



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LOS SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK 1955-1965.
UN ACERCAMIENTO A TRAVÉS DE LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:
ELSA ADRIANA ZEFERINO NIEVA

ASESORES:
DR. JUAN CORONADO LÓPEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS_UNAM
DRA. VERÓNICA VOLKOW FERNÁNDEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS_UNAM

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

a Sofía
mi amada hija
por su presencia
a sus ojos que son luz

A mis padres y hermanos,
y por su puesto a mis sobrinos: Emilio,
Fernanda y Ximena,
Sebastián y Natalia,
Romel y Andrea,
porque los quiero.

Mi agradecimiento especial a:

Dra. Verónica Volkow,
por su apoyo y comprensión.

Dra. Raquel Mosqueda,
por su amistad solidaria.

Dra. Rosa Carmen Madrigal,
con admiración y cariño.

Mi reconocimiento por su generosa atención,

sus observaciones y sugerencias

enriquecieron este trabajo:

Dr. Juan Coronado,

Dr. David García,

Dr. Manuel Lavaniegos.

Con gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
BUENOS AIRES: CONTEXTO LITERARIO EN LA DÉCADA DE 1950	1
I. PRIMERAS LETRAS:	8
1.2 <i>LA TIERRA MÁS AJENA</i> (1955)	8
1.3 <i>LA ÚLTIMA INOCENCIA</i> (1956)	16
1.4 <i>LAS AVENTURAS PERDIDAS</i> (1958)	27
1.4.1 El mito de la caída: una poética de la nostalgia	30
1.4.2 Tras un lenguaje olvidado	34
1.4.3 Hacia una poética del aire: el ángel	37
1.4.4 Hacia una patria aérea: el ave	40
1.4.5 La otra orilla: el vuelo inicial	42
II. LA AVENTURA EN PARÍS Y LA MADUREZ POÉTICA:	48
2.1 <i>ÁRBOL DE DIANA</i> (1962)	48
2.1.1 Introducción	48
2.1.2 Antecedentes	51
2.1.3 Mitología	54
2.1.4 El espacio que vendrá	60
2.1.5 Huellas discursivas del silencio	63
2.1.6 El jardín: nostalgia y carencia	66
2.1.7 Conclusiones	69
2.2 <i>LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES</i> (1965)	71
2.2.1 Antecedentes	71

2.2.2 Contextualización	74
2.2.3 El Vuelo Onírico: Hacia el lugar de las presencias fulgurantes	79
a) El Poema o “la tierra prometida”	79
b) La Noche o “el lugar de las uniones posibles”	83
2.2.4 Infancia-Memoria	89
a) Infancia: “el verde paraíso”	89
b) Memoria: “el reino de la imaginación”	95
2.2.5 La Caída	104
a) La Tierra: “un lugar de ausencia”	105
b) El Exilio: “el ángel fulminado”	110
c) La Tregua: la reintegración	113
2.2.6 A modo de conclusión	120
3. CONCLUSIONES GENERALES	122
BIBLIOGRAFÍA	130

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar la poesía de Alejandra Pizarnik escrita entre los años de 1955 a 1965. En esta década de labor sistemática, la poeta argentina encuentra los símbolos más afines a su espíritu creativo, y descubre las posibilidades de la imagen poética, al tiempo que domina con maestría la concisión lingüística que caracterizan su estilo.

El estudio se encuentra dividido en dos apartados generales. En la primera sección se aborda el trabajo poético de la autora argentina contenido en los libros: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), y *Las aventuras perdidas* (1958), publicados durante su primera juventud y antes de realizar su viaje a la ciudad de París.

La segunda sección contiene un análisis de la obra de madurez creativa de Alejandra Pizarnik, reunida en el libro *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), ambos escritos entre los años de 1960 y 1964, periodo en que la autora vive en París. Cabe señalar que por las complejas referencias míticas, simbólicas y poéticas, el estudio dedicado a los últimos textos es de mayor extensión.

Es preciso acotar que *Extracción de la piedra de la locura* (1968), *El infierno musical* (1971) y, la obra póstuma, *Textos de sombra* (1982), no son tratados en esta investigación. En la última etapa de creación, los temas y símbolos como la noche, el amor, la infancia, el viento, siguen presentes, pero rodeados de atmósferas de desaliento, reelaborados con una poética que llega al borde de la lógica, la locura, al límite del canto, el silencio, y a la otra orilla, es decir, a la muerte.

El universo de la comprensión es sumamente complejo debido a que conocer un texto es recrear un mundo y entender las reglas de éste. En poesía el ejercicio de la comprensión va ligado a la interpretación, esto implica explorar los vínculos espirituales más afines al autor y explicar la singularidad expresiva del texto, tarea nada sencilla si se considera la apariencia fragmentaria de los poemas que aquí estudiaremos.

Aquí son pertinentes las palabras del especialista en hermenéutica Mauricio Beuchot, quien señala que el objetivo de la interpretación es permitirnos la comprensión íntegra de un texto, lo cual implica descubrir en el contexto las ideas que acompañan a la creación, e identificar los antecedentes que funcionan como una luz para iluminar las fases más oscuras de un mundo con múltiples sentidos:

Y el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización. Propiamente el acto de interpretar es el de contextualizar, o por lo menos es una parte y aspecto muy importante de ese acto, pues la comprensión es el resultado inmediato y hasta simultáneo de la contextualización.

Poner un texto en su contexto, evitar la incompreensión o la mala comprensión que surge del descontextuar. Tal es el acto interpretativo y a la vez la finalidad de la interpretación [...] ¹

Por ello, en la primera sección de este estudio, se presenta una investigación sobre el entorno cultural de Buenos Aires de la década de 1950. En ella hacemos referencia a las revistas literarias más importantes de la época, entre las que sobresale *Poesía de Buenos Aires*; porque durante un lapso de diez años realiza una destacada labor de difusión, al publicar a las figuras señeras de la literatura, y promover a los jóvenes escritores como Alejandra Pizarnik.

¹ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, p. 15.

En el apartado de primeras letras, se analiza *La tierra más ajena*, texto publicado a los diecinueve años de la autora, cuyo tono y forma expresiva es lejano al resto de su trabajo poético. En él está presente la escritura en clave de experimentación vanguardista, y múltiples alusiones a la vida cotidiana. Lo interesante de estos poemas primerizos es que manifiestan ya la influencia decisiva del poeta francés Arthur Rimbaud.

La última inocencia, publicado un año después, fungirá para la autora como su primer libro. Desde el título, manifiesta una adhesión profunda a la poética rimbaudiana. El texto es interesante por tres motivos: primero, porque contiene los primeros hallazgos de brevedad y concisión poética; segundo, porque en él se configura la presencia del “personaje alejandrino” como portador de su voz lírica; y tercero, porque a la influencia de Rimbaud, se suma la de otras voces como la de Paul Eluard, Emily Dickinson, y Antonio Porchia, entre otras.

Si en el libro anterior, *La última inocencia*, Pizarnik realiza los primeros ejercicios de concisión lingüística, en *Las aventuras perdidas* comienza a explorar los alcances del lenguaje simbólico, se acerca a los mitos de la noche y el sueño creados por los románticos. En este punto se observa un contraste entre el despojamiento de poemas brevísimos, y el exceso verbal de sus poemas en prosa.

El periodo de exploración ha dado sus frutos. Alejandra Pizarnik encontró los símbolos que le permiten expresar sus necesidades espirituales y dar cauce a sus más hondas obsesiones. El viaje, como metáfora del conocimiento interior, se enriquece con múltiples recursos del lenguaje simbólico. En esta incursión, la poeta argentina aborda dos

temas de la condición humana que retomará en su obra de madurez: la caída y la reintegración.

Es preciso señalar la importancia que tuvieron dos teóricos franceses para la consolidación de la expresión pizarniquiana. Albert Béguin, quien fue la guía en el espeso bosque de la literatura romántica y surrealista, y Gaston Bachelard, cuyas reflexiones en torno a la creación y la imaginación poética, le incitaron a explorar y dominar las posibilidades expresivas de la imagen literaria.

Árbol de Diana corresponde al periodo de mayor entusiasmo creativo (1960-1965), durante el cual la poeta cree en el poder subversivo de la poesía. Así lo testimonian algunas notas escritas en 1962: “Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.”²

La publicación de *Árbol de Diana* coincide con los años de su primera juventud, su estancia en París -la patria cultural anhelada- donde leyó a Nerval, Lautreamont, Artaud y los surrealistas. En el texto en cuestión, Pizarnik hace uso de los símbolos y mitos como parte central del funcionamiento poético.

Se debe considerar que el lenguaje simbólico es el más rico pero también el más cargado de ambigüedad. Para impedir que la interpretación se extravíe por una actitud equivocista -considerando que todos los sentidos son válidos- o que la lectura se empobrezca por una actitud univocista -es decir, se imponga un solo significado-, es

² Alejandra Pizarnik, “El poeta y su poema”, *Prosa completa*, p. 299.

necesario recurrir a los fundamentos de la hermenéutica analógica que considera la complejidad del símbolo:

Interpretar el símbolo es difícil. Exige profundizar. Esto se debe a que el símbolo, como hemos visto, es el signo que nos remite a una realidad más profunda de lo que representa de modo directo. Es decir, tiene dos significados, uno directo o determinante y otro reflejo, reflexivo o reflexionante; necesita de la reflexión para poder entregarlo, requiere que el interprete reflexione sobre él. Significa una cosa, pero ella significa a su vez otra, por obra de ese trabajo tan arduo y eficiente del símbolo.³

Ante un texto de alta pluralidad connotativa como lo es el símbolo o el mito, la hermenéutica analógica delibera entre interpretaciones rivales, y se decide por alguna principal como la más apropiada al texto de que se trata, sin rechazar las otras como secundarias. Por ello en la interpretación siempre se debe procurar prudencia para lograr un equilibrio que evite ahogar o mutilar un discurso simbólico.

En la elaboración del análisis fue necesario, por los referentes míticos inherentes a la obra y explícitos en el mismo título, acudir a las investigaciones de Robert Graves en torno a las religiones y mitologías lunares, en las cuales la deidad original del poder es femenina, la diosa blanca, manifiesta en figuras como Artemisa en el mundo helénico y, posteriormente, en la diosa Diana en el romano.

Debido a la alta carga simbólica de esta nueva estancia poética, recurrí a los estudios sobre los símbolos de Jean Chevalier. Es necesario precisar que, dada la complejidad de este universo, nos acercamos a los símbolos enriqueciendo su comprensión

³ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 32.

desde manifestaciones análogas en otros autores afines a la poeta, tal como nos invitaría a hacerlo la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot.

Durante los años de 1960-1965, Pizarnik ve en el lenguaje poético la posibilidad de recrear un instante pleno, observa en la evocación de la palabra un medio de detener el tiempo que fragmenta y aísla. En la última parte de esta investigación se estudia la concepción poética que la autora argentina se ha forjado a lo largo de una década. A las influencias ya mencionadas se agregan las de Octavio Paz, la de los poetas alemanes Ludwig Tieck y Federico Hölderlin, entre otros.

La voz poética de *Los trabajos y las noches* testimonia no sólo lo arduo de la búsqueda del instante soberano, sino además expresa que hay enemigos que impiden hallarlo, como por ejemplo, el silencio estéril o el murmullo caótico. A las metáforas del vuelo y el encuentro, inevitablemente se une la de la caída. Expresiva de la condición existencial, esta poesía se torna entrañablemente humana.

Si el tema del viaje está aludido desde los primeros libros de Pizarnik, la identificación con la poética de la imaginación, elaborada por Gaston Bachelard, le permitirá crear imágenes que expresen la más profunda realidad espiritual. La autora argentina exploró las cualidades de la imagen poética para crear un lenguaje cuya fuerza procede de la convicción de que la imaginación es una auténtica forma de conocimiento.

El presente estudio nace de aceptar la invitación de Pizarnik para descubrir uno de los múltiples sentidos de su poesía, como lo expresa en un artículo de 1967 titulado “El

poema y su lector”, en el que indica que el acto de creación se culmina únicamente cuando el lector participa activamente para completar el sentido del texto:

Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas.

A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. *Terminar* equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear.⁴

De este modo podemos decir que el poema es un organismo vivo en continuo hacerse, que para terminarse, o mejor dicho, para recomenzarse, requiere de la participación del lector, lo cual implica que éste asuma su papel de hermeneuta activo, y se valga del conocimiento del contexto, la intuición, y la prudencia, para delimitar los caminos del vasto mundo de la significación, donde lo espera el desconcierto de los espejismos, pero también las alegrías del encuentro.

Ciudad de México, 29 de abril de 2015.

Elsa Adriana Zeferino Nieva.

⁴ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 300.

BUENOS AIRES: CONTEXTO LITERARIO EN LA DÉCADA DE 1950

El entorno poético en Buenos Aires a principios de la década de los cincuenta se encontraba en transición, pues a la vez que seguían sonando los ecos de la llamada “Generación del cuarenta”, que conjugaba neorromanticismo y neoclasicismo, surge un movimiento vitalista denominado invencionismo, cuya propuesta se basaba en la negación de toda melancolía y en una voluntad constructiva.

Francisco Urondo, crítico literario y poeta argentino, perteneciente a la generación del 50, comenta que las influencias centrales para el grupo de 1940 fueron Neruda y Rilke, y que entre los poetas oficiales: “se encuentra la melancolía como tono, que no sirve como dato sino como síntoma y sus poemas elegíacos, lavados, tediosos, son una consecuencia de esta suerte de enfermedad poética.”⁵

Entre los jóvenes creadores que trabajarán durante la década del cuarenta podemos mencionar a: Roberto Payne, Carlos Latorre, Juan Rodolfo Wilcock, Edgar Bayley, Olga Orozco y César Fernández Moreno,⁶ quienes comenzarán con un trabajo poético de filiación vanguardista; cuyo sentido crítico acrisolará la madurez artística de su generación y de las posteriores.

La numerosa publicación de revistas durante las primeras décadas del siglo XX fue producto de cierta bonanza económica, así como reflejo de las inquietudes juveniles de aquella época. En 1944 Edgar Bayley, Gyula Kosice y Arden Quin fundan la revista

⁵ Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina*, p. 17.

⁶ César Fernández Moreno, “La generación del 40”, *La realidad y los papeles, panorama y muestra de la poesía argentina y contemporánea*, p. 225.

Arturo,⁷ expresión poética vitalista con planteamientos estéticos ajenos al tema de la muerte, la nostalgia y la angustia.

La propuesta de Bayley se concretará en el invencionismo, que como otras vanguardias, se suma a la necesidad de innovación al señalar que: “[...] nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, novedad, vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercidos por una imagen.”⁸

El invencionismo se instaura como una actitud vital expresada en los cuadernos *Invenición* (1945). En el número dos de esta revista se publica un manifiesto titulado “La batalla por la invención”, en el cual Bayley explica la finalidad del movimiento: “Inventar objetos concretos de arte que participan de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuvan en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar.”⁹

La revista *Contemporánea* (1948), fundada por Juan Jacobo Bajarlía,¹⁰ absorberá la presencia individual de algunos invencionistas como Edgar Bayley. En este nuevo proyecto, además de estar involucrados artistas plásticos, se publican trabajos de René Char, Tristán Tzará, Jaques Prevert, Paul Eluard, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, entre otros.

⁷ No obstante el entusiasmo de sus creadores, *Arturo* sólo contó con un número, Héctor René Lafleur, *et. al.*, “La generación del 40 (1940-1950)”, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, p. 179.

⁸ *Idem.*

⁹ Este planteamiento estético fue continuado en la Asociación de Arte Concreto-Invenición en 1945. *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

En el primer número de esta revista aparece un “Manifiesto” que denota la filiación invencionista:

Estamos, pues, contra todas las formas de reacción en estética y por eso mismo proclamamos, como única verdad material, que sólo la invención y sus consecuencias dialécticas, dará, de ahora en adelante un arte neohumanista en relación con las transformaciones neodemocrático-sociales que vertebran el progreso de los pueblos.¹¹

En el manifiesto este grupo de jóvenes se proclama en contra de temas como el dolor, la muerte, la melancolía, la traición y, en palabra de ellos, de otras “purulencias rimadas”; sin embargo, a pesar del ánimo transformador, la revista sólo contó con tres números.

El iniciador de esta publicación, Bajarlía, fue el primer mentor de Alejandra Pizarnik, famoso por su “personalidad expansiva, su extensa red de conexiones, su información actualizada acerca de libros y teorías [...]”¹² También ahí publican Jorge Enrique Móbili y Raúl Gustavo Aguirre, fundadores de la que será la más importante revista de la década del 50: *Poesía de Buenos Aires*.

Como un intento por actualizar la cultura bonaerense surge *Poesía de Buenos Aires* (1950), fundada y dirigida por Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili; la revista publica, a lo largo de diez años, traducciones de Paul Eluard, Tristan Tzará, Hans Arp, Pierre Reverdy, Antonin Artaud, Carlos Drummond de Andrade, Boris Pasternak, Henri Michaux, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, André Breton, Arthur Rimbaud, James Joyce, Sidney Keyes, Emily Dickinson, Milton da Lima Sousa, entre otros autores.

¹¹ *Apud* René Lefleur, *op. cit.*, p. 206.

¹² Cesar Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 10.

Gustavo Aguirre, director de la revista, señala que: “en un tiempo en que la poesía parece prestarse más que nunca a inteligentes falseamientos, tal vez sea preciso recuperar el diálogo con aquellos que vivieron en ella de manera inequívoca, incondicional.”¹³ Podría decirse que este grupo de jóvenes no sólo pretende la difusión de voces de vanguardia, sino la integración del proceso cultural de su tiempo.

La actividad de la revista *Poesía de Buenos Aires* se amplió en ediciones de libros, a través de tres colecciones: la primera, “Poetas del siglo veinte”; la segunda, “Poetas argentinos contemporáneos”, y la última, “Sentimiento del mundo”, que editó veinte títulos de los poetas argentinos más jóvenes,¹⁴ en la cual Pizarnik da a conocer sus primeras obras.¹⁵

Otra publicación relevante en la década de 1950 es *Conjugación de Buenos Aires* (1951), fundada por Edgar Bayley y Juan Carlos Aráoz de La Madrid. En dicha revista se conjuga la letra de la música porteña con la poesía de vanguardia, dando como resultado una propuesta interesante, pues lo popular y emotivo expresado en las canciones de tango se mezcló con lo conceptual vanguardista.¹⁶

En 1952 hicieron su tercera aparición formal los escritores surrealistas,¹⁷ congregados por Aldo Pellegrini en la revista *A partir de cero*, la cual circuló en dos épocas: la primera de 1952-1953 con sólo dos números, y la segunda en 1956, cuyo único

¹³ *Apud*, René Lefleur, *op. cit.*, p. 232.

¹⁴ Para un estudio más detallado de poetas jóvenes contemporáneos a Pizarnik, puede consultarse *Poesía argentina*, selección del Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires, Editorial Del Instituto, 1963.

¹⁵ Francisco Urondo, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ René Lefleur, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷ Francisco Urondo, *op. cit.*, p. 45. La primera noticia es de 1928 en la revista *Qué*, dirigida por Aldo Pellegrini y Elías Piterbarg, la segunda mención en 1948, en dos números de la revista *Ciclo*.

número tiene la peculiaridad de adaptar en el formato la forma oblonga y poseer sorprendentes “collages”.

En los tres números arriba mencionados se publicaron textos de Georges Schehadé, Paul Eluard, André Breton, Antonin Artaud, Benjamín Peret, César Moro, Leonora Carrington, Ingemar Gustavson, Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Olga Orozco, Blanca Varela, Antonio Porchia, entre otros. El comité editorial estuvo integrado por el ya citado Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco José Madariaga, Enrique Molina y José Antonio Vasco.

Cabe señalar dos características del surrealismo argentino: la primera, una crítica a la llamada literatura nacional, pues para ellos esta poesía “se apaga como las bujías por falta de oxígeno”, la segunda, el humor y el tono desenfadado de su lenguaje, reflejado en sus definiciones; por ejemplo, el término poeta designa a un: “[...] monstruo marino del que habla el Libro de Job y que los Santos Padres consideran en sentido moral como enemigo de las almas.”¹⁸

En general la vanguardia argentina se canalizará, en apariencia, en dos vertientes: la primera interesada en el tema del lenguaje, cuya atención se centra en la búsqueda y construcción de estructuras verbales, misma que cristalizará en una posición artística conocida como invencionista, encabezada por Edgar Bayley.

