona.  
Ahora la soledad no está sola.  
Tú hablas como la noche.  
Te anuncias como la sed.

## DURACIÓN

De aquí partió la negra noche  
y su cuerpo hubo de morar en este cuarto  
en donde sollozos, pasos peligrosos  
de quien no viene, pero hay su ausencia  
amarrada a este lecho en donde sollozos  
porque un rostro llama,  
engarzado en lo oscuro,  
piedra preciosa.

## LA CAÍDA

Música jamás oída,  
Amada en antiguas fiestas.  
¿Ya nunca volveré a abrazar  
al que vendrá después del final?

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

Jardín recorrido en lágrimas,  
habitantes que besé  
cuando mi muerte aún no había nacido.  
En el viento sagrado  
tejían mi destino.

## ORIGEN

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

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

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

Sólo la decisión de ser dios hasta el llanto

## LA LUZ CAÍDA DE LA NOCHE

vierte esfinge  
tu llanto en mi delirio  
crece con flores en mi espera  
porque la salvación celebra  
el manar de la nada

vierte esfinge  
la paz de tus cabellos de piedra  
en mi sangre rabiosa

yo no entiendo la música  
del último abismo  
yo no sé del sermón  
del brazo de hiedra  
pero quiero ser del pájaro enamorado  
que arrastra a las muchachas  
ebrias de misterio

quiero al pájaro sabio en amor  
el único libre

## PEREGRINAJE

A Elizabeth Azcona Cranwell

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

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

Pero un pájaro muerto  
vuela hacia la desesperanza  
en medio de la música  
cuando brujas y flores  
cortan la mano de la bruma.  
Un pájaro muerto llamado azul.

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

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

## LA CARENCIA

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

## EL DESPERTAR

A León Ostrov

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro  
y se ha volado  
y mi corazón está loco  
porque aúlla a la muerte  
y sonríe detrás del viento  
a mis delirios

Que haré con el miedo  
Que haré con el miedo

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

Señor

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

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

Señor

tengo veinte años  
También mis ojos tienen veinte años  
y sin embargo no dicen nada

Señor

He consumado mi vida en un instante  
La última inocencia estalló  
Ahora es nunca o jamás  
o simplemente fue

¿Cómo no me suicido frente a un espejo

y desaparezco para reaparecer en el mar  
donde un gran barco esperaría  
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas  
y hago con ellas una escala  
para huir al otro lado de la noche?

El principio ha dado a luz el final  
Todo continuará igual  
Las sonrisas gastadas  
El interés interesado  
Las preguntas de piedra en piedra  
Las gesticulaciones que remedan amor  
Todo continuará igual

Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo  
porque aún no les enseñaron  
que ya es demasiado tarde

Señor  
Arroja los féretros de mi sangre

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

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

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

viajera de corazón de pájaro negro  
tuya es la soledad a medianoche  
tuyos los animales sabios que pueblan tu sueño  
en espera de la palabra antigua  
tuyo el amor y su sonido a viento roto

## HISTORIA ANTIGUA

En la medianoche  
vienen los vigías infantiles  
y vienen las sombras que ya tienen nombre  
y vienen los perdonadores  
de lo que cometieron mil rostros míos  
en la ínfima desgarradura de cada jornada.

## REVELACIONES

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

Que tu cuerpo sea siempre  
un amado espacio de revelaciones

## MADRUGADA

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

## LINTERNA SORDA

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

## PRIVILEGIO

### I

Ya he perdido el nombre que me llamaba,  
su rostro rueda por mí  
como el sonido del agua en la noche,  
del agua cayendo en el agua.  
Y es su sonrisa la última sobreviviente,  
no mi memoria.

### II

en la noche de los que se van,  
oh deseado  
es sin fin tu no volver,  
sombra tú hasta el día de los días.

## DEFUNDACIÓN

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

## FIGURAS Y SILENCIOS

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

## COMO AGUA SOBRE UNA PIEDRA

a quien retorna en busca de su antiguo buscar  
la noche se le cierra como agua sobre una piedra

como aire sobre un pájaro  
como se cierran dos cuerpos al amarse

## PIEDRA FUNDAMENTAL

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.

Un canto que atravieso como un túnel.

gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,  
no he de hacer nada,

algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.

En el silencio mismo (no el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.  
Presencias inquietantes,  
signos que insinúan terrores insolubles.

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan,  
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos,  
aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,  
no,  
he de hacer algo,  
no,  
no he de hacer nada,

algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa

dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo,  
indeciblemente distinta de ella.

En el silencio mismo (no el mismo silencio) tragar noche, una noche  
inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el  
poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.  
¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo  
fragmentado.

Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la  
desilusión al encontrar pura estopa (pura estopa tu memoria): el padre,  
que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste  
asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?

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

(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)  
(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el  
canto...)

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que  
los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre  
corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles  
que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de  
los cascos contra las arenas.

Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para  
aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más  
disonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un  
país extranjero).

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había

muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar.  
No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es  
grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este  
poema es posible que sea una trampa, un escenario más.

Cuando el baco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí  
como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo  
que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara,  
he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues  
soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy?  
Estoy en un jardín.

Hay un jardín.

## SIGNOS

Todo hace el amor con el silencio.

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.

## **Bibliografía**

### **Directa**

Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa (1955-1972)*, Lumen, Argentina, 2010.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Lumen, Argentina, 2010.

Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2009.

Pizarnik, Alejandra, *La extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*, Visor, 2007.

### **Sobre el autor**

Aira César, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1998.

Bellessi Diana, “Lo propio y lo ajeno”, *Feminaria* editora, Buenos Aires, 1996.