La segunda tendencia tendrá como valor supremo la existencia y la expresión de esa vivencia, que derivará en una corriente hipervital de tono surrealista abanderada por Aldo

¹⁸ Julio Llinás y Enrique Molina, “Ensayo general de rectificación del lenguaje”, Francisco Urondo, *op. cit.*, p. 49.

Pellegrini y Enrique Molina. Aunque de acuerdo con el balance de Raúl Gustavo Aguirre, fundador de la revista *Poesía de Buenos Aires*, las letras argentinas tienden a la síntesis de estas dos posturas ideológicas.

Sin embargo, a pesar del impulso de renovadoras tendencias estéticas, la literatura argentina -como el resto de las literaturas en Hispanoamérica- está caracterizada por la marginación y el aislamiento social de la actividad creadora. Así lo señala el crítico argentino Noé Jitrik:

[...] Si bien en el orden formal y específicamente poético, la benedictina labor cumplida por *Poesía de Buenos Aires* queda como un hito muy positivo, nunca como en estos años los poetas estuvieron tan lejos del público, de un público que significaba algo en el conjunto social. Nunca tan solos y aislados, pero también nunca fueron tan conscientes como entonces de que esa soledad debía ser asumida o interiorizada y punto de partida de una poética integral. [...] el hecho es que esa experiencia no fue un episodio más de la poesía oficial en su voluntad de actualizarse, sino un serio intento de conformación de toda poesía nacional.¹⁹

Las revistas literarias permiten observar tanto las afinidades estéticas de cada periodo como los guiños literarios entre jóvenes autores y poetas consagrados. De *Arturo* (1944) a *Poesía de Buenos Aires* (1950-1960) se puede rastrear la producción artística de autores de vanguardia como: César Fernández Moreno, Ricardo Molinari, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, entre otros, que influirán de algún modo a las nuevas voces.

Tras el panorama general del área editorial de Buenos Aires, durante la primera mitad del siglo XX, se pueden ver los cambios en la filiación poética, pues si bien la

¹⁹ Noé Jitrik, "Poesía argentina entre dos radicalismos", *Zona de poesía americana*, núm. 3, mayo de 1964.

generación de la Primera Guerra Mundial se sentía identificada con la poesía de Rainer María Rilke, Lubicz Milosz y Stefan George, que eran los portavoces de un tiempo fracturado y cruel, los poetas más jóvenes dieron origen a un tono expresivo más sobrio aunque no menos dramático.

Estas décadas en Buenos Aires son un intento real de actualizar la poesía argentina, aportan un saldo positivo de rupturas y continuaciones, al cabo de las cuales los jóvenes creadores dejan de lado el sentido reverencial ante la crítica europea que tenían los grupos anteriores, aunque por supuesto continúan interesados por las producciones del viejo continente.

I. PRIMERAS LETRAS

1.2 LA TIERRA MÁS AJENA (1955)

En el año de 1954, terminada la educación secundaria, Alejandra Pizarnik se inscribió en la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, y simultáneamente en la Escuela de Periodismo, en donde conoció al titular de la cátedra de Literatura Moderna: Juan Jacobo Bajarlía. Sin embargo, a pesar de estar inscrita en dos carreras, no terminó ninguna. Así mismo, asistió como alumna al taller de pintura Juan Batlle Planas.²⁰

La tierra más ajena (1955),²¹ fue publicado cuando la autora tenía 19 años, y aparece firmado como Flora Alejandra Pizarnik. La escritura de este primer texto en 1954 coincide con el centenario del nacimiento del poeta francés Arthur Rimbaud. Es lógico pensar que la joven poeta ya había leído la obra de este autor y que no sólo ésta, sino también la vida del escritor, la habían motivado a publicar.²²

El siguiente epígrafe inicia el libro: “*Ah El infinito egoísmo de la adolescencia, el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de flores estaba el mundo ese verano! Los aires y las formas muriendo...*” Los versos anteriores corresponden a una de las *Iluminaciones* de Rimbaud, la titulada “Veinte años”.²³ No es difícil imaginar a la autora, entusiasmada por

²⁰ Batlle Planas era un pintor surrealista. Su taller era frecuentado por artistas y poetas. Acerca de su obra el escritor César Aira opina: “Sus cuadros son escenas espectrales, con algo de Tanguy y algo de Arp o Miró. El interés de la poeta por este tipo de pintura deriva evidentemente de su figuración metafórica [...]”, *Alejandra Pizarnik*, p. 11.

²¹ Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena, Poesía completa*, edición a cargo de Ana Becció, pp. 9- 43. En adelante los poemas citados de Pizarnik corresponden a esta edición.

²² El colofón de *La tierra más ajena* indica que se terminó de imprimir el 10 de septiembre de 1955. En el proyecto de antología de 1964 Pizarnik señala: “Recoge composiciones de 1953 y 1954, casi todas de cuando su autora cursaba el liceo”. Ningún poema fue seleccionado para esta antología, la propia autora señala: “No se ha extraído ningún poema por no haberse hallado nada que valga la pena.” César Aira, *op. cit.*, pp. 33-34.

²³ Arthur Rimbaud, *Poesía selecta. Cartas literarias*. Texto bilingüe, traducción de Marco Antonio Campos, p. 113.

sus años de adolescencia, iniciar su trabajo poético. Las palabras de Arthur Rimbaud podrían definir a la poeta argentina durante esta etapa:

Estamos en los meses del amor; tengo casi diecisiete años. Edad de las esperanzas y las quimeras, como se dice. Y he aquí que me he puesto –niño tocado por el dedo de las musas (perdón si se oye banal)- a decir mis creencias, mis esperanzas, mis sensaciones, todas las cosas de los poetas. Llamo a esto la primavera.²⁴

La tierra más ajena contiene poemas alusivos a la vida local de Buenos Aires, y el empleo de términos como: perro, radio, tranvía, alpargata, cocktail, huesos, champagne, revela una escritura más libre y una búsqueda de temas. El uso acumulativo de adjetivos, similar a la experimentación en clave de expresión vanguardista, es otra característica que va a desaparecer en el trabajo posterior de Pizarnik.

El libro en cuestión adopta cierto desparpajo lingüístico, alejado de la concisión poética que Pizarnik dominará con maestría en su libro *Árbol de Diana*. Sin embargo, lo interesante de esta primera publicación es que ya presenta algunos rasgos que la autora desarrollará en su obra de madurez, como la ironía. El título del siguiente poema, “Nemo”, que en latín significa “nadie”, es posible que aluda a que nadie que aborde con ingenuidad la poesía puede ser considerado poeta:

“Nemo”

no llegará lejos el día raro de verdor
en que cantaré a la luna odiada que da luz a mi espesa cabeza cortada a la
navaja

que da luz a los vientos brutales
a las flores agudas que arden en los dedos bajo las curitas benignas
a la estrella que se oculta cuando se la llama
a la lluvia húmeda contoneándose en su desnudez repulsiva

²⁴ Carta dirigida a Théodore de Banville el 24 de mayo de 1870, *ibid.*, p. 135.

al sol amarillo que traspasa las pieles marcando oscuras huellas
al relojito enviado desde el infierno interruptor de los bellos sueños
a los mares helados arrastrando basuras olas cintillos dorados ardores en
los ojos²⁵

El anterior texto refiere elementos de la naturaleza que la imaginación colectiva exalta (el sol, la luna, las estrellas, el mar, las flores), sin embargo, la autora se mofa de esta tendencia al asociar a cada elemento imágenes grotescas. Si se considera la juventud de la autora, el poema resulta interesante pues subraya su conciencia crítica al señalar lo estrecho de algunas posturas estéticas.

La ironía y el humor son tonos que caracterizan el primer texto de Alejandra Pizarnik. El optimismo del yo lírico hace coincidir juventud y creatividad desbordando la contención verbal. De este modo, la voz poética no logra ocultar, a pesar de la postura desenfadada, el orgullo un tanto ingenuo de la joven poeta, lo cual se puede percibir desde el título del siguiente poema:

“Poema a mi papel”

leyendo propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula
o bien o mal o bien
extrañeza de sentires innatos
cáliz armonioso y autónomo
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizosa cabeza
no importa:
es mío es mío es mío!!²⁶

²⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

En el libro aparecen expresiones que tradicionalmente se han considerado procaces: “dedo gordo en pie cansado”, “pelo lavado en rizosa cabeza”, “cabeza rapada a la navaja”, “retretes sanguíneos”, “destripada aurora”. Imágenes atrevidas, abordadas con un tono jocoso, quedarán lejanas al estilo que adoptará posteriormente la autora. Esto tal vez la orilló a renegar del texto. Así lo demuestra un proyecto de antología preparada por Pizarnik en 1964,²⁷ en la cual no fue incluido *La tierra más ajena*.

En el poemario la visión es una de las facultades más aludidas. El ojo es: “retina ante lo desconocido”²⁸. En diversos poemas, como por ejemplo “Reminiscencias”, leemos la intención de entrenar la mirada para suplir la falta de experiencia: “[...] y el tiempo estranguló mi estrella/ caminaba trillada sobre pozo oscuro/ los brillos lloraban a mis verdores y yo miraba y yo miraba [...]”²⁹

La joven Pizarnik sabe que la escritura poética requiere de trabajo y experiencia. Mientras tanto, con los recursos disponibles, como por ejemplo el humor, ironiza la miopía de sus visiones. En un tono antisolemne lamentará no sólo lo limitado de la naturaleza humana, sino además una cierta torpeza inherente a la falta experiencia:

“Vagar en lo opaco”

mis pupilas negras sin ineluctables chispitas
mis pupilas grandes polen lleno de abejas
mis pupilas redondas disco rayado
mis pupilas graves sin quiebro absoluto
mis pupilas rectas sin gesto innato
mis pupilas llenas pozo bien oliente
mis pupilas coloreadas agua definida

²⁷ Esta antología fue preparada por Pizarnik para una colección que no se publicó. La carpeta con los textos y comentarios hechos por la propia autora fue extraviada y se encontró veinticinco años después de su muerte. Cf. César Aira, *op. cit.*, p. 42-43.

²⁸ Alejandra Pizarnik, “Tratando a la sombra roja”, *Poesía completa*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido
mis pupilas salientes callejón preciso
mis pupilas terrestres remedos cielinos
mis pupilas oscuras piedras caídas.³⁰

“Vagar en lo opaco” es un poema vanguardista, cuya estructura se construye al emplear la definición como guía de imágenes. Esto puede observarse con mayor claridad en los dos últimos versos: “mis pupilas terrestres remedos cielinos/ mis pupilas oscuras piedras caídas”, en los cuales la asociación metaforiza lo cotidiano, al tiempo que la voz poética ironiza el carácter fallido de sus visiones.

A propósito del esfuerzo que requiere el trabajo literario, cabe citar unas palabras del escritor austríaco Rainer María Rilke, autor muy leído por Pizarnik en los años de formación. La cita es pertinente en tanto que nos permite intuir el modo en que opera la imaginación estética y el complejo proceso con que se crean las imágenes poéticas:

[...] Hace falta que usted deje a cada impresión, a cada germen de sentimiento, madurar en usted, en la oscuridad, en lo inexpresable, en el inconsciente, en esas regiones vedadas al entendimiento. Espere con humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad. El arte exige lo mismo a los más sencillos fieles que a los creadores.³¹

Pizarnik intuye que la poca experiencia puede contrarrestarse con el desarrollo de la capacidad de observación. Tal vez por ello encontramos en el libro referencias a la vida cotidiana. En el poema titulado “Puerto adelante” hay alusiones al mundo porteño y su atmósfera cosmopolita. La voz lírica recrea la atmósfera impersonal de los hombres del puerto y refiere con nostalgia el deseo de otras latitudes:

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, p. 27.

“Puerto adelante”

Noche tibia. Sensación placentera. Los sones abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos. Pensaba en el puerto que veía tan seguido...puerto de colores impresionistas y hombres sucios de brazos mojados y vello crecido y húmedo. Hombres impasibles a la lejanía maravillosa, al cielo entre los barcos, al paisaje de conjunto, al suelo atiborrado de objetos de lugares remotos como pedazos de mundo en el melancólico corazón de un mar...

Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto. Caminar, caminar...

Sí. Sola. Siempre sola. Lenta, muy lentamente. Y el aire estará enrarecido, será un aire cosmopolita, y el suelo lleno de papeles de cigarrillos que alguna vez existieron, blancos y hermosos.

Sí. Se seguirá caminando. Hundirse, oscuridad, caminar...

Sí. Y una estrella dará su color al ancla de plata que llevaba en su pecho. Tirar el ancla. Sí. Muy junto a ese barco gigante de rayas rojas y blancas y verdes...irse, y no volver.³²

El poema hace referencia al viaje interior en la medida en que la voz poética mimetiza el entorno con las pasiones, y éstas con el movimiento del puerto, del mar y los astros, de modo que el texto es un cuadro de la nostalgia: navega en imágenes que expresan deseos de litorales remotos.

El trabajo poético de Pizarnik queda vinculado, desde su periodo inicial, con el símbolo de la poesía moderna: el barco ebrio de Rimbaud, imagen que empleará la joven autora para expresar su búsqueda espiritual, pues para ella, similar al poeta francés: “La verdadera vida está ausente.”³³

Cabe insistir en la importancia que tienen los símbolos para el desarrollo del pensamiento humano, y en la relevancia que adquieren en el ámbito afectivo e imaginativo. El filósofo mexicano Mauricio Beuchot señala los vínculos profundos que se establecen al compartir símbolos, pues estos aportan al hombre sentido de pertenencia:

³² *Ibid.*, p. 32.

³³ Arthur Rimbaud, “Delirios”, *op. cit.*, p. 37.

El símbolo es imprescindible para el ser humano. Es lo que le representa sus valores, lo que le da una identidad fuerte, sobre todo una identidad cultural. Es, sobre todo, lo que lo vincula con su grupo, lo que más le da sentido de pertenencia, pues compartir los símbolos es más unidor que cualquier otra cosa. Es, así, lo que más vincula al hombre con los otros, lo que lo ata afectivamente con los demás.³⁴

Los símbolos constituyen el lenguaje espiritual de la humanidad, a través de ellos el hombre puede integrar el aspecto racional, espiritual y afectivo, pues le revelan un vínculo que lo une a una dimensión más vasta y compleja. La especialista en hermenéutica, la poeta Verónica Volkow, hace énfasis en el aspecto integrador del símbolo en la siguiente cita:

El símbolo es la casa habitación intelectual que permite al hombre vivir y pensar, sentir y desarrollarse, integrar su experiencia sobre la tierra y bajo el cielo. El símbolo le acerca al hombre -a su intuición, a su emoción, a su intelecto- esa vislumbrada e insondable orquestación que es la del cosmos. A través del símbolo puede el hombre vivir plenamente dentro de este cosmos al que pertenece, porque es su análogo; puede vivir como hombre plenamente, y no exclusivamente como ese animal poseedor de un poco de razón, tecnología y habilidades de supervivencia física, en el que la sociedad tecnocrática quiere convertirnos actualmente.³⁵

Alejandra Pizarnik adopta el símbolo de la poesía rimbaudiana, el barco ebrio, desde el inicio de su trabajo creativo. El proceso de formación es incipiente, no es difícil imaginar a la joven poeta concentrada en largas jornadas de lectura, estudiando los escritores románticos -algunos de ellos verdaderos videntes según Rimbaud³⁶-. Con la

³⁴ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 13.

³⁵ Verónica Volkow, "Aportaciones de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot a las ciencias del espíritu en el siglo XXI", Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, p. 5-6.

³⁶ Entre los autores que Arthur Rimbaud considera visionarios cabe señalar a: Rabelais, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Albert Méral, Paul Verlaine, Victor Hugo y Lamartine, los dos últimos en algunos periodos. Carta a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871, en *Poesía selecta. Cartas literarias*, p. 160-161.

libertad y limitaciones que sus diecinueve años le imponen, la autora argentina trata de conocer y enriquecer su mundo interior.

El barco ebrio representa la etapa de videncia. Dentro de esta concepción rimbaudiana, un verdadero poeta “indaga lo invisible y escucha lo inaudito”,³⁷ a la vez que reclama nuevas formas para expresar lo desconocido. El autor francés advierte que no se trata de la habilidad de los letrados versificadores, sino de un “largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos.”³⁸

La tierra más ajena es un texto significativo porque muestra las coordenadas intelectuales y espirituales de Pizarnik. En este periodo inicial destaca la influencia decisiva de Rimbaud, reflejada en el cultivo de la prosa poética, y en el empleo de símbolos como el barco, representación del viaje interno. De estas inmersiones la autora nos revelará más adelante, retomando palabras de Rimbaud, “cosas extrañas, insondables, repelentes, y deliciosas.”³⁹

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

³⁹ Aunque Alejandra Pizarnik no se mostró interesada en las cuestiones de género, seguramente las siguientes palabras de Rimbaud constituyeron un aliciente para proseguir con su trabajo poético: “¡Estos poetas serán! Cuando se halla roto la infinita servidumbre de la mujer, cuando por ella y para ella, el hombre –hasta hoy abominable- habiéndola liberado, ¡ella sea poeta también! ¿Sus mundos de ideas diferirán de los nuestros? La mujer hallará cosas extrañas, insondables, repelentes, deliciosas. Y nosotros las tomaremos, las comprenderemos.” *Ibid.*, p. 160.

1.3 LA ÚLTIMA INOCENCIA (1956)

El siguiente libro de Pizarnik adopta el título de *La última inocencia* (1956).⁴⁰ Hay que señalar que en ese mismo año se publica nuevamente la revista *Contemporánea* (1956-1957), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía, quien, como ya se mencionó, fue el profesor de literatura que impulsó el trabajo inicial de Pizarnik. Dicha revista tiene en su carátula un dibujo de Juan Batlle Planas, con quien la poeta tomará clases de pintura, actividad que años más tarde permeará su trabajo poético.⁴¹

El nombre del libro está tomado del cuarto apartado de “Mala sangre” en *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. El párrafo en cuestión refiere:

No se parte. Volvamos a tomar los caminos desde aquí, cargado con mi vicio, el vicio que ha enraizado el sufrimiento en mi costado desde la edad de la razón –que sube al cielo, me golpea, me derriba, me arrastra.

La última inocencia y la última timidez. Está dicho. No llevaré al mundo ni mis ascos ni mis traiciones.

¡Marchemos! La caminata, el fardo, el desierto, el tedio, la cólera [...]

Estoy de tal modo desamparado que ofrezco a no importa qué divina imagen mis impulsos hacia la perfección.

¡Oh mi abnegación, oh mi caridad maravillosa! ¡Y, sin embargo, en la tierra!

De profundis domine, ¡soy imbécil!⁴²

La joven autora deja atrás los juegos verbales de vanguardia para dar forma a su expresión lírica. En el poema que da título al libro encontramos ya una de las características principales de la poética pizarniquiana, la presencia de un “personaje alejandrino”, que

⁴⁰ Editado por Poesía de Buenos Aires, “Sentimiento del mundo, no. 7”, colección en la que publicaban los jóvenes poetas de aquella época. Cf. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 39 y ss.

⁴¹ El interés de la escritora por la pintura aumentará con el tiempo. Al respecto la poeta declarará varios años después: “Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores.” En “Algunas claves”, *Prosa completa*, p. 314.

⁴² Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 21.

resulta de la incorporación de rasgos autobiográficos -como la juventud, la pasión por la exploración, y el viaje de connotación rimbaudiana:

“La última inocencia”

Partir
en cuerpo y alma
partir.

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta.

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

He de partir

Pero arremete, ¡viajera!⁴³

A lo largo del libro, el sujeto lírico adoptará diversos nombres impersonales, como “la viajera”, “la muchacha”, “la mujer solitaria”, “la enamorada”, “la desesperada”, o simplemente “Ella”. Los personajes femeninos adquirirán fuerza dramática en la medida que se nutren de ecos de la vida de la autora y son envueltos en atmósferas surrealistas.

En adelante, la poeta argentina se asume heredera de la lírica francesa, particularmente la romántica y surrealista, de la que retomará temas, símbolos, e imágenes afines a su espíritu. A continuación se transcribe un texto del poeta francés Paul Eluard, en el que es preciso señalar los múltiples referentes a los que alude el poema, tales como la amada, la poesía, la voz interior, la consciencia, entre otras:

⁴³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 61.