Bordellois, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Argentina, 1998.

Chirinos Eduardo, *La morada del silencio*, F.C.E, Perú, 1998.

F.Goldberg, Florinda, *Alejandra Pizarnik, este espacio que somos*, Hispamérica, 1994.

Foster, William, David, “The representation of the body in the poetry of Alejandra Pizarnik”. *Hispanic Review* 62.3(Summer 1994): 319-47. Also as “Las representaciones del cuerpo en la poesía de Alejandra Pizarnik.” *Tramas para leer la literatura argentina* 1.2 (1995): 13-37

Francia Rodríguez, Ana María, *La dosolución en la obra de Alejandra Pizarnik, ensombrecimiento y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003.

Korembli, Ezequiel Bernardo, *Todas las que ella era*, Ensayo sobre Alejandra Pizarnik, Corregidor, Argentina, 1991.

Mallol Anahí, *El poema y su doble*, Simurg, Buenos Aires, 2003.

Mallol, Anahí. *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik*. Para optar el grado de licenciatura en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Muschietti, Delfina, “La niña asesinada”, *filología* XXXIV, 1-2, p.p 231-241.

Muschietti Delfina, “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga”, *Lateinamerika-Studien* 36, Universität Erlangen-Nürnberg-Zentralinstitut(06)-Sektion Lateinamerika, Rollan Spiller, *Lecturas del Río de la Plata 1973-1995*, Vervuet Verlag.

Muschietti Delfina, “Poesía y Paisaje: la definición de un Mixto”, *Filología*, 1996, año XXIX, 1-2, p.p 162-171.

Muschietti Delfina, “Poesía y paisaje: exceso e infinito”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Abril 1995, n° 538.

Negrón, María, *El testigo lúcido*, La sombra de Alejandra Pizarnik, Beatriz Viterbo, Argentina, 2003

Piña Cristina, *La palabra como destino*, Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik, Botella al mar, Buenos Aires, 1981.

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

Pezzone Enrique, *El texto y sus voces*, Sudamericana, 1986.

Piña Cristina, “Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje en el Ornitorrinco”, n° 1, oct-nov, 1977.

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

## **General**

Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Aguilar, España, 1966.

Aristóteles, *Poética*, Colofón, 2006.

Araújo, Nara, Teresa Delgado, *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.

Andrés, Ramón, *No sufrir compañía, escritos místicos sobre el silencio*, Acantilado, Barcelona, 2010.

Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2010.

*La experiencia interior*, Taurus, España, 1984.

Bartra, Roger, *Cultura y melancolía, Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, España, 2001.

Bělič, Oldřich, *Verso Español y Verso Europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Santa Fe de Bogotá.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2006

\_\_\_\_\_ *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989.

Blake, William, *Poemas proféticos y prosas*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

Cirlot, Juan, Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Siruela, España, 1997.

Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1977.

De la Cruz, San Juan, *Poesías Completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, México, Aguilar, 1976.

De la vega, Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de Elias L. Rivers, Castalia, España, 1969.

Deleuze, Gilles, Guatari, Felix, *Rizoma*, Pre-textos, España, 1997.

De Nerval, Gerard, *Les filles du feu, Petits châteaux de Bohême, Promenades et souvenirs*, Espagne, 2008

Eliade, Mircea, *Muerte e iniciaciones místicas*, La plata, Terramar, 2008.

*Tratado de Historia de las religiones*, México, Era, 1972.

*Lo sagrado y lo profano*, España, 1967.

Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, España.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1955.

Hulin, Michel, *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, Siruela, España, 2007.

Jacobi, Jolande, *Complejo arquetipo y símbolo en la psicología de C.G. Jung*, Fondo de cultura económica, México, 1983.

León, Vega, Margarita, *De contrarios principios engendrada, poesía y prosa de Concha Urquiza*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2009.

León, Vega, Margarita, “Un poema religioso de Concha Urquiza: ‘...La divina belleza de tu cara’ “, en *Jornadas Filológicas*, 2002, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.

López, Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el islam: Estudios sobre filiaciones semánticas de su literatura mística*, El Colegio de México, México, 1985.

Luján, Atienza, Ángel, Luis, *Cómo se comenta un poema*, Editorial Síntesis, España, 2000.

Mancho, Duque, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.

Navarro, Tomás, *Navarro, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Las Americas publishing company,, New York, 1966.

Nieto, José, *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a San Juan de la Cruz*, F.C. E. México, 1982.

Paraíso, Isabel, *El verso libre Hispánico. Orígenes y corrientes*, España, Gredos, 1985

Panikkar, Raimond, *De la mística. La experiencia plena de la vida*, Herder, España, 2008.

Pedrosa, José, Manuel, “Miguel de Cervantes John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante”, en *Acta Poética*, Número 26, 1-2, primavera-otoño, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM,

Pfeiffer, Johannes, *La poesía*, F.C.E, México, 1971.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E, México, 1972.

Pelle-dowel Yvonne, *San Juan de la Cruz y la noche mística*, Aguilar, Madrid.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1991.

Tiniánov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Dedalus, Buenos Aires, 2010.

Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y el desarrollo de la conciencia espiritual*, Trotta, 2006

Velasco, Juan Martín, *El fenómeno místico*, Trotta, Madrid.

Zambrano María, *Filosofía y poesía*, F.C.E, México, 2010.

### **Documentales**

MOLINA, Virna, ARDITO, Ernesto, CANAL ENCuentRO, Año: 2011, *Memoria Iluminada*, [videgrabación], Argentina: CANAL ENCuentRO.