“La enamorada”

Ella está en pie sobre mis párpados
y sus cabellos están en los míos
ella tiene la forma de mis manos
ella tiene el color de mis ojos
ella se sumerge en mi sombra
como una piedra sobre el cielo

Ella tiene siempre los ojos abiertos
y no me deja dormir.
sus sueños en plena luz
evaporan los soles,
me hacen reír, llorar y reír,
hablar sin tener qué decir.⁴⁴

El tema de la mujer con los ojos abiertos reaparece en *La última inocencia*. El siguiente poema remite al citado texto de Eluard. El desdoblamiento del sujeto lírico enfatiza un juego de alteridad, muy característico de la poesía pizarniquiana. La paradoja es empleada para expresar a un tiempo el anhelo de vivir y la sospecha de no poder hacerlo:

“La de los ojos abiertos”

la vida juega en la plaza
con el ser que nunca fui

y aquí estoy

baila pensamiento
en la cuerda de mi sonrisa

y todos dicen esto pasó y es

va pasando
va pasando
mi corazón
abre la ventana

vida
aquí estoy

mi vida

⁴⁴ Paul Eluard, “La enamorada”, *Antología de poesía surrealista francesa*, traducción de Xavier Villaurrutia, p. 169.

mi sola y aterida sangre
percute en el mundo

pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte
ni de sus extrañas manos.⁴⁵

La frase poética “Los ojos abiertos” puede aludir al doble aspecto de la vida, consciente e inconsciente. Los versos “baila pensamiento/ en la cuerda de mi sonrisa” connotan el anhelo de integrar ambos lados de la existencia, lo que conlleva el deseo de vivir con plenitud. El tiempo transcurre y lo abierto, metaforizado en la ventana, tendrá que cerrarse; sin embargo, la muerte, que es un final inevitable, es exorcizada con la afirmación del aquí y el ahora que la voz poética reitera en los versos “vida/ aquí estoy”.

“Los ojos abiertos” refieren vida y lucidez. Pizarnik adopta y recrea esta imagen hasta convertirla en uno de los sujetos líricos más emblemáticos de su poesía. “La de los ojos abiertos” simboliza la voz interior, “la otra voz”, que es necesario escuchar para la creación, concepción que permite a la autora enfatizar el sentido de alteridad en su poesía, lo cual representa el aspecto femenino de la poética rimbaudiana: “yo es *otro*”.⁴⁶

La maduración escritural de la joven poeta está en proceso. A propósito de los primeros años de formación, Cesar Aira comenta los hábitos de lectura de Pizarnik, y señala la libertad con que procedía en la selección de los autores:

Con los libros, fue selectiva y quisquillosa. Después de las primeras exploraciones, siempre buscó en ellos lo que la representara y le sirviera de inspiración, o, en un espíritu

⁴⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 51.

⁴⁶ En la ya citada carta del 15 de mayo de 1871, el poeta francés expresa su consciencia de su dualismo profundo: “Porque yo es *otro*. Si el cobre se despierta clarín no es por su culpa. Algo me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: toco en el arco del violín: la sinfonía ejecuta su movimiento en las profundidades o llega de un salto a la escena.” Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 158.

más directamente funcional, de punto de partida; no retrocedió ante el plagio más flagrante, y ése fue otro rasgo juvenil que no perdió. De lo que no le parecía se apartaba con disgusto. No leía por entretenimiento, y salvo en las muy contadas ocasiones en que debió hacer reseñas, no leyó jamás por obligación. No tenía paciencia por las novelas, y en general fue una lectora más de intensidad que de extensión.⁴⁷

El aprendizaje literario de Alejandra Pizarnik durante 1954 y 1956 significó la búsqueda de imágenes y símbolos que le dieran cauce a su expresión y le permitieran la conquista de la brevedad. Los autores a los que recurre están fuera del canon literario, uno de ellos es la norteamericana Emily Dickinson, cuya poesía fue divulgada en Argentina por la revista *Poesía de Buenos Aires*,⁴⁸ a la que le dedica el siguiente poema:

“Poema para Emily 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.⁴⁹

Pizarnik se siente atraída por la concisión expresiva de la poeta norteamericana. En su escritura de apariencia fragmentaria no hay elementos superfluos. Al respecto la traductora de Dickinson, Margarita Ardanas, expresa lo siguiente: “Lo no dicho, los espacios en blanco, la insinuación y la ambigüedad tienen tanto valor en su discurso como

⁴⁷ Cesar Aira, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Véase el apartado “Contexto literario de Buenos Aires en 1950” del presente estudio, p. 3.

⁴⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 64.

los elementos explícitos. En otras palabras, el silencio es para Emily Dickinson tan subversivo como la palabra.”⁵⁰

La poesía dickinsoniana devuelve el valor a la palabra, lo cual se deriva del empleo desnudo del sustantivo, casi sin adjetivos. Otra característica que aporta a la concisión es el uso de la elipsis. Cabe señalar que esta figura retórica consiste en la eliminación de vocablos, la poda de los mismos potencia la expresión, lo cual origina que algunos textos adquieran la apariencia de aforismos.

A continuación se transcriben dos poemas de Emily Dickinson en los que, a pesar de ser traducciones, se puede apreciar las características ya señaladas. En los siguientes textos se presenta otro rasgo, este sí más evidente, que suma a la brevedad poética, la ausencia de títulos:

Ver el Cielo de Verano
Es Poesía, aunque no esté en un Libro-
Los verdaderos Poemas huyen-⁵¹

La Mañana es de todos-
De algunos - es la Noche-
Y sólo de unos pocos elegidos-
Es la luz Auroral.⁵²

En los temas abordados como la naturaleza, el silencio, la noche, la muerte, entre otros, se refuerza un sentido críptico. El límite de significación es el tema central de la poesía dickinsoniana, pues en su retórica no hay alusiones a personas específicas ni referencias a sucesos históricos. Esta es la vertiente que atraerá a la poeta bonaerense y que predominará en su trabajo posterior.

⁵⁰ En prólogo a *Poemas*, p. 35.

⁵¹ *Ibid.*, p. 313.

⁵² *Ibid.*, p. 327.

En *La última inocencia* encontramos los primeros ejemplos de concisión, tal es el caso del siguiente poema que pareciera una fórmula de encantamiento. Semejante a un conjuro, el sentido del texto fluye embriagado por su propio ritmo. La musicalidad de las palabras es resaltada debido al uso anafórico del nexa adversativo, lo que origina que la dialéctica del sentido culmine con una absoluta negación:

“Balada de la piedra que llora”

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada⁵³

La oposición semántica entre las dos construcciones simétricas, “la muerte se muere de risa” y “la vida se muere de llanto”, enfatiza una paradoja. La antítesis entre la vida y la muerte concluye –aunque también podría decirse que se inicia- con un enigma que introduce la palabra nada. “Nada” puede indicar que las diferencias entre la vida y la muerte sólo son aparentes, o tan complejas como indefinibles.⁵⁴

La paradoja y el juego lingüístico son características distintivas de la obra de Antonio Porchia,⁵⁵ conocido por escribir aforismos que con el tiempo reunió y publicó bajo el título de *Voces*, libro ampliado en sucesivas ocasiones hasta la muerte del autor. La siguiente es sólo una pequeña muestra de su trabajo:

⁵³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 62.

⁵⁴ Pizarnik insistirá sobre el carácter especulativo de la poesía. Años más tarde señalará: “No es cierto que la poesía responda a los enigmas. Nada responde a los enigmas. Pero formularlos desde el poema [...] es develarlos, es revelarlos. Sólo de esta manera, el preguntar poético puede volverse respuesta, si nos arriesgamos a que la respuesta sea una pregunta.” “El ojo”, publicado en la revista *Sur*, Buenos Aires, núm. 291, noviembre-diciembre, 1964. En *Prosa completa*, p. 222.

⁵⁵ Antonio Porchia nació 1886 en Conflenti, Italia. Llega a Argentina en el año de 1900, con sus seis hermanos y su madre viuda. Trabaja de obrero y en diversos oficios. En 1940 funda, junto con pintores y escultores anarquistas la “Asociación de Artes y Letras Impulso”, que en 1943, a los 57 años del autor, le publica su texto *Voces*. Roger Callois, que durante la segunda guerra mundial trabaja en la revista *Sur*, a su regreso a Francia, traduce las voces y las publica en una plaqueta bajo el título *Voix*, París, 1949. Alejandro Toledo en prólogo a *Voces reunidas*, p. 15-20.

Las pequeñeces son lo eterno, y lo demás, todo lo demás, lo breve, lo muy breve.⁵⁶

Te ayudaré a venir si vienes y a no venir si no vienes. (53)

Cuanto no puede ser, casi siempre es un reproche a cuanto puede ser. (62)

Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo. (53)

La poesía une, vincula; cuando somos, somos uniones (26)

Voces son sentencias breves que se caracterizan por el juego de sentido. Respecto a la obra de Porchia, Jorge Luis Borges comenta: “Los aforismos de este volumen van mucho más allá del texto escrito; no son un final sino un comienzo. No buscan producir un efecto. Podemos sospechar que el autor los escribió para sí mismo y no supo que trazaba para los otros la imagen de un hombre solitario, lúcido y consciente del singular misterio de cada instante.”⁵⁷

Alejandra Pizarnik conoce la obra de Porchia en 1955 y al autor un año más tarde, amistad que duró varios años. El diálogo con el autor de *Voces* fue un proceso clave para la creación del estilo de la joven poeta, así lo podemos constatar en el siguiente fragmento de una carta, correspondencia que mantuvo Pizarnik durante su estancia en París:

Siempre pienso en usted y son incontables las veces en que quise escribirle. Pero siempre quería que llegara un instante único, privilegiado, separado de los otros, no parecido a ningún otro, para enviarle unas líneas que le dijeran de la manera más pura cuánto lo recuerdo y que terriblemente importante ha sido -es- haber conocido su voz, sus voces. [...] Ahora creo que podría conversar con usted “mejor” que antes, tal vez porque perdí mi adolescencia o sufrí más o recuperé algo de mi infancia o envejecí, no sé, pero al releer su maravilloso librito mi fervor fue distinto: esta vez siento a cada una de sus voces con toda mi sangre y, lo que es extraño: su libro es el más solitario, el más profundamente

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46. Los números en paréntesis señalan la página correspondiente a la edición citada.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

solo que se ha escrito en el mundo y no obstante, releyéndolo a media noche, me sentí acompañada o mejor dicho amparada.”⁵⁸

La carta escrita en 1963, aunque posterior al periodo estudiado, testimonia la entrañable y singular amistad entre ambos autores. Ella era una joven de 19 años y Porchia un legendario personaje, obrero jubilado de 70 años, cuya obra ya había sido reconocida. André Breton comentó en 1952: “El pensamiento más dúctil de expresión española es, para mí, el de Antonio Porchia, argentino.”⁵⁹

Pizarnik admiró de Porchia la libertad y sencillez con que se condujo a lo largo de su vida. De su estilo literario le atrajo la brevedad y su filiación con la paradoja, vio en su obra el símbolo de una escritura auténtica, de algún modo inocente desde su origen, primero por haberse gestado sin ambiciones de fama literaria, y luego, tras el reconocimiento, por ser continuada lejos del ámbito oficial de la cultura bonaerense.

En el siguiente poema, Alejandra Pizarnik demuestra la concisión lingüística que ha logrado, aprendizaje en parte debido a las lecciones de Dickinson y Porchia. La joven autora reflexiona en torno a los límites y posibilidades de significación de la palabra poética:

“Sólo un nombre”

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra⁶⁰

⁵⁸ En *Nueva correspondencia*. Pizarnik, p. 144.

⁵⁹ En prólogo a *Voces reunidas*, p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

El texto es un hallazgo de concisión, representa la culminación del personaje alejandrino que será la voz lírica de su posterior trabajo. Los múltiples sujetos impersonales que transitaron en la búsqueda poética de Pizarnik (la enamorada, la silenciosa, la de los ojos abiertos) son diversas máscaras que ocultan a la que combate con las palabras.

“Sólo un nombre” y “Balada de la piedra que llora” son textos que muestran a la autora interesada en el funcionamiento del lenguaje simbólico. En ellos, la contención sintagmática, el carácter fragmentario del discurso, y la potenciación connotativa, son cualidades que permiten establecer una similitud entre estos poemas y los mecanismos del lenguaje simbólico.

En la siguiente cita, el hermeneuta Mauricio Beuchot explica las características del símbolo, señala el papel mediador de éste, al tiempo que hace hincapié en la función del lector como integrador de sentido:

¿Qué es el símbolo? El símbolo es un signo con, al menos, doble significado. Uno directo y otro escondido. El símbolo es, entonces, el signo que remite a una realidad más rica, porque la tiene como su otra parte, como aquella parte que lo completa, que lo complementa. Porque en realidad esa otra parte del símbolo es el resto, el resto del todo que simboliza, con el que nos asocia. En el símbolo hay dos partes. Siempre se da primero una, y hay que encontrar la otra parte, y juntarlas. Pero aquí, teniendo una parte, ella puede conectarlos con la otra, que es el resto del todo con el que conecta, que puede incluso ser el resto de la totalidad, nos conecta con ella a partir de una de sus presencias, de sus fragmentos.⁶¹

La lectura de poesía y la interpretación simbólica son análogas, porque se parte de un signo para buscar un sentido escondido. Estos poemas tienen comportamiento semejante

⁶¹ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 14.

al del símbolo, pues a partir de un determinado fragmento se vela un significado. Ambos, símbolo y poema, son remitentes de una realidad oculta, más vasta.

La escritura en *La última inocencia* se distingue por comenzar a ser exacta al expresar la complejidad del espíritu humano, y por explorar el funcionamiento del lenguaje simbólico. Alejandra Pizarnik realiza un homenaje a quienes siente muy próximos a su afecto poético: Rimbaud, Eluard, Dickinson, Porchia, entre otros. Podría decirse que el libro en cuestión es la declaración de su herencia literaria. A partir de aquí, comienza a vislumbrarse el horizonte cultural sobre el que desplegará su aventura poética.

1.4 LAS AVENTURAS PERDIDAS (1958)

Antecedentes

En 1958 Pizarnik publica *Las aventuras perdidas*.⁶² El libro está dedicado al editor de la revista *Qué*, Rubén Vela,⁶³ asiduo al círculo de escritores que publican en *Poesía de Buenos Aires*, revista muy importante durante la década del 50. Nuestra autora ya forma parte del ámbito literario. Este año representa la afirmación de su vocación poética. El escritor argentino César Aira, describe las influencias literarias de Alejandra Pizarnik, entre las que se encuentran Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, y Hölderlin:

La mayoría de lecturas en esos años de búsqueda (y no varió después) fueron francesas, o pasadas por el francés. De Baudelaire y Nerval en adelante, seguía el canon establecido por Breton en la *Antología del humor negro* o en sus recopilaciones de artículos. Un libro favorito, que leyó traducido al castellano, después en francés, y releyó y subrayó con fervor: *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin, a Hölderlin lo leyó en las traducciones de Genevieve Bianquis, y en las de Cernuda (en un librito publicado en México) y sobre todo los “poemas de la locura” traducidos por Pierre Jean Jouve. Rimbaud fue una lectura constante. Más tarde, Lautréamont sería su autor definitivo.”⁶⁴

En las notas introductorias de un proyecto de antología que preparó la autora sobre su poesía en 1964,⁶⁵ señala las profundas diferencias entre *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*: “dos formas de expresión muy distinta: [...] una línea -digamos-

⁶² *Las aventuras perdidas* fue publicado por Editorial Altamar, (Colección Nuestro Tiempo, no. 3). Altamar era un sello alternativo de la revista *Poesía de Buenos Aires*. Cf. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 42 y ss.

⁶³ Rubén Vela publica en 1958, en el suplemento de *El Diario de la Paz* (Bolivia), un extenso panorama de la nueva poesía argentina con poemas de Alejandra Pizarnik, Francisco Urondo, Juan José Ceseli, Edgar Bayley, Alberto Vanasco, Ramiro CasasBellas, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Ema de Cartosio, Mario Terjo, y Elizabeht Azcona Cranwell. <<http://www.rubenvela.net/0000009983116f410/index.html>> 04/11/2014, 03:27 p.m.>

⁶⁴ César Aira, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵ Esta antología, aún inédita, ya mencionada en notas anteriores, fue preparada por Pizarnik a principios de 1964, es decir, durante la elaboración del libro *Los trabajos y las noches*, *ibid.*, p. 42.

despojada (en cuanto a lenguaje) y surrealista (en cuanto a empleo de imágenes). El estilo contrario es exclamativo y no se cuida del exceso verbal.”⁶⁶

Cabe suponer que en esta etapa el poema extenso representa el espacio reflexivo y el poema breve la puesta en práctica de sus hallazgos poéticos. Aunque esto parece una obviedad es necesario señalarlo. En adelante, el trabajo poético de Pizarnik presentará alternativamente dichas características: absoluta concisión lingüística en *Árbol de Diana* y en *Los trabajos y las noches* y, en contraste, contención y expansión expresiva en *Extracción de la piedra de la locura*, y en *El infierno musical*.

Los poemas que integran *Las aventuras perdidas* presentan un exceso verbal y un tono exclamativo, lo cual pareciera contrariar los hallazgos de precisión lingüística que la autora había conseguido en su libro anterior. Algunos críticos como César Aira señalan estos rasgos como negativos en la búsqueda de la contención sintagmática: “[...] hubo un retroceso en ese aspecto del aprendizaje, porque los poemas son largos.”⁶⁷

Sin embargo, el poema extenso de este periodo revela a una autora que continúa en la indagación de la expresión simbólica, particularmente explora las características inherentes al mito. Es probable que Pizarnik estudie las cualidades de un discurso que no se queda en lo aparente, sino que oculta o disfrazada de manera intencional otros significados.

El filósofo francés Paul Ricoeur refiere los aspectos que comparten el mito y el símbolo con el lenguaje poético y subraya el carácter connotativo de los mismos: “Los mitos y los símbolos dicen lo indecible, lo inefable, tanto lo que no debe decirse como lo

⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

que no se puede decir. Lo que no se dice porque es malo o muy amenazador, o porque es demasiado bueno y trascendente.”⁶⁸

La característica común entre el lenguaje poético, mítico y simbólico es que estos discursos unen dos ámbitos, la representación y lo representado, es decir, poseen un significado literal y otro figurado bajo una estructura metafórica. Debido a que lo representado no se da de manera inmediata sino indirecta, se requiere de la cauta participación del receptor para que, guiado por un contexto, busque el significado oculto.⁶⁹

A diferencia de la postura que sostiene que el mito y el símbolo son intraducibles pues sólo pueden vivirse, el presente estudio se reconoce como una propuesta de lectura, un acercamiento, susceptible de ser mejorado, debido a que no pretende agotar la riqueza del lenguaje simbólico, en cambio, sí busca rescatar parte de su significación profunda. Por ello se considera adecuado retomar un principio de la hermenéutica analógica que al respecto dice:

[...] la hermenéutica analógica considera que el mito sí es interpretable, pero de manera reducida y empobrecida; no se puede rescatar toda su riqueza, de modo unívoco, por lo cual siempre es de nuevo interpretable; sin embargo, lo que alcanzamos a interpretar de él, de modo analógico, es suficiente para tener una idea, una comprensión que baste. [...] La hermenéutica analógica sostiene que, mientras más se viva un símbolo, mientras más profundamente llegue a vivenciarse, mejor será la interpretación que de él se alcance. Pero sí lo considera susceptible de interpretación, sólo que siempre inacabada, incompleta.⁷⁰

⁶⁸ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 76.

⁶⁹ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 57.

Para descubrir las diversas connotaciones que subyacen en el trabajo poético de Pizarnik, este análisis considera el factor análogo que todo discurso simbólico contiene, debido a que por analogía un símbolo nos proporciona una aproximación a su significado profundo. Cabe enfatizar la prudencia en la interpretación, pues tanto si se impone un sentido, esto es, se hace una lectura unívoca, como si se relativiza en innumerables sentidos incoherentes, es decir, se lee de forma equívoca, el símbolo no entrega su riqueza de significación.

1.4.1 El mito de la caída: una poética de la nostalgia

El siguiente poema titulado “La caída”, puede referir una doble connotación. En primer lugar, el momento mítico en que debido a sus faltas, el hombre es obligado a abandonar el paraíso, y en segundo lugar, puede connotar el olvido de la concepción del tiempo cíclico por una idea moderna del tiempo, cuyas características son una historia lineal e irreversible.

“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 del 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.⁷¹

⁷¹ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas, Poesía completa*, p. 81.

En título del poema alude al mito de la caída, expresa el deseo de remontar la historia, la necesidad de rememorar el ensueño de donde el hombre ha sido arrojado. La voz poética podría ser la del alma fracturada consciente de su caída ontológica. Mira alrededor y ve con nostalgia su origen: el paraíso perdido, un pasado al cual ya no hay retorno.

Es posible que el título *Las aventuras perdidas* aluda además a un pasado remoto de la humanidad, en el cual las sociedades pre modernas practicaban ritos que les permitían participar de una realidad trascendente. De acuerdo con el historiador de las religiones, el francés Mircea Eliade, el significado y estructura de estos actos manifiesta la necesidad del hombre de comulgar con una dimensión divina o heroica y sumarse a vivir en un presente continuo, tiempo que se contrapone al ser histórico.⁷²

Diversos autores coinciden en ver en el ejercicio poético el deseo del hombre por volver a la reintegración perdida del ser. La filósofa española María Zambrano refiere que la poesía es un ejercicio de reconciliación ontológica: “La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado de la caída; el sueño de la inocencia anterior a la pubertad. Poesía es reintegración, reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias.”⁷³

⁷² La oposición del hombre arcaico a aceptarse como ser histórico se ve reflejada en la práctica de ritos en los que existe la voluntad de anular el tiempo, el cual sólo se hace perceptible a causa de los pecados del hombre, es decir, cuando se aleja del arquetipo y cae en la duración. De estas prácticas se deduce la nostalgia del paraíso perdido, pues aunque el primitivo no se sentía inocente intentaba volverlo a ser. Al respecto Eliade puntualiza: “Todo lo que sabemos acerca de los recuerdos míticos del paraíso nos ofrece [...] la imagen de una humanidad ideal que goza de una beatitud y de una plenitud espiritual que, en la condición actual del hombre caído, jamás podrá realizarse.” Mircea Eliade, “La regeneración del tiempo”, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, p. 92. Cabe puntualizar que la primera edición en francés es de 1951.

⁷³ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 96.

En el caso de la poesía de Pizarnik, dicho anhelo está vinculado a la infancia, por eso el sello de este libro es una profunda nostalgia:

“Tiempo”

A Olga Orozco

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado.⁷⁴

Para la poeta bonaerense la infancia hace alusión a una existencia primigenia, no personal. Tiene connotaciones ominosas, porque además de simbolizar la caída, (“Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado”)⁷⁵ representa la escisión irreparable del ser, el momento en que la conciencia olvida su más remota existencia y adopta la idea del Yo individual, convenientemente delimitado, pero fragmentado.⁷⁶

Uno de los temas importantes para la poesía romántica es la infancia, que no sólo alude al estado de inocencia, sino además es símbolo de nuestro estado delimitado pero escindido. Para el alemán Karl Philipp Moritz, poeta romántico, la infancia representa: “el lazo imperceptible que nos ata a estados anteriores, si acaso lo que es ahora nuestro yo ha existido ya otra vez, en otras condiciones.”⁷⁷

⁷⁴ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 76.

⁷⁵ Gaston Bachelard comenta que la carga simbólica del pájaro está en el vuelo que le otorga la característica de inmortalidad: “Ningún sueño natural nos hace asistir a la muerte de una pájaro volador. Los pájaros acariciados tienen otra historia; mueren rápidamente por una fatalidad que los psicoanalistas conocen bien.” En *El aire y los sueños*, p. 91.

⁷⁶ Para algunos autores, entre ellos Karl Philipp Moritz, la infancia era como el río Leteo en que hemos bebido para no disolvernó en el mundo anterior y por venir para tener una personalidad convenientemente delimitada. Cabe recordar que el Leteo era uno de los ríos del Infierno por cuyas riberas vagaban las almas bebiendo sus aguas para olvidar su pasado. *Apud* Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 68.

⁷⁷ *Idem*.

La concepción de que nuestra vida encierra un vínculo con otra existencia remota es desarrollada por el francés Gérard de Nerval. En su texto *Aurelia*,⁷⁸ el autor romántico hace referencia a una doble vida, una racional y otra onírica. La primera tiene el recuerdo de la vigilia de nuestros días, la segunda refiere la vida de nuestras noches. Ésta trae a la memoria inconsciente una vida más remota y profunda, que tal vez nos remonte a esa caída ontológica, es decir, la que pertenece al orden de la sustancia no del accidente.

La joven poeta Alejandra Pizarnik insiste en desarrollar el tema de la caída vinculándolo con la infancia. En el siguiente poema que lleva por título “El despertar”, del cual sólo se transcribe un fragmento, el tono crepuscular y el sol negro de la melancolía establecen un diálogo con la poesía nervaliana:⁷⁹

“El despertar”
[...]
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 una niña
es decir ayer
es decir hace siglos⁸⁰
[...]

Considerando el mito de la caída, el ser, en constante insatisfacción por haber abandonado sus míticos orígenes, se ve inmerso en un universo ajeno y extraño. Consciente

⁷⁸ Gérard de Nerval, *Aurelia y otros cuentos fantásticos*, p. 9, 30 y ss.

⁷⁹ La influencia de Gerard de Nerval en la poesía de Pizarnik se hizo patente desde la publicación de *La última inocencia* (1956), texto que incluye un poema de la autora argentina titulado “Noche”, que está acompañado, a modo de epígrafe, de los siguientes versos nervalianos: ¿Siempre va a interponerse entre la dicha y yo?”. Los versos corresponden al poema “El punto negro” del libro *Pequeños castillos de Bohemia* (1831). Cf. Gérard de Nerval, *Obra poética*, estudio, traducción y notas de Pedro José Vizoso, 1999.

⁸⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 92-94.

de su estado de desarraigo, inmerso en un mundo hostil, la voz poética inicia el doloroso e imperfecto camino de aprendizaje. El siguiente poema expresa la aciaga condición del sujeto lírico:

“La única herida”

¿Qué bestia caída de pasmo
se arrastra por mi sangre
y quiere salvarse?

He aquí lo difícil:
caminar por las calles
y señalar el cielo o la tierra.⁸¹

La voz poética denota la idea de que la existencia del individuo aquí en la tierra es una condena. El hombre caído, eslabón perdido entre el cielo y la tierra, arrojado del paraíso, podría estar expresado en la segunda estrofa: “He aquí lo difícil:/caminar por las calles/ y señalar el cielo o la tierra.”

1.4.2 Tras un lenguaje olvidado

El hombre frente al espectáculo del universo se interroga. Del diálogo interno surgen preguntas apremiantes que es necesario responder porque de ello depende el sentido mismo de la existencia. Sea que el individuo considere que las ideas provienen de su propia conciencia o crea son inspiradas por una inteligencia superior, de esto se deriva la relación que establece con la naturaleza y consigo mismo.

De este cuestionamiento se desprenden dos tendencias cognitivas que van a contrastarse en el pensamiento del siglo XVIII. La primera, la racionalista, concibe a la

⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

realidad como una serie de datos intelectuales percibidos a través de los órganos sensibles. Así, el hombre se dedica a perfeccionar los métodos de medición y análisis:

Y, puesto que el intelecto es el amo, el universo se concibe, con toda naturalidad, según las leyes del intelecto: es algo mensurable, infinitamente analizable y fragmentado en compartimentos estancos. Tranquilizado por esta soberanía del espíritu humano y por la posibilidad de explicarlo todo algún día sin que subsista ninguna potencia oscura, ni en nosotros ni tras el acontecer cósmico, el hombre no comprende ya lo que pueden significar las imágenes: mito, poesía, religión, se transforman para él en simples materias de estudio, en productos del espíritu cuyo único interés es el de proporcionar algunos documentos al psicólogo.⁸²

La segunda tendencia, la mística, considera que en el ser existe una región espiritual mediante la cual se tiene acceso a una realidad distinta del dato externo. “Zona”, por llamarla de alguna forma, que es necesario explorar, pues además cifra una analogía con el mundo externo. Entre el alma, que es el microcosmos, y el mundo exterior, que es el macrocosmos, existe una comunicación a través de las imágenes y analogías -lenguaje no racional- que cifra la misteriosa conjunción Hombre-Universo.

De acuerdo con el teórico francés Albert Béguin, la sentencia “el hombre es la medida de todas las cosas”, significa tanto para los antiguos griegos como para los renacentistas italianos del siglo XVI:

[...] que el hombre es el “microcosmo”, el resumen del universo; que tiene su unidad completa, como el universo tiene la suya; que, por consiguiente, lo Real sólo es cognoscible por el conocimiento de nosotros mismos y por la analogía de su ser con el nuestro. Todas estas proposiciones, irreductibles al sensualismo y al intelectualismo, [van]

⁸² Albert Béguin, *op. cit.*, p. 75.

a revivir en los románticos para devolver su valor profundo al Mito, a la Poesía y a la Religión.⁸³

El mito, la religión y la poesía expresan, en sus imágenes y símbolos que comparten, una misteriosa realidad contenida en el fondo de nuestro ser. La singular certidumbre de que existe un ámbito que nos sobrepasa, lleva al ser humano, en un constante asombro, a la ardua tarea de interpretar los signos de ese destino incognoscible.⁸⁴

La presencia de esta dimensión misteriosa vuelve imposible limitar su comprensión sólo al estado de vigilia. Algunos seres no sólo viven dentro del límite espacio- temporal que con los cinco sentidos pueden experimentar, sino que se convierten en exploradores de la imaginación. Recorriendo los senderos del sueño y de la memoria se aventuran a lo desconocido, buscan con nostalgia sus más remotos orígenes:

“La noche”

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.
[...]
Pero la noche ha de conocer la miseria
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas.
Ella ha de arrojar odio a nuestras miradas
sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros.

Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.
Su lágrima inmensa delira
y grita que algo se fue para siempre.

Alguna vez volveremos a ser.⁸⁵

⁸³ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁴ Aunque es muy antigua la idea del hombre como compendio del universo, cabe señalar que es durante la Edad Media cuando adquiere mayor aceptación: “[...] la Edad Media entendía que la realidad es un texto, de modo que no solamente se interpretan los escritos, los diálogos, ni siquiera sólo las acciones significativas, sino también el mundo, el cosmos mismo. Y el que puede hacerlo es el hombre, pues Dios siempre tendrá el conocimiento de él, mientras que el hombre tendrá que acceder a él por hipótesis interpretativas, ya que no tiene una mente infinita.” Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, p. 106.

⁸⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 85.

En *Las aventuras perdidas* la autora concibe a la noche como el espacio de la imaginación creadora. La imaginación, dentro de la tradición romántica, es una forma de conocimiento, una vía para llegar a nuestro primer estado de comunión con el universo, el modo para recuperar esa conexión con la divinidad que subsiste en nosotros a pesar de la caída: “Alguna vez volveremos a ser.”

En este sentido el pensamiento romántico, señala Albert Béguin “[...] resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico.”⁸⁶

Noche, escenario del encuentro con el Otro que habla a través de los sueños. Sueños: guardianes de recuerdos de la otra existencia olvidada por la vida consciente. Alejandra Pizarnik creará imágenes con una fuerte carga simbólica que refieren la condición escindida del ser, como es el caso del ángel, símbolo que contrastará con el del pájaro, del cual retomará su connotación positiva de libertad.

1.4.3 Hacia una poética del aire: el ángel

Cabe señalar que en el libro que nos ocupa tanto el ángel como el pájaro son símbolos asociados a un elemento superior: el aire. Este elemento será retomado por Pizarnik para crear imágenes llenas de dinamismo y de una fuerte carga dramática. A continuación se

⁸⁶ Béguin, *op. cit.*, p. 77.

realizará una exposición del sentido que adquieren estos símbolos en la poética de nuestra autora.

El siguiente es un ejemplo en el que se puede inferir la condición desarraigada del ser representada con el ángel. Debemos considerar que los ángeles no sólo tienen connotaciones intermedias entre lo divino y lo humano, sino además son símbolo del ser desterrado, que en este caso está expresado desde el mismo título:

“Exilio”

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en que vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.

[...]

Siniestro delirio amar a una sombra.
La sombra no muere.
Y mi amor
sólo abraza a lo que fluye
como lava del infierno:
una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles,
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche
y devastan la esperanza.⁸⁷

En diversas religiones el ángel “es símbolo de las funciones divinas, son símbolos advertidores de lo sagrado, pero también de las aspiraciones insatisfechas e imposibles.”⁸⁸

En la poesía que nos ocupa es un evocador de una fantasmagoría secreta, un personaje que transmite una tristeza punzante, símbolo de una existencia desarraigada.

⁸⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 79.

⁸⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 98-99.

La visión de que la existencia humana es producto de un error primigenio es cercana a la del berlinés Ludwig Tieck, escritor romántico, en quien la conciencia del desamparo espiritual es central: “Quizá haya razón para decir que todos somos ángeles desterrados, que indignos de su felicidad, rebeldes contra el amor, fuimos arrojados a un estado afín a la muerte, estado que llamamos nuestra vida [...]”⁸⁹

Pareciera que la experiencia del hombre en el mundo caído lo va dividiendo en formas espectrales, y el ángel deviene en presencia negativa producto del rompimiento de la armonía primitiva. En *Las aventuras perdidas* se desprende la impresión de habitar un mundo hostil, marchito, despojado de sus colores primeros:

“La danza inmóvil”

[...]

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.⁹⁰

En este poema se debe subrayar la imagen del ángel fulminado (“ángel idiota”), que podría representar la caída, enfatizada por la desesperanza (“invadido de malezas/ que le impiden recordar el color del cielo”), y por su carácter sustancial y duradero (“el cielo tiene el color de la infancia muerta.”) Esta misma suerte es compartida por los hombres, eslabón perdido entre la naturaleza y el cielo.

⁸⁹ *Apud* Albert Béguin, *op. cit.*, p. 273.

⁹⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 75.

1.4.4 Hacia una patria aérea: el ave

Otro de los símbolos asociados al ángel es el pájaro, que debido a sus alas y disposición al vuelo, el imaginario colectivo lo predispone a ser símbolo de las relaciones entre el cielo y la tierra.⁹¹ Sin embargo, en contraste con el símbolo del ángel, Pizarnik retoma el aspecto positivo del ave, concentrado específicamente en sus alas,⁹² quizá porque además de estar asociadas a la facultad cognoscitiva, la ligereza del vuelo está en relación con un elemento superior, el aire:

“La luz caída de la noche”

[...]

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 de amor
el único libre⁹³

El pájaro por su vuelo tiene una relación muy significativa en el inconsciente del ser humano. Asociado al sentimiento de libertad, lo que es bello en él más que su color es el vuelo. La ligereza de surcar el aire ha sido para el hombre una aspiración que lo orilla a dejar su existencia material y lo lleva a buscar su verdadera patria aérea.⁹⁴ Ligereza y

⁹¹ Ave en griego es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles los estados superiores del ser. En el relato del pájaro de Avicena son almas comprometidas con la búsqueda iniciática. Como símbolo alquímico representa el alma pero también la muerte. Chevalier, *op. cit.*, p. 154-158.

⁹² Las alas indican también la facultad cognoscitiva <El que comprende tiene alas>. “La inteligencia es la más rápida de las aves” es por ello que ángeles, realidades o símbolos de estados espirituales son alados. *Ibid.*, p. 69.

⁹³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 89.

⁹⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 85-99.

vivacidad son adjetivos relacionados al vuelo que se despliega en el aire, elemento cuya naturaleza inherente es la pureza.

Cabe añadir, siguiendo a Cirlot, que las alas en la alquimia corresponden a un elemento superior y activo junto con el fuego y el aire.⁹⁵ Pizarnik retoma estos elementos acercándolos en el siguiente poema:

“La carencia”

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.⁹⁶

Son varios los motivos enigmáticos presentes en el ave; uno de ellos es su calor interno que en la antigüedad se creía elemento indispensable para alzar el vuelo: “El calor interior del pájaro ha llamado, naturalmente, la atención de muchos observadores. Entonces han explicado por el fuego elemental y puro el poder de vuelo de los pájaros. Han dicho que estos abandonaban la tierra para vivir en la pureza del aire soleado.”⁹⁷

En el poema arriba citado, se conjuga el simbolismo de tres elementos: pájaro, fuego, y alas, de los cuales debemos subrayar el sentido connotativo de éstas últimas, pues expresan el deseo de liberación del peso corporal y se enfatiza la necesidad de acceder a realidades superiores. Si la soledad “debería tener alas”, la contemplación asociada a ésta debiera permitir el acceso a niveles espirituales.

⁹⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 74.

⁹⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 91.

⁹⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 94.

1.4.5 La otra orilla: el vuelo inicial

Hemos estudiado cómo Alejandra Pizarnik ha construido su mundo poético. Por una parte, emplea el símbolo del ángel para abordar la caída mítica del hombre, y por la otra, retoma el ave y su vuelo para representar las aspiraciones místicas del poeta. Ambos elementos asociados al aire podrían sintetizarse en los siguientes versos de Georg Trakl, que inician a modo de epígrafe el libro estudiado:

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

Los versos de Trakl forman una imagen dramática, muy dinámica, porque enfatizan la dicotomía entre la vida (“la ardiente enamorada”) y la muerte (“embriagada de muerte”). Escenario del ser trágico arrebatado por una fuerza superior: el viento. La caída vertiginosa en profundos abismos.

Es significativo para este estudio indagar las fuentes donde la joven autora abrevó su inventario de temas, por eso vale la pena señalar la importancia que cobró el texto *El aire y los sueños* de Gastón Bachelard, en el que el autor reflexiona en torno a la imaginación y el valor del aspecto simbólico en la creación artística.⁹⁸

⁹⁸ En la interpretación de símbolos, desde una hermenéutica analógica, un aspecto vital es la *frónesis* o prudencia. Beuchot señala que ésta es “el instrumento más adecuado para interpretar los símbolos ya sea en forma de mitos o de poesía. La *frónesis* puede evitar que la interpretación del símbolo sea ciega al contexto, unívoca: obligará a contextualizarlo; pero lo hará sin caer en el contextualismo, en el equivocismo; adoptará una postura intermedia, que será lo suficientemente atenta al contexto como para darse cuenta de que los símbolos no pueden aislarse ni abstraerse completamente de su contexto cultural, pero sin que se le hunda en un contextualismo que, a la postre, hará imposible la interpretación del símbolo mismo.” En *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 58.

En *El aire y los sueños*, Bachelard realiza un análisis simbólico del viento, así como un estudio muy extenso en torno al poema *Las visiones de las hijas de Albión* de William Blake, texto que Pizarnik retomará para elaborar el siguiente poema:

Desde esta orilla

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

W. Blake

Aun 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.⁹⁹

Los versos que sirven de epígrafe corresponden a “Las visiones de las hijas de Albión” de William Blake, un poema colmado de imágenes proféticas referentes a la caída, al rito de purificación, y al vuelo onírico. Por ese motivo es necesario un acercamiento a este texto para ejemplificar cómo las relaciones intertextuales que establece Pizarnik son cada vez más complejas en la medida que va madurando su trabajo poético.¹⁰⁰

El argumento del texto de Blake es el siguiente: Oothoon, quien amaba a Theotormon, es violada por Bromión. Ella, deshonrada, ruega ser sacrificada. Devorada por las águilas, su alma purificada pretende recuperar el amor de Theotormon, quien lleno de

⁹⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 98.

¹⁰⁰ William Blake, “Las visiones de las hijas de Albión”, *Primeros libros proféticos. Poemas*, p. 85-98.

rencores sólo puede conversar con “horrendas sombras”. Finalmente, el alma de la bella doncella termina vagando por los valles de Leutha. De este drama de resonancias cósmicas son testigos las hijas de Albión.

“Las visiones de las hijas de Albión” es una bella secuencia de dinamismo onírico, escenario de una voz cósmica que expone la obcecación humana representada por Thoetormon, quien no puede ver ni escuchar las plegarias de su amada. El espíritu liberado de Oothoon lamenta el engaño que padeció en vida:

Me han dicho que el día y la noche era todo lo que podía ver;
me han dicho que tenía cinco sentidos para ser encerrada en ellos,
y han confinado mi cerebro en un círculo estrecho
y han sumido mi corazón en el abismo, rojo globo ardiente,
hasta separarme y borrarne completamente de la vida.¹⁰¹

La voz poética refiere que la humanidad vive reducida sólo en el mundo racional, pendiente de su naturaleza corporal, confinada a un mundo estrecho. Las hijas de Albión, testigos de este infortunio, como un eco repiten: “¡Toma tu felicidad, oh Hombre!/ Dulce te será, como las renovadas alegrías de tu infancia.”¹⁰²

El poema de Pizarnik está constituido por dos estrofas, la primera puede leerse como la voz de Oothoon, quién después del sacrificio: “[va] al encuentro con el sol”. Por otra parte, el texto de Blake refiere que la protagonista: “se elevó por encima de las olas [...] y dirigió su impetuoso vuelo”, más adelante, la voz lírica expresa: “En silencio revoloteo toda la noche, y podría/ permanecer silenciosa todo el día”.¹⁰³ Es decir, Oothoon

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰² *Ibid.*, p. 94.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 86 y 90.

se ha transformado en un ser alado, un símbolo al que recurre Pizarnik en este libro una y otra vez.

La segunda estrofa del poema de Pizarnik, “La otra orilla”, potencia el carácter connotativo porque puede referir el estado liberado de Oothoon, pero además, si se lee como texto independiente, la voz poética podría referir los enigmas del poder de la imaginación, ya que ésta, siguiendo a Bachelard, es la capacidad generadora de mundos nuevos, mismos que sólo pueden expresarse mediante imágenes dinámicas.¹⁰⁴

La estrofa referida crea un mundo simbolizado en el concepto de la otra orilla, mismo que se potencia con un conjunto de imágenes puestas en movimiento mediante el encabalgamiento suave¹⁰⁵ de los últimos versos. Cabe señalar que este poema contiene resonancias de las correspondencias baudelerianas:

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.

¹⁰⁴ El filósofo francés rescata el valor de la imagen y lo antepone al del símbolo, debido a que éste último le resulta demasiado intelectual: “Es la imaginación la que piensa, y es la imaginación la que sufre. Es ella la que actúa. Es ella la que se desahoga directamente en los poemas. La noción del símbolo es demasiado intelectual.” Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁵ Encabalgamiento: “Figura retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la construcción métrico rítmica de un verso y abarque una parte del siguiente. Según el texto de que se trate, el encabalgamiento puede producir diversos efectos de sentido [...] Así puede apoyar la ambigüedad, puede estimular la velocidad de la lectura para subrayar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada [...] El encabalgamiento niega parcialmente el metro y el ritmo y significa un retorno a la prosa puesto que suprime en cierta medida la forma que es característica del verso. Dámaso Alonso habla del “encabalgamiento suave” cuando el excedente sintáctico que se desborda [...] ocupa todo el verso siguiente; y habla del “encabalgamiento abrupto” o entrecortado cuando dicho excedente finaliza a la mitad del verso siguiente y lo rompe sintáctica y rítmicamente.” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 169-171.

Para señalar el carácter dinámico de las imágenes contenidas en “Desde esta orilla”, es preciso hacer la observación de que el poema refiere dos metáforas elementales de la condición humana: la caída (“me levanto de mi cadáver”) y la ascensión (“voy al encuentro del sol”). Se trata de un texto con sentido dicotómico porque alude a la caída como una nostalgia inexplicable de la altura: “Desde esta orilla de nostalgia/ todo es ángel.”

De esta forma, la voz poética podría referir el desprendimiento del mundo, presencia que revela lo que ve desde la otra orilla. Experiencia que ha sido tratada, entre otros poetas y filósofos, por Octavio Paz. Cabe señalar que no es casual que el poeta emplee para referir tal dimensión una imagen en movimiento: “[...] Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla.”¹⁰⁶

Según Paz, la experiencia de lo poético y lo sagrado están estrechamente vinculadas, forman parte de nosotros mismos y su descripción será la de nosotros mismos. Para el autor, pocos son los que logran esta travesía, que es en esencia un doble movimiento: una muerte y renacimiento que simboliza el conocimiento del alma humana. Huída hacia nosotros mismos, viaje hacia nuestro propio ser:

Mas la “otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta

¹⁰⁶ Octavio Paz, “La otra orilla”, *El arco y la lira*, p. 122. Cabe señalar que la primera edición data de 1956; no es especular que Pizarnik conociera el texto si se considera que el siguiente libro que publica, *Árbol de Diana*, le antecede un prólogo del poeta mexicano.

una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí.¹⁰⁷

“Un gran viento que nos echa fuera de nosotros” es la metáfora del viaje. Movimiento que lleva en sí la dialéctica de la muerte y la resurrección, aludida en el poema de Blake y recreada a manera de homenaje en la escritura de Pizarnik. Testimonio de una adhesión a la poética de la imaginación como vía de conocimiento.

Alejandra Pizarnik echará mano de un inventario abastecido por diversos autores: Blake, Tralk, Paz, Béguin, Bachelard, entre otros, para abordar los temas más afines a su espíritu y desarrollar su voz poética. Seleccionará mitos y símbolos para crear imágenes que enfatizan el vértigo –el miedo primario de la caída-, que nos recuerdan nuestra condición transitoria entre la tierra y el cielo, y que nos señalan como seres errantes, nostálgicos de una patria aérea.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

II. LA AVENTURA EN PARÍS Y LA MADUREZ POÉTICA

2.1 *ÁRBOL DE DIANA*

2.1.1 Introducción

En la realización del análisis de *Árbol de Diana* (1962) fue necesario, por los referentes míticos inherentes a la obra y explícitos en el mismo título, acudir a las investigaciones de Robert Graves en torno a las religiones y mitologías lunares, en las cuales la deidad original del poder es femenina, manifiesta en figuras como Artemisa en el mundo helénico y, posteriormente, en la diosa Diana en el romano, ya subordinadas a un principio masculino. También recurrí a los estudios sobre los símbolos de Jean Chevalier, por la ya mencionada densa carga simbólica en la obra de Pizarnik.

En segundo lugar, acudo a algunos conceptos de la semiótica, según la teoría analítica de Julia Kristeva, mediante la cual la singularidad del signo poético y su *negatividad* son el eje motor de la poesía. Como primera instancia, los estatutos del signo poético y sus características inherentes (lo concreto no individual, lo referente y no referente, y la intertextualidad del lenguaje poético), apoyándome en lo que algunos autores han dado en llamar la poética del silencio (disposición de la escritura y semantización de los espacios en blanco).

Por último, es necesario aclarar que la complejidad de la escritura pizarniquiana rebasa los límites de este trabajo y sólo me referiré a las siguientes inscripciones que emplea la autora para nombrar esta ausencia:

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

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

Los tres puntos antes citados hacen que el funcionamiento de los poemas en *Árbol de Diana* sea muy cercano a los mecanismos del símbolo que, como manifestación de lo arquetípico, es un paradigma del ser. La redundancia significativa del símbolo está alejada de las características principales del signo lingüístico: la convención social y la denotación. El acuerdo y la delimitación del significado son la base del signo saussoriano, mecanismos distintos a los empleados por el símbolo.

El filósofo e historiador Olives Puig señala: “El símbolo no se puede entender. El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático (sic), se ponen en consonancia [...]”¹⁰⁸ Es decir, el símbolo ocurre en nosotros y es intraducible a otras formas de conocimiento –la conceptual o la discursiva-. La contemplación es el acto que nos pone en contacto con la significación simbólica. Ser y saber se interconectan desde el punto de vista simbólico.

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

La relación entre mito y literatura es de complicidad. En ella el mito encontró un cauce para su expresión y un campo apropiado para su singularidad intrínseca: la fructífera

¹⁰⁸ Prólogo a *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier, p. 10.

multiplicidad de significados. A su vez la literatura ha poblado su universo y ha fabricado varias de sus propias estrategias de creación a partir de la estructura interior del mito. Ambos tienen la capacidad de enriquecer nuestra comprensión y nuestro asombro

Ante un texto de alta pluralidad connotativa como lo es el mito o la poesía, la hermenéutica delibera entre interpretaciones rivales, y decide alguna o algunas como las más apropiadas al texto de que se trata. Por ello en la interpretación siempre se debe procurar prudencia para lograr un equilibrio que evite ahogar o mutilar un discurso simbólico. Debido a lo importante que resulta la *frónesis* en el acto interpretativo, se considera necesario continuar este análisis bajo los principios de la hermenéutica analógica:

La *frónesis* tiene un papel prominente en la interpretación de lo simbólico: el símbolo mismo, el mito y la poesía. Pues bien, lo tiene gracias al núcleo que posee de analogicidad, ya que la analogía es la entraña misma de la *frónesis*, pues esta última radica en la proporción, el equilibrio, la armonía. Y todo eso es proporcionalidad, analogía. Por ello una hermenéutica analógica será la más apropiada para interpretar el símbolo, para darnos lo más posible de los contenidos del mito, para revelarnos las entrañas de la poesía. Y, en esas entrañas, como hacían los arúspices y los augures, encontrar lo que hay que hacer.¹⁰⁹

El lenguaje simbólico es el más rico pero también el más cargado de ambigüedad. Para impedir que el hermeneuta se extravíe en innumerables sentidos inconexos, es decir, caiga en una actitud equivocista pensando que todos son válidos, o bien, para prevenir que adopte una postura univocista e imponga un solo significado, es necesario que considere en todo momento el contexto al que pertenece el discurso.

¹⁰⁹ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, p. 59.

Conocer es deliberar, es decidir por uno u otro camino para buscar un sentido, es arriesgarse ante las múltiples encrucijadas. El camino de la interpretación conlleva riesgos, el peligro siempre latente de caer en el error. Interpretar implica trazar límites ante el vasto mundo de la significación, pero sin renunciar a las sorpresas del hallazgo que depara la exploración, ni a las alegrías del encuentro en esta búsqueda que parece no terminar.

2.1.2 Antecedentes

Árbol de Diana corresponde al periodo de mayor entusiasmo creativo (1960-1964). Así lo testimonian algunas notas escritas durante este periodo: “creo que la única morada posible para el poeta es la palabra.”¹¹⁰ La publicación del libro coincide con los años de su primera juventud, su estancia en París -la tierra cultural anhelada durante esos años, donde leyó a Lautreamont, Artaud y los surrealistas.

Los poemas que integran *Árbol de Diana*, se publicaron en diversas revistas de Latinoamérica y Europa: *Sur*, *Poesía=Poesía*, *Les lettres nouvelles*, *Le Chién de Picque*, *Documento Sud* (de Nápoles), además se compilaron en diversas antologías: *Poesie vivante* en Argentina, de Fernando Verhesen, en *Antología de la nueva poesía argentina*, de Juan Carlos Martelli, y en *Quince poetas argentinos*, de César Magrini.¹¹¹

El libro está constituido por 38 poemas breves; la edición estuvo a cargo de la Editorial Sur y prologada por Octavio Paz. La característica esencial de estos versos es la condensación, una concentración verbal resultado de un pulimento expresivo. La lectura completa del texto nos confronta con la obsesión central de la autora por aquellos años: la

¹¹⁰ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, *Prosa completa*, p. 313.

¹¹¹ Cf. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 54.

idea de que la poesía es el lugar de la cita, el sitio del encuentro con la revelación y el encanto de lo desconocido. Quiero apoyarme en un testimonio de la propia autora escrito en el año de 1962:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir esta palabra al mundo en que vivimos o no vivimos, es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.¹¹²

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

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, “árbol” tiene entre otras acepciones la de representar el carácter cíclico del tiempo, ya que cada año se despoja y se cubre de hojas. El árbol, en su carácter simbólico, comunica los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces, hurgando en las profundidades donde se hunde; la superficie de la tierra por su tronco y sus primeras ramas; y las alturas por sus ramas superiores y su copa.¹¹³ Representación del *axis mundi*, comunica los tres mundos: ctónico, mortal y divino.

¹¹² “El poeta y su poema” (1962), *Prosa completa*, p. 299. El texto fue publicado en *Quince poetas*, selección y prólogo de César Magrini, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1968.

¹¹³ “La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. Junto a los árboles cósmicos como Yggdrasil de la mitología germánica, la historia de las religiones conoce árboles de la vida (por ejemplo Mesopotamia), de la inmortalidad (Asia, Antiguo Testamento), de la sabiduría (Antiguo testamento), de la juventud (Mesopotamia, India, Irán), etc.” Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 110 y 111.

En sí mismo, el árbol reúne los cuatro elementos: el agua circula en su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge por su frotamiento.¹¹⁴ Es preciso señalar que estas connotaciones pertenecen a una visión religiosa del mundo y del universo. La desacralización de lo vegetal corresponde a un orden profano, que se consolida a partir del siglo XVII.

Octavio Paz en el prólogo a este libro sintetiza el carácter mítico del título, el sentido iridiscente y las connotaciones vegetales de esta escritura: “[esta planta] No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente, peciolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas [...]”¹¹⁵

Inicia el libro el siguiente poema:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
Y he cantado la tristeza de lo que nace.¹¹⁶

El anterior texto es clave, no sólo porque con él comenzamos la lectura, sino porque además anuncia el sentido de revelación o de iluminación que va a tener toda la obra. En este libro hay una presencia constante de palabras que refieren el instante supremo: “ahora / en esta hora inocente”, “sonámbula ahora”, “días en que una palabra lejana se apodera de mí”, “por un minuto de vida breve / única de ojos abiertos”. Se insiste en aludir a un presente puro, a un instante poético pleno. En este sentido, el primer verso del texto citado nos conduce a las siguientes interpretaciones:

¹¹⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p.120.

¹¹⁵ Prólogo a *Árbol de Diana, Poesía completa*, p. 101.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

- 1) la palabra “salto” podría indicar el momento privilegiado de salir del tiempo rutinario a otro más pleno.
- 2) la frase “he dado el salto de mí” alude a una división del sujeto lírico. La alteridad es una constante en la obra pizarniquiana hasta convertirse en una obsesión.

2.1.3 Mitología

El referente inmediato de este libro es la diosa Diana (Artemisa, originalmente entre los griegos), hija de Zeus y de Leto, hermana gemela de Apolo, de carácter indómito, que castiga con crueldad. Diosa salvaje de la naturaleza. Es a la vez la conductora en las vías de la castidad, y la leona en las de la voluptuosidad. Ha sido apodada la dama de las fieras.

En su advocación de cazadora, Diana hace masacre con los animales que simbolizan dulzura, los ciervos, salvo cuando son jóvenes y puros, entonces los protege como seres consagrados; ampara también a las mujeres y hembras preñadas en vista de las crías que vendrán. En su advocación de virgen es la diosa de los alumbramientos.

Artemisa-Selene fue considerada una diosa lunar, errando como la luna y jugando en las montañas, mientras su hermano gemelo se convierte en dios solar. Ésta es incorporada al ciclo de los símbolos de la fecundidad: feroz para con los hombres, desempeña el papel de protectora de la vida femenina. Así, se ha considerado su culto derivado de la Gran Madre asiática.¹¹⁷

Selene respondería a la deidad celestial indoeuropea que aseguraba la continuidad de los nacimientos y proveía la sucesión de los reyes. Era también protectora de los

¹¹⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 142.

esclavos. Desde el siglo V a. C. fue asimilada a la diosa griega Artemis, quien simbolizaría a los ojos de ciertos analistas, el aspecto celoso, dominador y castigador de la madre.

Artemis y la divina Afrodita, su opuesto, constituiría el retrato integral de la mujer, tan profundamente dividida en sí misma, mientras no ha reducido las tensiones nacidas de esta doble naturaleza. Las fieras que acompañan a Artemisa en sus correrías son los instintos inseparables del ser humano.

El especialista en religiones, Robert Graves, señala que la adoración temprana a los poderes de la reproducción y fertilidad de la mujer evolucionó a formas religiosamente elaboradas, como fue el culto a la Gran Madre. Se admite que la revolución patriarcal se efectuó en el neolítico, pero en las religiones y cultos patriarcales pervivió la presencia de la diosa primordial: asociada a un dios como lo aceptaron los griegos y romanos; relegada a la sombra como lo hizo el judaísmo, convertida en demonio -Lilith, la que se rebeló contra Adán-; o sublimada en Virgen María, como lo practicó el cristianismo.¹¹⁸

La Gran Diosa representada en cualquiera de sus acepciones fue un ser supremo. Debido a ello, la mujer desempeñaba un papel relevante en la sociedad, ya que estaba investida con capacidades naturales que el hombre no comprendía: de su vientre, en analogía con la tierra, nacía la vida, y mantenía una relación estrecha y misteriosa con la luna, de quien copiaba sus ritmos y sus ciclos.

La luna como deidad conjuntaba en sí tres reinos: como diosa celeste era la luna en sus tres fases: nueva, llena y menguante; como diosa de la tierra las tres estaciones

¹¹⁸ Robert Graves, *La diosa blanca*, T. II, p. 97.

(primavera, verano e invierno) y como diosa del invierno tenía bajo su control el nacimiento. En las religiones lunares, las más antiguas, se consideraba el poder de lo femenino como el origen y razón del funcionamiento del mundo, en éstas se hacía especial énfasis en el aspecto dramático y cambiante de la naturaleza, en el acontecer cíclico de la vida, en el eterno aparecer y desaparecer.

Siguiendo a Graves, observamos que estas religiones arcaicas tienen distintos nombres según cada cultura, además las representaciones en un libro sagrado o una liturgia específica no existen. En contraste, su organización, de múltiples formas y ritos, no está basada en una estructura social en torno a lo masculino. Al respecto, el historiador británico señala:

No sólo la luna sino también el sol eran los símbolos celestiales de la diosa. En la Mitología griega más antigua, el sol cede la precedencia a la luna, que inspira el mayor temor supersticioso, no se oscurece al declinar el año y tiene como tributo el poder de conceder o negar el agua a los campos. Se la concibe como una triada: la doncella del aire superior, la ninfa de la tierra o el mar, y la vieja del mundo subterráneo. Las tres fases de la luna nueva, llena y vieja la representaban.¹¹⁹

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

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

¹¹⁹ Robert Graves, *Los mitos griegos*, pp. 14-15.

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno.¹²⁰

En el anterior poema, la frase “la pequeña olvidada” tiene un carácter ambiguo que refiere cuatro posibles sujetos:

- 1) Un yo lírico olvidado de sí mismo, lo cual enfatiza la alteridad.
- 2) La Diosa Madre, olvidada, que sólo recibe los tributos del frío, el viento, la lluvia, el trueno.
- 3) Las cuatro convulsiones atmosféricas favorables a los procesos alquímicos.
- 4) Otro sujeto puede ser la misma poesía mágica que fue sustituida por otra racional.

La poesía de Alejandra Pizarnik está llena de reminiscencias ancestrales; navegar por ella requiere de guías. Uno de esos destellos de inteligencia fue el trabajo realizado por el ensayista y poeta Arturo Álvarez Sosa quien con su escrito “Historia de la vida en la muerte y de la muerte en la vida” nos ha revelado un significativo aspecto de la obra:

Árbol de Diana es la historia de una persecución, de una cetrería cuya presa es el poeta mismo. Como todo libro cosmogónico, se inicia con un nacimiento: el de Alejandra que nace en sí misma al alba, partenogénesis, alegoría de Zeus, padre de Diana, la diosa lunar. Tristeza del ser único, capaz de auto engendrarse, y que deja su cuerpo junto a la luz, al alba. Y como el alba todavía no es la aurora, la noche es el sino del nuevo ser.¹²¹

La voz lírica de varios de estos poemas expresa el sentimiento de extrañeza. Huésped de ella misma, camina errante, olvidada. La triada de diosas es la imagen que sirve

¹²⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 106.

¹²¹ *Apud* Eduardo Ezequiel Korembli, *Todas las que ella era*, p. 27.

para entender el lugar extraño que se habita, es decir, su alteridad. En esa precaria morada, advierte la aridez que la rodea. Frente a tal desierto subsiste el poder de la imaginación; la escisión del propio ser en un monólogo interno que intercambia miedos, advertencias y sentencias:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra¹²²

El verso “Sólo la sed” expresa la conciencia de una carencia que se traduce en movimiento, es decir, en búsqueda, realizada, en este caso, en un ambiente físico que se describe con una doble ausencia, “el silencio” expresado en el verso dos. A su vez, el verso tres, “Ningún encuentro” enfatiza el carácter fallido de esta búsqueda.

La segunda estrofa del poema posee un tono de sentencia: “Cuídate de mí amor mío” ¿Advertencia dirigida a quién? A una posible segunda persona llamada ambiguamente por el yo lírico, pero que no aparece (otra ausencia), o tal vez ese “amor mío” del mismo verso alude a un sentimiento del yo lírico como única posesión.

El verso “cuídate de la silenciosa en el desierto”, podría equivaler a expresar una semejanza entre el sujeto lírico y la condición descrita en la primera estrofa, esto es, la carencia, que siendo una atmósfera física al principio, se transforma en una condición del sujeto. El vacío multiplicado por una doble aridez, la interna y la externa.

¹²² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 105.

Los dos últimos versos del poema cifran el destino aciago del yo lírico. La desolación absoluta está señalada en el carácter infructuoso de esa búsqueda que podría estar representado en las imágenes del “vaso vacío” y de “la sombra de su sombra”, como si la condición de la viajera (la errante) fuese la del insondable vacío o la de una envolvente nada.

El lenguaje referencial y su sentido denotativo son insuficientes para explicar las reveladoras incursiones de la conciencia poética. En el poemario estudiado, los límites del lenguaje referencial son aludidos en reiteradas ocasiones, como se cita a continuación:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome¹²³

El anterior poema nos remite al destierro, el auto - exilio. El ser deshabitado es aquí la condición del poeta: se vive con el anhelo de un más allá. En consonancia con lo anterior, en una segunda lectura, hallamos nuevamente la alusión al barco ebrio de Rimbaud. Podríamos puntualizar que para Pizarnik el barco es una metáfora absoluta, pues señala que ha trabajado asiduamente los estados de videncia para navegar por las regiones más desconocidas del ser.¹²⁴

Realidad interna. Multiplicación *ad infinitum*. Ritmo pausado y lento, que explora e implora. Belleza de un mundo cargado de ausencias. Viaje en retroceso a ciertos límites del alma. *Árbol de Diana* es el relato de experiencias videnciales en la búsqueda de hallar lo nuevo en el fondo de lo desconocido, es decir, en el fondo de sí misma:

¹²³ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁴ Carlos Barbachano, traductor de Rimbaud al español, indica que el barco ebrio responde a una lectura múltiple, pues representa: el carné de identidad poética del genial adolescente, las primeras tentativas de videncia, y el testimonio sobre la lucidez personal del poeta. Añade que “*El barco ebrio* gira primordialmente en torno al mito de la videncia y su fracaso”, Arthur Rimbaud, *Poesía* (1869-1871), p. 260.

ahora
 en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada¹²⁵

Ciertas frases como “la pequeña sonámbula”, “la viajera olvidada”, “yo y la que fui”, caracterizaciones de la voz lírica, aluden a la infancia. Lugar del que no egresó, sino del que fue expulsada. Del destierro se origina la aguda conciencia de orfandad. Hubo una vez una niña que no hablaba de cuentos, los protagonizaba. Sin embargo, la viajera, la huérfana de sí misma, camina desterrada por los senderos de su imaginación.

2.1.4 El espacio que vendrá

Existen imágenes poéticas que sugieren un espacio: “umbral de mi mirada”, “en la cornisa de niebla”, “una pared que tiembla”, “camino del espejo”, “un agujero en la noche”, “zona de plagas”, “zona prohibida”, que por su sentido no refieren un lugar tangible, sino que connotan un espacio vislumbrado momentáneamente. El deseo de insertarse a la plenitud puede estar aludido en el siguiente poema:

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo¹²⁶

La voz lírica clama el anhelo de vivir una experiencia fuera del tiempo rutinario. La conciencia de la escisión entre el tiempo histórico y el tiempo pleno puede estar cifrada desde el mismo título del libro, pues de acuerdo con el crítico francés Gastón Bachelard “el

¹²⁵ Pizarnik, *Poesía completa*, p. 113.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 107.

hombre como el árbol es un ser en el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse en pie.”¹²⁷

El árbol, símbolo de la inspiración poética, nos instala del otro lado del mundo, en una zona plegada a un tiempo cósmico. El árbol es una línea de llamada que permite establecer a la imaginación un paisaje intangible del otro lado de la naturaleza material, lugar donde reina el silencio, en el cual hay “flores pequeñas/danzando como palabras en la boca de un mudo”.

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

La propia Pizarnik se refiere a esto: “[...] Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo lo sé: las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesan de aportar lo desconocido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror.”¹²⁸

Estas palabras sugieren un lugar personal, donde el poema se convierte en la tierra prometida. Espacio desde el cual se invoca, evoca y conjura. Lugar mítico y mágico donde el sentido de temporalidad se disloca: el tiempo de antes intuye un presente desconocido.

¹²⁷ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 251.

¹²⁸ “El poeta y su poema”, *Prosa completa*, p. 299.

La irrupción del presente, pasado y futuro en el *aquí*. Todos dentro del movimiento vertiginoso del instante.

El presente se revela y oculta en el poema: es lo que es y lo que no es. La presencia que está y no está. La peculiaridad de la obra de Pizarnik comienza a perfilarse ya en esta poesía, pues el lugar que se enuncia carece de connotaciones edénicas; al contrario, alude, con características negativas, a un espacio hostil, pues un lugar desconocido y lleno de contradicciones no puede ser grato. Sin embargo, es un espacio anhelado (una paradoja más), colmado de “cosas reconciliadas /.../ hostiles /.../ que no cesan de aportar lo desconocido.”

En *Árbol de Diana*, los pequeños poemas sin nombre nos recuerdan la semilla: contienen los misterios de la vida, de lo que está y no está, de lo futuro, aunque presentido no menos presente. Respecto a la semilla como metáfora de poema, caben las siguientes palabras del poeta mexicano Octavio Paz: “La semilla es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la sustancia de la tierra. La idea de caída y de espacio desgarrado son inseparables de nuestro espacio de semilla.”¹²⁹

El poema cae y desgarrar el espacio, pero al mismo tiempo se nutre del silencio que en él habita. El poema-semilla es vida y muerte, caída y resurrección en la albura insondable de la página en blanco. La analogía establecida no es superficial si consideramos que la imagen del agujero reaparece en varios poemas:

¹²⁹ Octavio Paz, “La semilla”, *Corriente alterna*, p. 26.

Estas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...¹³⁰

En el poema anterior se establece una dicotomía, la del agujero, como posible vía de acceso a una dimensión plena, y la de la pared que tiembla, tal vez como premonición de un posible fracaso en estas incursiones. Es necesario señalar que el muro será en adelante, en la poesía de Pizarnik, símbolo del aniquilamiento y de la reintegración.¹³¹

Una característica de la poesía pizarniquiana es la de citarse reiteradamente. La imagen “un agujero” podría interpretarse como la metáfora del silencio, uno de los temas que más le obsesionaban a esta autora. En el siguiente texto, el agujero quizá sea la escenificación de los mecanismos de representación que tiene el silencio:

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel¹³²

Guillermo Sucre decía “que escribimos con palabras, pero lo hacemos desde el silencio”,¹³³ es decir, el silencio hace hablar al lenguaje y también sucede lo contrario. En ambos casos lo que importa es la intensidad de lo que se dice y de lo que se calla. Respecto a lo anterior cabría hacerse una pregunta ¿cómo se hace presente el silencio en el poema? Si tenemos un estilo definido para hablar y escribir, ¿podríamos definir el estilo de callar?

2.1.5 Huellas discursivas del silencio

Los interludios de lectura que son el uso de los espacios en blanco, los puntos suspensivos, los paréntesis, la disposición figurativa de palabras, las variaciones tipográficas, son

¹³⁰ Pizarnik, *Poesía* (1955-1972), p. 104.

¹³¹ En su siguiente libro *Los trabajos y las noches*, Pizarnik retoma en varios poemas el motivo del muro. Véase el apartado “La caída” al final de esta investigación.

¹³² Pizarnik, *Poesía completa*, p. 127.

¹³³ “La metáfora del silencio”, *La máscara, la transparencia*, p. 339.

recursos que en la poesía se emplean para señalar la aparición y la duración de los silencios, aunque no son los únicos. Existen tantas formas de callar como de hablar. Cada una de éstas es única y variada.

La poeta española Amparo Amorós en el ensayo “La retórica del silencio” se pregunta ¿qué recursos expresivos genera el silencio para hacerse oír en un texto? Uno de ellos lo define de la siguiente manera: “Utilización del espacio tipográfico de la página para inscribir en él breves y sintéticos poemas que recuerdan a la tradición de los Hai-Kú o las Greguerías.”¹³⁴

Esta es una de las características más evidentes en *Árbol de Diana*; sin embargo, sabemos que las palabras no son todo el poema, sino el revés de un silencio cargado de palabras, lo cual nos lleva a suponer que en su ausencia ya se está prefigurando el espacio del silencio. Lo anterior se confirma de manera clara en los poemas del libro estudiado, ya que no es casual que todos ellos carezcan de título. Al respecto el investigador Eduardo Chirinos comenta:

Los títulos de los poemas, como los de cualquier obra literaria, están muchas veces cargados de presuposiciones que programan la lectura. A diferencia de la relación arbitraria entre significante y significado que conforma el signo lingüístico saussuriano, entre el título y el poema existe una compleja red de motivaciones que van desde aquellos títulos que cifran el poema hasta aquellos que deliberadamente se proponen despistar y confundir al lector.¹³⁵

Cuando comenzamos la lectura lo hacemos a partir del título, que puede darnos pistas del contenido o nos motiva a operar una serie de asociaciones internas o de

¹³⁴ Apud Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, p. 32.

¹³⁵ Eduardo Chirinos, *op. cit.*, p. 96.

entre el decir y el callar, lo cual pone de manifiesto que el silencio no sólo se expresa en la disposición tipográfica del poema.¹³⁷

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

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego,
de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche,
déjate caer y doler mi vida.¹³⁸

Semánticamente, el anterior texto plantea la idea de dos niveles: uno superior y otro inferior. El primer verso, por las repeticiones, tiene el tono de imploración. La poeta ruega, en un desdoblamiento, a su vida, que se deje caer -alusión a la muerte- para enlazarse con el fuego, que es en realidad metáfora del silencio, para habitar en la casa de la noche, otro nombre del ataúd. Este poema es una escenificación circular: nace del silencio, para ingresar a éste nuevamente.

2.1.6 El jardín: nostalgia y carencia

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

¹³⁷ Es pertinente señalar la fuente a la que posiblemente alude la poeta argentina. Se trata de una de las primeras composiciones del poeta italiano Dante Alighieri contenida en *La nueva vida*. El texto en cuestión describe un sueño de Dante en el que un demonio, Amor, sostiene en una mano el corazón ardiente del poeta y porta a su vez en sus brazos el cuerpo dormido de la mujer amada. Después el dios despierta a la joven y hace que devore el corazón y, por último, se aleja entre lágrimas. La versión al español de Federico Fenzi es la siguiente: “Casi terciadas estaban ya las horas /del tiempo en que ilumina toda estrella, /cuando de pronto me apareció Amor, /cuyo aspecto me horroriza recordar. /Amor me pareció alegre, y tenía en su mano /mi corazón, y en sus brazos llevaba /a mi dama, que dormía cubierta con un paño. /Después la despertó, y el corazón ardiente /ella con humildad comía temerosa: /luego yo lo vi marchar llorando.” Dante Alighieri, *La nueva vida*, p. 39-41.

¹³⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 137.

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenen mágicamente.¹³⁹

“Miedo de ser dos camino del espejo” es un sintagma poético que nos remite al personaje de Lewis Carroll. En la entrevista hecha por Martha Isabel Moía, Pizarnik confesó que una de las frases que más la obsesionaban era la que dice la pequeña *Alicia en el país de las maravillas*: “Sólo viene a ver el jardín”. Tanto para la escritora argentina como para Alicia, el jardín es el centro del mundo, lugar donde las palabras adquieren otro peso, otro color. Se desnudan de la niebla fónica con las que lo cotidiano las reviste.

La joven poeta, interrogada sobre si alguna vez visitó el jardín, comentó: No quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos, lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aún si es imposible, sobre todo si es imposible.¹⁴⁰

En la misma entrevista, Alejandra agregó las claves de su espacio al confesar que: jardín, bosque, palabra, silencio, errancia, viento, desgarradura y noche, eran signos de su mundo poético. Son palabras que pertenecen al orden del símbolo y, según el crítico francés Maurice Blanchot, poseen capacidad para llevarnos a otro orden:

El símbolo pretende saltar fuera de la esfera del lenguaje, sea cual fuere su forma. Aspira a algo que de ninguna manera es expresable. Lo que deja ver u oír no es susceptible de audición directa, ni de cualquier otra. Mediante el símbolo hay salto,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁰ “Algunas Claves de Alejandra Pizarnik”, *Prosa completa*, p. 311.

cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, caída; no se pasa de un sentido a otro sentido, sino a otra cosa, a lo que parece distinto a todos los sentidos posibles.¹⁴¹

En el contexto del libro estudiado, el espacio adquiere connotaciones profundas que tienen relación con el sentido de lo sagrado. El historiador rumano, Mircea Eliade¹⁴² refiere que, dentro de la concepción de lo religioso, es en este sitio donde se efectúa la ruptura de niveles y se opera al mismo tiempo una abertura por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales).

Los tres niveles cósmicos se comunican; en ocasiones esta comunicación se expresa con la imagen de una columna universal, *axis mundi*. Semejante columna sólo puede situarse en el centro del universo, ya que la totalidad del mundo habitable sólo puede estar alrededor de este lugar. En este sentido, el sitio sagrado rompe con la homogeneidad del espacio y es esta ruptura la que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra.

En consonancia, para Alejandra Pizarnik *jardín*¹⁴³ significaría, en la etapa en que fue escrito *Árbol de Diana*, la zona del encuentro, el centro de donde nace el verdadero conocimiento, es decir, la poesía, símbolo de la plenitud y de la revelación, de la comunicación total. El carácter religioso y mágico de su poesía ha sido subrayado por la española Elena Llobet:

¹⁴¹ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 102.

¹⁴² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 32.

¹⁴³ El sentido tradicional del jardín (*locus amoenus*) y el sagrado como centro del mundo se irá transformando en la obra de la escritora hasta llegar a niveles de subversión, como ejemplo el siguiente poema sin título que pertenece a *Textos de sombra*, su última producción:

“Sólo vine a ver el jardín.

Tengo frío en las manos.

Frío en el pecho

Frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.

No es este jardín que vine a buscar

A fin de entrar, entrar, no de salir.”

Toda la palabra empleada en estos tiempos de *Árbol de Diana* es mágica, por eso utiliza sustantivos cargados de significados, redondos, poéticos desde tiempo inmemorial: sed, silencio, sombra, paraíso, destino, memoria, estrella muerte, viento, barco, mundo, espejo, casa, pájaros, miedo, rosa, lluvia, niebla, fuego, piedra, vida, noche, etcétera. [...] Pizarnik les devuelve su inocencia, con sabios recursos: los rodea de espacio y de silencio, los repite y los llena de misterios, los susurra.¹⁴⁴

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

Acercarnos a la poesía de Pizarnik es una experiencia de lo simbólico por medio de la cual se hace latente una realidad que escapa a nuestros sentidos. Esta escritura muestra, de forma velada, una presencia extraña y poderosa que modifica la esfera de nuestras convenciones, permite alejarnos de todo saber actual, y nos aproxima a otro espacio.

2.1.7 Conclusiones

El signo de la cacería es la búsqueda. Acto que no sólo significa movimiento: uno puede yacer paciente, aunque aguardar tampoco implica necesariamente esperar a alguien. Conforme el plan de la cetrería avanza, también puede aumentar el sentimiento del fracaso, que no por anticipado menos doloroso. La caza es un oficio lúdico. En ella no se permiten distracciones, ya que esto traería consigo no sólo la pérdida de la presa, además podría transformarla en un juego mortal. Inversión de papeles: el cazador sería cazado.

¹⁴⁴ Elena Llobet, “Alejandra Pizarnik: cuando la poesía duele”, en “Semanal”, suplemento cultural de *La Jornada*, no. 311, (18 de febrero de 2001) p. 2.

En la búsqueda de la poesía, en el movimiento del deseo de “la palabra inocente”, en los recovecos del bosque de la imaginación, estalla la nostalgia, la indescriptible tristeza del recuerdo de un jardín nunca visitado:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:
este canto me desmiente, me amordaza.¹⁴⁵

Estos versos son el final y el emblema del libro, no sólo porque al concluirlo se obliga a callar la poeta -y de paso a nosotros-, sino porque además agregan un enigma. En él se vislumbran dos tipos de silencio: uno aludido directamente con la palabra amordazar, y otro más enigmático “este canto”, pues nunca se revela qué dice ese canto; aunque intuyamos que posee un sentido amenazador.

El tono del poema arriba citado es el del desencanto: el oficio real de la poeta, que es escribir, está cifrado en las palabras “mis poemas”; sin embargo, el desengaño en la escritura, el fracaso de esta empresa que salió a la caza de “la palabra inocente” es anticipado en el momento de iniciarse, porque hay algo, una voz, “este canto”, que se encargará de desmentir. Pero este canto ¿de qué se arrepiente? ¿de comunicar lo revelado? O ¿de no haberse hecho oír con plenitud?

Así, la escritura en *Árbol de Diana* se convertirá en el testimonio de una búsqueda: sus visiones, sus contemplaciones instantáneas, insondables y repelentes, están plasmadas, o mejor dicho, transfiguradas, en un lenguaje poético trasgresor -por los mecanismos ya explicados- para los convencionalismos del lenguaje denotativo.

¹⁴⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 140.

2.2 LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES (1965)

2.2.1 Antecedentes

Alejandra Pizarnik publica en Buenos Aires *Los trabajos y las noches*,¹⁴⁶ justo después de una estancia de poco más de tres años en París -que va de junio de 1960 a febrero de 1964. El libro, entregado a la editorial Sudamericana y publicado en junio de 1965, fue bien recibido por la crítica literaria. En 1966 obtuvo el Premio Municipal de Poesía, certamen por entonces muy prestigiado.¹⁴⁷

La poesía y artículos de Pizarnik realizados en París fueron publicados en diversas revistas latinoamericanas y europeas entre las que podemos mencionar *Sur*, *Poesía=Poesía*, *Les Lettres Nouvelles*, *Le Chién de Picque*, y *Documento Sud* (Nápoles). Los poemas que integran *Los trabajos y las noches* inicialmente se publicaron en las revistas ya mencionadas, además en los suplementos literarios *La República* (Caracas), *Tempo Presente* (Roma), y *Vector*, (París, revista en castellano).¹⁴⁸

El trabajo escritural de Pizarnik realizado entre 1960 y 1964 logra una gran madurez poética, pues tanto los temas que le servirán de expresión como los símbolos de su identidad espiritual han sido definidos. El tono entrañable que se percibe al referirse a ese periodo de su vida, señala que en París encontró un equilibrio perfecto entre inspiración y

¹⁴⁶ El manuscrito original de *Los trabajos y las noches* tenía por nombre *Visiones y silencios*, mismo que fue modificado antes de ser entregado a la editorial. Cf. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 64-65.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

motivación literaria. En una carta dirigida a su amiga Ivonne Bordelois¹⁴⁹ lo expresa en los siguientes términos:

Decís algo tan justo que [Simon] Weil te hubiera envidiado, cuando te referís a la imposibilidad de volver a París, “como si fuera la imagen de nuestra infancia”, ¡oh, ya lo creo! Y si te cuento que el único periodo de mi vida en que conocí la dicha y la plenitud fue en esos cuatro años de París, entonces comprenderás que tu límpida apreciación “me dio justo en el alma” [...] ¹⁵⁰

La estancia de Pizarnik en París coincide con sus años de juventud y madurez poética. Durante este periodo escribe *Árbol de Diana* (1962), y *Los trabajos y las noches* (1965), ambos caracterizados por la conquista de la brevedad; además, elabora algunas secciones que integrarán su libro *Extracción de la piedra de la locura* (1968), cuya peculiaridad formal, a diferencia de la concisión que caracteriza su poesía, consiste en una prosa extensa desglosada en fragmentos. ¹⁵¹

Los trabajos y las noches, libro presentado por la poeta Olga Orozco, está conformado por 46 composiciones breves, distribuidas en tres secciones: la primera integrada por 18 poemas de tema amoroso, la segunda contiene tres poemas que aluden al tema de la memoria, lugar preñado de connotaciones simbólicas, y la tercera sección conformada por 26 poemas, cuyas imágenes aluden a la existencia terrestre y el exilio espiritual.

¹⁴⁹ Alejandra Pizarnik conoció a Bordelois en París, con ella trabajó en diversos artículos para la revista *Les lettres Nouvelles*, y en varias traducciones para la revista *Sur*, como en la obra de la danesa Isak Dinesen, el polaco Bruno Schulz, y el poeta francés Yves Bonnefoy. *Ibid.*, p 59. Cabe añadir que ambas autoras publicaron el texto: “Entrevista con Jorge Luis Borges”, en *Zona Franca*, no. 2, Caracas, 1964. *Vid.*, Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 258.

¹⁵⁰ Carta fechada el 16 de julio de 1969, Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, p. 90.

¹⁵¹ *Extracción de la piedra de la locura* fue publicado en Buenos Aires por la editorial Sur en octubre de 1968. Está constituido por cuatro partes con fechas de composición distinta: la primera escrita en 1966, la segunda data de 1963, la tercera sección de 1962 -estas dos secciones fueron elaboradas durante la estancia de la autora en París-, y la cuarta parte fechada en el año de 1964.

De manera esquemática podemos señalar que este libro desarrolla tres temas: en primer lugar, el vuelo imaginario, en palabras de la autora “itinerario de mi lugar al viento”,¹⁵² vinculado también al encuentro amoroso, segundo, el texto se convierte en el testimonio de la revelación poética, asociado al símbolo infancia-memoria, y tercero, la voz poética alude al tema de la caída, es decir, la escisión poesía-mundo.

El poemario de Pizarnik hace referencia a *Los trabajos y los días* de Hesiodo,¹⁵³ es probable que con la variación del título, la autora refiera el estado caído de la humanidad y los insomnios del poeta, pues los hombres de la quinta raza -que es a la que pertenecemos según nuestros orígenes míticos-, “ni de día dejarán de sufrir fatigas y miserias, ni dejarán de consumirse por la noche, en que los dioses les darán insoportables angustias.”¹⁵⁴

El vuelo, el encuentro o la revelación, y la caída, son estudiados por Pizarnik desde 1956, lo cual se ve reflejado en su libro *La última inocencia*, pero es hasta 1965, tras diez años de arduo trabajo, cuando logra expresar con verdadera maestría la fuerte carga dramática de esta triada. En *Los trabajos y las noches* se representa la contienda espiritual: el mundo es el escenario del ser escindido, invadido por “un deseo de aquí, una memoria de allá”.¹⁵⁵

¹⁵² Alejandra Pizarnik, “Fiesta”, *Poesía completa*, p. 191. Los poemas citados en el presente capítulo corresponden a *Los trabajos y las noches*.

¹⁵³ El texto escrito por Hesiodo, alrededor del año 700 a. C., gira en torno dos verdades universales: el trabajo es el destino del hombre, y la justicia una necesidad en la tierra. Los trabajos son las actividades del año campesino y los días representan en el calendario el periodo favorable o desfavorable para cada labor. El autor refiere que en el mundo hay dos clases de lucha: una que genera discordia y guerra entre los hombres, y la otra, engendrada por la Noche sombría, que es útil a los mortales pues los despierta dispuestos a la faena: “Ella incluso despierta al trabajo al del brazo remiso.” En *Los trabajos y los días*, p. 39.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁵⁵ “Crepúsculo”, *Poesía completa*, p. 204.

2.2.2 Contextualización

Antes de proseguir es necesario recordar las palabras del especialista en hermenéutica Mauricio Beuchot, quien señala que el objetivo de la interpretación es permitirnos la comprensión íntegra de un texto, lo cual implica descubrir en el contexto las ideas que acompañan a la creación, e identificar los antecedentes que funcionan como una luz para iluminar las fases más oscuras de un mundo con múltiples sentidos.¹⁵⁶

Por tal motivo, para aproximarnos al mundo poético de la escritora argentina, retomaré un principio derivado de lo que Gaston Bachelard denomina Ley de las cuatro imaginaciones materiales. De acuerdo con esta teoría, la imaginación está relacionada con cuatro elementos básicos de la naturaleza: tierra, agua, fuego y aire. De la afinidad entre la psique creativa y la sublimación de una de estas materias puede crearse un universo expresado en imágenes novedosas e inesperadas.¹⁵⁷

Según Bachelard, la imaginación es la facultad, más que de formar, de deformar imágenes, es decir, para que haya acción imaginante es necesario desprenderse de las imágenes captadas por los sentidos y transformarlas. Dado el carácter dinámico de la imaginación, pues sin cambio de imágenes no puede existir ésta, Bachelard propone una psicología de la imaginación que se ocupe no sólo de la constitución de las imágenes sino sobre todo de su movilidad.

El teórico francés sugiere que el estudio de la poesía –y en consecuencia el del espíritu humano- debe comprender la exploración del reino de la imaginación, por tanto es

¹⁵⁶ Cf. Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 15.

¹⁵⁷ Cf. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 17 y ss.

preciso no sólo analizar las imágenes, sino además estudiar el trayecto de su constitución, seguir el impulso de las asociaciones, e incluso trazar el itinerario de su desplazamiento.

Bachelard lo refiere de la siguiente manera:

[...] Existe oposición –en el reino de la imaginación como en tantos otros dominios- entre la constitución y la movilidad. Y, como la descripción de las formas es más fácil que la descripción de los movimientos, se explica que la psicología se ocupe antes que nada de la primera tarea. Sin embargo la segunda es la más importante. Para una psicología completa, la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva. Por lo tanto, es preciso añadir sistemáticamente al estudio de una imagen particular el de su movilidad, su fecundidad, su vida. Tal estudio es posible porque esa movilidad no es indeterminada. Con frecuencia la movilidad de una imagen particular es una movilidad específica.¹⁵⁸

En literatura lo relevante es el estudio de las imágenes lejanas a la memoria perceptiva, pues la vitalidad de ésta, no se encuentra sólo en la descripción de mundos imaginarios, sino en la recreación del devenir en movimiento, esto es, en lograr imágenes que crean -más que un mundo por medio de descripciones- el desplazamiento del viaje hacia otro mundo, es decir, en conformar las imágenes que prolongan el dinamismo del espíritu.

Bachelard señala las diferencias de al menos dos tipos de ensueño, uno evasivo, en el que el soñador va a la deriva como producto de un impulso del cual no tiene control ni guía, y otro, que se experimenta como un viaje lúcido, este es un sueño dinámico bien definido que puede ser comunicable mediante imágenes, cuyo sentido vital sólo podrá ser transmitido por un verdadero poeta.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

La sublimación de cuatro elementos materiales –tierra, agua, fuego y aire- presenta una posibilidad de creación y de interacción entre el mundo material y el imaginario, es el punto de partida entre un ensueño y un movimiento lingüístico creador. Siguiendo a Bachelard, la realidad psicológica surgida de este proceso configurará un universo de características particulares: “el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera.”¹⁵⁹

La imaginación tiene una función de apertura que permite escaparnos del mundo material. Según el elemento sublimado con que se realiza esta fuga –agua, tierra, fuego y aire- se configura un universo de imágenes que entre sí mantienen una unidad y coherencia profunda. Semejante experiencia sólo puede ser comunicable mediante el lenguaje poético en que la imaginación y la palabra liberan al ser. El filósofo francés describe del siguiente modo el poder liberador de la imaginación:

[...] En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquélla [la imaginación] se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que proyecta el ser.¹⁶⁰

Desde esta perspectiva entendemos por qué Bachelard dice que: “la imagen es la realidad psíquica primera”,¹⁶¹ pues las imágenes son la proyección más profunda del ser, nacen en la imaginación -que es un tipo de movilidad espiritual-, fuerza ávida de realidades y de atmósferas nuevas. La expresión que logra condensarlas es auténtica, emancipadora y

¹⁵⁹ *Ibid.*, 15.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

transgresora, a la vez que reveladora y sugerente. En suma, esa literatura no puede ser sino vital.

Alejandra Pizarnik dejó señales de su interés por la poética de Bachelard, en particular de su afinidad con el aire, desde su texto *Las aventuras perdidas* (1958),¹⁶² debido a que su universo poético no sólo comenzó a estar plagado de símbolos que remiten a la imaginación aérea, tales como el viento, los ángeles, las aves, las alas, etcétera, sino que además, sus creaciones fueron diálogos con autores que aluden al viento como metáfora del viaje, entre ellos William Blake, Arthur Rimbaud, Rainer María Rilke, George Trakl, y Octavio Paz.

Referencias hechas por la autora la muestran como una lectora habitual de Bachelard, por ejemplo, en el texto “El poema y su lector”, escrito en 1967,¹⁶³ Pizarnik indica que cuando escribe jamás evoca a un lector: “Nunca he buscado al lector, ni antes, ni durante, ni después del poema.” Sin embargo, los encuentros con inesperados lectores le propiciaron la emoción de saberse comprendida, y al final señala: “[...] agrego una frase propicia de Gaston Bachelard: *El poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes.*”¹⁶⁴

Otro hecho relevante que nos lleva a inferir el interés que tiene la autora por dinamizar su espacio poético, lo encontramos en uno de los poemas que eliminó del último

¹⁶² Para un ejemplo de este diálogo textual, véase la propuesta de lectura en la primera sección general del presente estudio, donde se realiza un análisis intertextual entre el poema “Desde esta orilla” de la autora argentina y “Las visiones de las hijas de Albión” de William Blake, páginas 43-47.

¹⁶³ “El poema y su lector” (1967) constituye la segunda sección del texto ya citado “El poeta y su poema” (1962), ambos publicados en 1968 bajo el título de “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” en *Quince poetas, apud Alejandra Pizarnik, Prosa completa*, p. 299-301.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 301. Las cursivas son de la autora.

manuscrito de *Los trabajos y las noches*. Antes de la impresión definitiva, Pizarnik suprimió dos poemas, uno titulado “Para saber”,¹⁶⁵ y otro que a continuación se transcribe:

“Escrito en un sueño”

El rumor de la noche.

La palabra en la noche vive de sí misma.

El verso feliz inverso a la musicalidad del objeto preciso.

La noche, el movimiento.¹⁶⁶

Los motivos de la exclusión son discutibles, quizá a la extensión del tercer verso, que contrasta con la concisión lingüística del libro; sin embargo, lo que interesa para esta investigación es que es el único poema en el que la autora enfatiza su interés por el movimiento de las imágenes, aunque en ese sentido sea el menos logrado, si lo comparamos con los poemas que serán motivo de este análisis.

Debo aclarar que asociar la escritura pizarniquiana a la poética de la imaginación aérea, que abarca también la movilidad de las imágenes, es una propuesta de lectura que surge de la conversación entre el poema y el lector. El diálogo con la obra poética es una continua interrogación incluso hacia nosotros mismos, pues en ella encontramos cifradas también nuestras inquietudes.

Los trabajos y las noches, que hasta el momento de ir a la imprenta llevaba por nombre *Visiones y silencios*,¹⁶⁷ contiene poemas, por calificarlos de alguna manera, sigilosos. En ellos hay un perpetuo decir que parece estar diciéndose en otra parte, esa otra

¹⁶⁵ En César Aira, *op. cit.*, p. 62. Uno de los poemas eliminados es el siguiente:

“Para saber”

A dentelladas

hacer un agujero

en la palabra *mundo*

para saber por qué me humillo,

por qué escribo.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁶⁷ César Aira, *op.cit.*, p. 60.

parte es el presentido interior del poema, debido a que el poema visible, muy breve, está conformado por algunas briznas de ese otro poema interior.

En el texto estudiado, haciendo honor a su primer nombre, se suceden visiones - imágenes, metáforas, paisajes mentales-, deseos y lamentaciones, formulados por un yo que establece una secuencia de voces y silencios. El ritmo de *Los trabajos y las noches* evoca alternativamente dos gestos fundamentales: el acuerdo y la separación, por ello el signo de este poemario es el movimiento.

2.2.3 El Vuelo Onírico: Hacia “el lugar de las presencias fulgurantes”

a) El Poema o “La tierra prometida”

Los trabajos y las noches inicia con el siguiente texto:

“Poema”

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.¹⁶⁸

La voz poética alude a tres posibles sujetos, la poesía, el amor, y el silencio. El poema –“lugar de la herida”- es el sitio de apertura semántica que establece el sentido simbólico, por ello es posible decir “en donde hablamos nuestro silencio”, con lo cual se integra una significación connotativa que desborda el sentido. Así, el texto sugiere al menos un doble silencio, el primero, de donde parte el poema, y el segundo, el silencio reflexivo del poeta.

La voz lírica expresa una tesis central: la poesía no es elección sino destino, “Tú eliges el lugar de la herida”. Quizás por ello el referente no es el mundo material, sino el

¹⁶⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 155.

testimonio de la experiencia poética. La palabra es testimonio de la doble vida humana - interna y externa-, entonces la poesía es el canto de esa convergencia, voz de nuestra compleja realidad, por ello el poeta Octavio Paz afirma: “el testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo.”¹⁶⁹

La concisión poética de *Los trabajos y las noches* es el resultado de emplear palabras con una función muy cercana a la simbólica, “palabras clave”, “palabras llave”. La autora declara en una entrevista realizada en 1972 que los términos como *jardín, bosque, palabra, silencio, viento y noche* son a la vez signos y emblemas: “Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos.”¹⁷⁰

De esta manera, la escritura pizarniquiana queda sobrecargada de significaciones simbólicas, es una poética densa, llena de diversas connotaciones que pueden ser deslumbrantes e inquietantes a un tiempo. En el siguiente poema, la palabra cuerpo encierra varios significados, pues alude de forma explícita e implícita al cuerpo del poema y al cuerpo amado como lugar de conocimiento y de revelaciones:

“Revelaciones”

En la noche a tu lado
las palabras son llaves son claves.
El deseo de morir es rey.
Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.¹⁷¹

¹⁶⁹ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 9.

¹⁷⁰ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, *Prosa completa*, p. 311.

¹⁷¹ Pizarnik, *Poesía completa*, p. 156.

Los versos “Que tu cuerpo sea siempre/ un amado espacio de revelaciones” son la expresión de una voz lírica que pretende transformar el deseo. Ello implica invocar a la noche como espacio de purificación para eliminar lo que subsiste de espontáneo en el deseo, para entregarse por entero a ese deseo transfigurado en pasión. Sólo así se entiende esta gran paradoja de amor: “El deseo de morir es rey”, pues, de acuerdo con Denis de Rougemont, “la pasión es aquello que se sufre –en el límite, la muerte.”¹⁷²

Otra propuesta de interpretación a los versos: “el deseo de morir es rey”, es considerar que el mundo onírico nos brida la posibilidad de desprendernos de la lógica de la vida ordinaria a que estamos sujetos. Así, el sueño y la noche alivian porque permiten entregarnos a la imaginación, aquí los sentidos corporales se fusionan con los ojos del espíritu.

Similar a lo que ocurre en el sueño, en el acto poético los sentidos se agudizan para convertirse en servidores de la imaginación, hacen ver lo imperceptible y tocar lo impalpable. En la imaginación se crean nuevas realidades en donde surgen de forma continua relaciones novedosas, asociaciones inesperadas. En los linderos de la imaginación las barreras conceptuales se diluyen, por ello, para poetas como Octavio Paz, poesía y erotismo son realidades concomitantes:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. [...] El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de

¹⁷² Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, p. 45-46.

realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma en su modo de operación, es ya erotismo [...] ¹⁷³

Siguiendo al poeta mexicano, la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. En el poema, el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación. Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa, “el poema no aspira ya a decir, sino a ser. La poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción.” ¹⁷⁴

Libertad, exploración, supresión de fronteras, fundación de mundos, son términos empleados con frecuencia para referir la escritura poética, lo cual nos lleva a pensar en sus funciones y motivaciones. En ese sentido son oportunas las palabras del teórico francés Gaston Bachelard, quien refiere la peculiaridad del poema y su diferencia respecto a las funciones de la prosa:

[...] En lo que atañe a la vida visible y al movimiento que uno efectúa, la prosa se basta y se sobra para decirlo. Únicamente los poemas pueden presentar al día las fuerzas ocultas de la vida espiritual. Son, en el sentido schopenhaueriano del término, el fenómeno de estas fuerzas psíquicas. Todas las imágenes verdaderamente poéticas tienen un aire de operación espiritual. ¹⁷⁵

Lo anterior nos lleva a considerar el poema como prolongación del mundo interno y registro de un mundo invisible pero real. La poesía traduce los movimientos del espíritu humano, por ello el poeta es el gran explorador, se entrega por entero a registrar los movimientos profundos de nuestro ser y a representarlos como un jeroglífico. La ardua tarea del lector es descifrar el mensaje cifrado en las imágenes. En el año de 1964, la autora

¹⁷³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 56.

de *Los trabajos y las noches* refiere de forma explícita la revelación espiritual que pretende refleje su trabajo poético:

Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de “vínculos sutiles” que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis.¹⁷⁶

Las expresiones de sentido contradictorio son frecuentes cuando se trata de definir la experiencia poética, ¿qué expresa la poeta al decir que pretende “una escritura densa hecha de vínculos sutiles”? Quizás sea mostrar la naturaleza compleja del espíritu humano, recrear las tensiones de un mundo lleno de polaridades, y proyectar en sus poemas la dinámica interior de nuestro ser.

En la escritura que estamos estudiando los términos cuerpo amado, noche y poema funcionan como sinónimos porque ambos representan el encuentro con la imaginación o la poesía. En ellos, según la poeta argentina, el ser humano se desentiende de todo lo que no es su verdad, para ella, la escritura poética funda un espacio de absoluta libertad, así lo declara en 1962: “En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua está el poema –tierra prometida-.”¹⁷⁷

b) La Noche o “el lugar de las uniones posibles”

Para Pizarnik la noche representa la vasta libertad, pues simboliza el reino de la imaginación. En la noche o en la imaginación el ser humano se abandona al sueño para

¹⁷⁶ “Apuntes para un reportaje”, cuatro hojas mecanografiadas y corregidas a mano por la autora, probables respuestas a un reportaje de 1964, *Prosa completa*, p. 305. Los corchetes son de la autora.

¹⁷⁷ “El poeta y su poema”, *Prosa completa*, p. 299.

percibir, como lo afirmaban los surrealistas, “[...] las revelaciones del abismo y del otro lado del hombre –el oscuro, el corporal. El cuerpo habla en los sueños.”¹⁷⁸

En la imaginación se establece la supresión de fronteras entre sujeto y objeto, la metamorfosis es el signo de esta nueva realidad, pues es un reino que iguala objetos mediante una secreta red de interrelaciones. El siguiente texto refiere de forma sutil la delicada transgresión de límites:

“Amantes”
una flor
 no lejos en la noche
 mi cuerpo mudo
 se abre
a la delicada urgencia del rocío¹⁷⁹

El signo de este poema es el movimiento. Mediante una doble operación simultánea, la realidad se convierte en una potencia del sueño y el sueño en una realidad. Esta dinámica se establece mediante la analogía¹⁸⁰ hasta llegar a la fusión entre una flor y el cuerpo amante. Lo singular de este acorde erótico de cuerpos es creado por un elemento sin forma estable, el rocío, materia que participa de la naturaleza aérea.

“Amantes” fija por un instante la incesante transmutación de los seres. La imagen creada opera bajo una lógica poética que se desenvuelve en la noche, metáfora de la

¹⁷⁸ Octavio Paz, “El revés del dibujo”, *Los hijos del limo*, p. 195.

¹⁷⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 159.

¹⁸⁰ La analogía, es decir, la asociación de las semejanzas, es lo que nos permite aproximarnos a la comprensión del símbolo, del mito, y la poesía. De acuerdo con Mauricio Beuchot, en el seno de la analogía subsiste una dialéctica que no llega a una síntesis ni a una reconciliación de los opuestos, sino, apenas, a una conciliación: “Es una dialéctica que no destruye los opuestos, como la hegeliana, sino que los preserva; y en ese sentido, es una dialéctica de la diferencia; permite que los opuestos convivan conservando su peculiaridad, su ser diferentes, su oposición, pero los pone en una tensión vivificante, por la cual no solamente coexisten, sino que se ayudan y se promueven mutuamente, sacando de esta tensión dialéctica de cada uno lo mejor de sí mismo.” *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, p. 194.

imaginación. El texto no sólo es una bella representación del deseo erótico, pues si consideramos el término rocío como metáfora de la inspiración, entonces también significa el anhelo de revelación que logrará hacer hablar al “cuerpo mudo”.

La relación entre los elementos del poema participa de la infinita interrelación de seres posible en el reino de la analogía, en la que un elemento denominado A puede ser B, que puede ser C y así sucesivamente. Los recursos con que cuenta un poeta para expresar esta ilimitada gama de relaciones es descrita por el poeta y crítico mexicano Alberto Blanco en su ensayo “La poesía y la imagen”:

En este Dominio [sic] de la analogía, podríamos distinguir, al menos, cuatro niveles perfectamente diferenciados y diferenciables que en el lenguaje, y muy particularmente en la poesía, hacen su aparición continua: la imagen, el símil, la metáfora y el símbolo. Todos estos son términos que tienen que ver con la visión y pueden llegar a ser concebidos –o, mejor aún: visualizados- como las cuatro estaciones en un proceso continuo, en un gradiente que bien pudiéramos llamar, metafóricamente hablando, “las estaciones de la vista”, “un año de imaginación” o “el ciclo de la visión”.¹⁸¹

Pizarnik recrea, mediante imágenes concretas como la flor, paisajes internos, los cuales nos inducen a asociar su escritura con la poética de la imaginación dinámica. En el poema arriba comentado puede observarse cómo el rocío, elemento aéreo, establece no sólo un paralelismo entre cuerpo y flor, sino además permite, en el reino de la imaginación, la transfiguración entre ellos.

Según Bachelard,¹⁸² las imágenes que representan la movilidad espiritual abandonan los espectáculos de la tierra para expresar de forma sublimada el deseo dinámico de

¹⁸¹ En *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 3 (México, marzo, 2014), p. 37.

¹⁸² Cf. Bachelard, p. 61-62 y ss.

libertad, rompen con las fronteras habituales del mundo objetivo para establecer nuevos vínculos. Debido a lo anterior, estamos tratando con una escritura no sólo reveladora, sino también transgresora.

Erotismo y poesía son las expresiones máximas de rebeldía, pues ambas desafían las imposiciones de un sistema basado en el trabajo y en un tipo de productividad. De acuerdo con Octavio Paz, el erotismo es la insumisión a considerar el cuerpo únicamente como instrumento de trabajo; por su parte, el poeta realiza la sublevación de los valores corporales en tanto que su poesía permite la irrupción del presente pleno en contra de un pasado inexistente y de un futuro incierto:

[...] La condenación del placer abarcó también a la imaginación, porque el cuerpo humano no sólo es un manantial de sensaciones sino también de imágenes. Los desordenes de la imaginación no son menos peligrosos para la producción y el rendimiento óptimo que los sacudimientos físicos del placer sensual. En nombre del futuro se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre. Así, la rebelión del cuerpo es también la de la imaginación. Ambas niegan al tiempo lineal: sus valores son el presente. El cuerpo y la imaginación ignoran el futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven el pasado y futuro en presente sin fechas. Es la vuelta al principio del principio, a la sensibilidad y a la pasión de los románticos.¹⁸³

En la escritura erótica de Alejandra Pizarnik subyace una identificación con dos líricas subversivas, primero con la poesía provenzal que es la expresión ética del amor cortés, cuyo tema central, el amor, muchas veces idealizado hacia una dama, resulta en

¹⁸³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 219.

esencia una reacción contra las costumbres de los señores feudales que veían en el matrimonio, en complicidad con la iglesia, un medio de enriquecimiento.¹⁸⁴

La otra poética de carácter subversivo a la que alude Pizarnik proviene de los surrealistas. Ellos ven en la lírica provenzal una voz de resistencia. André Breton observa en la celebración del amor único una rebelión contra el adulterio y la promiscuidad que la sociedad moderna favorece y exalta como consecuencia de la doble moral burguesa.¹⁸⁵

La autora además comparte, con los románticos y surrealistas, el ver a la noche como un espacio liberador, por eso la llama “el lugar de las uniones posibles”.¹⁸⁶ Representa una vía de acceso al origen: “la posesión del pretendido pasado [...] llamea en la noche invisible”,¹⁸⁷ y un camino de encuentro: “Véate mi cuerpo, húndase su luz adolescente en tu acogida nocturna [...] Véate mi sexo y que haya sonidos de criaturas edénicas que suplan el pan y el agua que no nos dan.”¹⁸⁸

Por ello, la poética pizarniquiana insiste en emplear el lenguaje en su extrema concisión, en su total desnudez, en la recuperación de la palabra pura. Liberado de prejuicios sociales que le restan ligereza y lo contaminan, el lenguaje poético contiene el vínculo oculto que reintegra al hombre su plenitud perdida:

¹⁸⁴ Denis de Rougemont indica que: “Frente a los abusos, generadores de infinitas querellas y guerras, el amor cortesano opone una fidelidad independiente del matrimonio legal y fundada sólo sobre el amor. Llega, incluso, a declarar que el amor y el matrimonio no son compatibles [...]”, *Amor y Occidente*, p. 34.

¹⁸⁵ Octavio Paz señala que: “Los surrealistas creen en el poder subversivo del deseo y en la función revolucionaria del erotismo.” En *Los hijos del limo*, p. 193 y ss.

¹⁸⁶ “Las uniones posibles”, relato publicado en la revista *Sur*, Buenos Aires, núm. 284, 1963, Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 24.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

“Los pasos perdidos”

Antes fue una luz
en mi lenguaje nacido
a pocos pasos del amor.
Noche abierta. Noche presencia.¹⁸⁹

El anterior poema nos remite al libro homónimo de André Breton *Los pasos perdidos*.¹⁹⁰ De los textos que lo integran retomo el titulado “Palabras sin arrugas”, en el cual el autor reflexiona en torno a la acción poética, empresa que tiene por objetivo devolver al lenguaje su destino pleno, que consiste en desviar a la palabra de su deber de significar. Alejar a la frase de una sintaxis utilitaria implica liberarla y liberarse de “[...] la etimología de la palabra, es decir, su peso más muerto [...]”¹⁹¹

André Breton hace explícita la necesidad de nuevas formas de creación como la escritura automática. Gracias a la recepción del dictado interior, el poeta se permite una poesía nueva, caracterizada por el insólito desencadenamiento de imágenes, lo cual propició un paso más hacia el conocimiento del espíritu humano.

Alejandra Pizarnik experimenta en la vida onírica, en analogía con los poetas románticos y surrealistas, una vida espiritual profunda. El sueño es para ellos una realidad psíquica de la que su poesía extrae su sustancia, por ello en la noche encuentran cifrada su libertad. Al respecto, el crítico Francés Albert Béguin señala los puntos de coincidencia entre el sueño y la imaginación y constata la naturaleza dicotómica del universo del poeta:

¹⁸⁹ Pizarnik, *Poesía completa*, p. 167.

¹⁹⁰ *Los pasos perdidos*, París, 1924, es un libro balance porque es una compilación de escritos realizados entre 1918 y 1923. Los ensayos reunidos fijan las etapas del largo camino que llevó a Breton a la definición y a la afirmación del surrealismo. Los cuatro ensayos que integran el libro son: “Para Dadá”, “Déjenlo todo”, “Las palabras sin arrugas”, y “La confesión desdeñosa”. Cf. *André Breton, Antología* (1913-1966).

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

[...] El recurrir a los sueños es constante en todos los autores de quienes hablo; [refiriéndose a los románticos franceses y alemanes] pero en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor. Por otra parte, el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso.¹⁹²

Heredera de la tradición romántica, Alejandra Pizarnik alude a los sueños y a la noche -a veces de forma indistinta- como símbolos de libertad creadora. La noche representa la imaginación, espacio donde las imágenes se encuentran en absoluta libertad, movimiento que es concebido primero como signo de las fuerzas internas del espíritu humano, y después como vínculo con otra realidad más vasta y superior a la vida individual.

2.2.4 Infancia-Memoria

El hombre no soporta más que por breves instantes la plenitud divina.

Hölderlin

a) Infancia: “el verde paraíso”

“Abrir una brecha”, “formar una claro en lo oscuro”¹⁹³ son expresiones que indican el sentido de la segunda sección del libro *Los trabajos y las noches*. El apartado está conformado únicamente por tres breves poemas cuyos títulos son: “Verde paraíso”, “Infancia”, y “Antes”, que aluden directa o metafóricamente al tema de la infancia, época revestida de connotaciones simbólicas complementarias y, en ocasiones, desconcertantes.

¹⁹² *El alma romántica y el sueño*, p. 20.

¹⁹³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 186.

En la última entrevista realizada a Pizarnik en 1972, la autora declara que la infancia es un tópico que aborda de manera reiterada. En su trabajo poético, realizado entre los años de 1960 y 1964, el tema se encuentra simbolizado por el jardín como centro del mundo, connotando una memoria no sólo personal, sino ancestral:

- Una de las frases que más me obsesionan la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: -“*Sólo vine a ver el jardín*”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita, o dicho con las palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro.¹⁹⁴ Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*.¹⁹⁵

Las anteriores palabras nos permiten la introducción del poema que a continuación se comentará:

“Infancia”

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.¹⁹⁶

Para penetrar en uno de los sentidos del texto, se propone partir de la poética de la imaginación creada por Bachelard. De acuerdo con esta teoría, descubrir la materia base de las imágenes -tierra, agua, fuego y aire-, ayuda al lector a descifrar el lenguaje literario, pues el elemento que inspira las imágenes les infunde un impulso vital, al tiempo que les otorga coherencia interna. Considerar este aspecto puede favorecer la lectura de la peculiar sintaxis poética.

¹⁹⁴ En “La verdad del bosque”, *Prosa completa*, p. 34.

¹⁹⁵ Alejandra Pizarnik, “Algunas claves”, *op. cit.*, p. 311.

¹⁹⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 176.

El viento es el símbolo que predomina en el anterior poema, en parte porque es el único sujeto nombrado de forma directa (“El viento pronuncia”). En contraste, el otro sujeto sólo es referido de forma indirecta mediante un pronombre indefinido (“Alguien”), en alusión explícita al personaje de Lewis Carroll, Alicia. Respecto a las acciones: “Hora en que la yerba crece”, y “Alguien entra en la muerte” dan la impresión de iniciarse a partir de la acción del viento, el discurso, esto es, de enunciar la palabra.

El viento es el único actante que ejecuta una acción en modo transitivo, pronunciar, es decir, su actuar trasciende sobre otro símbolo de la infancia, las lilas. En contraste, los verbos crecer y entrar refieren acciones intransitivas, en otras palabras, acciones que inciden sobre el mismo sujeto, aunque bien pensado, y en coherencia con lo arriba señalado, también expresan un tipo de movilidad interior, lo que nos permite considerar que señalan una experiencia de tipo espiritual.

Los versos: “Hora en que la yerba crece/ en la memoria de un caballo” aluden un tiempo sin acotaciones temporales. Para un acercamiento a esta imagen, es necesario considerar algunas connotaciones simbólicas de “caballo”:¹⁹⁷ primero puede referirse a los deseos exaltados y los instintos, segundo, al movimiento cíclico y, finalmente, a causa de la velocidad del animal, es símbolo asociado al viento.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Para Eliade “es un animal ctónico-funerario, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida, para Diel representa los deseos exaltados y los instintos de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo. Jung no duda en relacionarlo con el lado mágico del hombre, la madre en nosotros, la intuición del inconsciente.” Reconoce que “caballo pertenece a las fuerza inferiores. A causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas marinas.” *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot, p. 117-118.

¹⁹⁸ Una leyenda árabe de la creación del caballo es la siguiente: Cuando Dios se decidió a crear el caballo, llamó al viento del Medio día y le dijo: “Quiero sacar de tu seno un nuevo ser, condénsate y despójate de tu fluidez.” Y fue obedecido. Entonces tomó un puñado de dicho elemento y apareció el caballo. Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, apud Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 286.

De esta manera, la imagen puede relacionarse con la satisfacción de los deseos y en consecuencia, aludir un tiempo fisiológico. Saciar lo corpóreo implica vivir el instante, ubicarse en un presente que ignora el futuro y el pasado. La experiencia plena, que el poeta mexicano Octavio Paz llamara vivacidad pura,¹⁹⁹ puede estar invocada en la alegría animal sugerida en los primeros versos del poema.

Diversos autores, entre ellos Henri Michaux, autor muy leído por Pizarnik, coinciden en ver en la infancia una irrecuperable síntesis entre los alcances de la imaginación y la novedad de las experiencias corporales: “El tiempo del niño, ese Tiempo tan especial, Tiempo fisiológico creado por otra combustión, por otro ritmo sanguíneo y respiratorio, por otra velocidad de cicatrización, está completamente perdido para nosotros.”(sic)²⁰⁰

En la infancia coinciden un manantial de sensaciones y una fuente inagotable de imágenes. Las experiencias corporales y las vetas de la imaginación posibilitan la abolición del tiempo para instalarnos en un presente sin fechas. Esas nuevas sensaciones pueden convertirse en vías para experimentar la plenitud del tiempo, permitiendo la lectura de la segunda parte del poema, como una metáfora del viaje imaginario: “[...] alguien entra en la muerte/ con los ojos abiertos/ como Alicia en el país de lo ya visto.”

¹⁹⁹ De acuerdo con Octavio Paz, en vivencias límite como el amor, la poesía, o la religión, se puede experimentar el sentimiento oceánico, ese sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia. Es la dimensión pánica de los antiguos, el *furor sagrado*. Ese tiempo “no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante.” En *La llama doble*, p. 220.

²⁰⁰ “Pasajes de Michaux”, proyecto de reseña al libro *Passages* de Michaux (París, Gallimard, 1963). El escrito, corregido a mano por Pizarnik, tiene al calce los siguientes datos: *El Nacional*, Caracas, 1964, *Prosa completa*, p. 206-211.

Los anteriores versos permiten asociar este lugar con el Edén, y permiten insistir en el sentido paradójico que adquiere el jardín como “centro del mundo”, “lugar de la cita”. Este sitio de connotaciones edénicas se convierte en un paraíso que encierra en sí mismo una contradicción: un mundo pletórico de encantos obliga al desplazamiento perpetuo que impide permanecer en un lugar:

En un mundo de obligaciones mínimas, de juegos, de cantos y conversaciones, como es el paraíso, se impone la ley del desplazamiento continuo, de los encuentros efímeros y de las separaciones igualmente efímeras. Todos se mueven porque todo es absolutamente recorrible, como en un jardín. Y la sobreabundancia de caminos acaba por borrar no sólo los caminos sino los mismos lugares. La excesiva habitabilidad de este mundo perfectamente acogedor, pletórico de encantos y confort, lo vuelve paradójicamente inhabitable porque impide elegir un lugar, arraigar en él, formarse unas costumbres y un carácter.²⁰¹

Un sitio lleno de encantos y confort obliga a recorrerlo en su totalidad y, paradójicamente, se convierte en inhabitable, no hay motivo para ser sedentario si todo en él es acogedor. Surge entonces la primera condena: se deambula de un lugar a otro porque detenerse es absurdo. Obligados a ser nómadas, los seres que lo habitan se vuelven errantes. Este desplazamiento es en realidad un movimiento en fuga, otra sentencia:

Esta expansión, en realidad, es una fuga, y esta apetencia de espacio es una huida de espacio. Igualmente, la pasión por el lugar perfecto es la pasión por el no-lugar, y el no-lugar, la pasión por no existir. Sólo en el paraíso es posible tal cosa: ejercer la no existencia, vivir a salvo de la vida. En la tierra, la experiencia del vuelo humano es lo que más se aproxima a este ejercicio de abandono total y de confianza total en la vida que

²⁰¹ Fabio Morábito, *Los pastores sin ovejas*, p. 14-15.

representa al mismo tiempo una abstención de la vida. El paraíso es la añoranza del vuelo, o al menos es la suspensión de la gravedad.²⁰²

De esta manera, se puede observar como el jardín, símbolo de una experiencia límite, también puede estar asociado al vuelo que a su vez, desde la perspectiva de la imaginación dinámica, representa un cambio espiritual expresado en el abandono total, el alivio de la no existencia.

Retomando lo señalado, podemos observar que gramatical, sintáctica y simbólicamente, el poema está relacionado con la sustancia aérea. El viento y el caballo son símbolos de movimiento, mismo que aquí refiere un viaje espiritual, cuya metáfora se concentra en el personaje de Alicia. Los elementos que intervienen participan de la sustancia aérea, por ello transmiten su energía de transformación.

Los fenómenos aéreos como el viento brindan una sensación de libertad y continuo cambio, pues dicho elemento, en el reino de la imaginación, se asocia con el adjetivo libre. Estos fenómenos, según Bachelard, nos inducen no sólo a pensar, sino también a imaginar y, en consecuencia, a experimentar una ligera ascensión, un convite al viaje aéreo:

Sentiremos que hay movilidad de imágenes en la proporción en que, simpatizando por medio de la imaginación dinámica con los fenómenos aéreos, seamos conscientes de un alivio, de una alegría, de una ingravidez. Una verticalidad real se presentará en el seno mismo de los fenómenos psíquicos [...] Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un porvenir, tienen una diferencial vertical en toda la acepción matemática

²⁰² *Ibid.*, p. 16.

del término. [...] entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia.²⁰³

En la poética de la imaginación aérea, toda imagen auténtica es la proyección de un cambio espiritual, es naturaleza en continuo movimiento que oscila entre dos acciones: el vuelo y la caída, estados que conforman el eje vertical de la existencia. El impulso que dinamiza el espíritu humano es la experiencia de la más sublime alegría, o el agobio dramático del derrumbe.

Lo sugestivo del poema estudiado es que sintetiza la dialéctica del entusiasmo y de la angustia, léase del encuentro y la caída. La gratificación del deseo cumplido y el asombro potenciado por la imaginación están concentrados en la infancia, sólo que volver a ella es regresar al origen, lo cual representa también la muerte. Por tanto, el texto puede ser leído como metáfora del vuelo onírico, síntesis del vuelo y la caída.

b) Memoria: “el reino de la imaginación”

Pizarnik pretende acercarse, mediante su escritura, a una prehistoria ancestral. Vincularse con la memoria primigenia le permite nutrirse en una fuente inagotable de símbolos, materia prima del lenguaje poético. En ese sentido, la memoria funge el papel de la gran reparadora del ser fragmentado que somos y representa la posibilidad de integración de un yo escindido.

De acuerdo con Néstor Braunstein, la memoria, fundadora del ser, es un ámbito en continua recreación: “Cada uno de nosotros llega a ser quien cree ser porque organiza los datos de su experiencia pasada con un molde singular y sin maestros que enseñen cómo

²⁰³ Bachelard, *op.cit.*, p. 20.

recordar [...] La memoria no sería un archivo de documentos sino una construcción enriquecida por la imaginación.”²⁰⁴

Las siguientes palabras de la poeta argentina refieren el aislamiento que padece el hombre moderno como consecuencia del olvido y la fragmentación del ser que somos: “No le es dado al hombre conocer a sus semejantes. Tampoco, el conocimiento del niño que fue: fue niño pero lo olvidó, ha olvidado por completo la *atmósfera interior* de su infancia. Se trata, pues, de una pérdida de la memoria del *tiempo de la infancia*.”²⁰⁵

En la mitología griega Mnemósine,²⁰⁶ personificación de la memoria, es madre de las musas. Esto nos permite decir que la historia de cada individuo es la reconstrucción continua de recuerdos, pero también la suma de olvidos, es decir, que la memoria opera junto con la imaginación uniendo luces y sombras para forjar la galería de nuestra identidad. En la siguiente cita Néstor Braunstein advierte que el olvido es lo que en realidad nos funda:

[...] “La vida es una novela” [...] En el texto de esa novela hay siempre un mito fundador, una prehistoria ancestral, un relato del génesis que el sujeto no puede recordar porque le viene de los labios de otros. Sobre el mito originario y sobre las huellas de experiencias innominadas se levanta la choza o el palacio de la memoria en el que alternan oscuras cavernas y salones a media luz. Debe haber, además, un acontecimiento primero, basal, que sirva de ancla para comenzar el relato de las peripecias de una existencia y de un

²⁰⁴ Néstor Braunstein, *Memoria y espanto. O el recuerdo de infancia*, p. 10.

²⁰⁵ Alejandra Pizarnik, “Pasajes de Michaux”, *op. cit.*, p. 210. Las cursivas son de la autora.

²⁰⁶ Mnemósine es la personificación de la memoria. Hija de Urano y Gea, pertenece al grupo de las Titánides. Zeus se une a ella durante nueve noches y al cabo del año nacieron nueve hijas: las Musas, quienes representan las particularidades de la memoria. Cerca del Oráculo de Trofonía, en Lebadea, había dos manantiales de cuyas aguas debían beber los consultantes: la fuente del Olvido y de la Memoria (Mnemósine). Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, p. 363.

exilio vitalicio, un exilio en el país de la memoria. El primer recuerdo. El recuerdo de infancia. Fantasmal, mítico.²⁰⁷

En ese sentido podemos decir que cada individuo es un libro donde están grabadas las impresiones de lo vivido. Un texto abigarrado y confuso. Lo desciframos como podemos con ojos miopes. Buscamos las claves que se nos han perdido, por ello ese libro está sujeto a infinitas relecturas. Somos un texto no acabado, no tanto por lo que hemos de vivir, que es incierto, sino por lo mucho que continuamente reconstruimos.

Pizarnik observa en la creación de imágenes visuales un medio para recuperar los recuerdos más remotos, pero más que el rescate de una memoria personal, se trata de un ejercicio de conocimiento que le permite recrear la atmósfera interior de la infancia, con esa ingenuidad que un día construyó miradas de asombro, ricas en no saber, “plenas de lo todavía indescifrable”.²⁰⁸

“Verde paraíso”

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios²⁰⁹

El título del poema nos remite a la frase: “el verde paraíso de los amores infantiles” del alemán Ludwig Tieck,²¹⁰ autor muy leído por Pizarnik. Para este escritor, la vida adulta del hombre era comparable a un peregrinar al que todos estábamos condenados, sólo

²⁰⁷ Néstor Braunstein, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁸ Henri Michaux, *apud*, “Pasajes de Michaux”, *Prosa completa*, p. 210.

²⁰⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 175.

²¹⁰ Ludwig Tieck (1773-1853), representante del romanticismo alemán, comenzó su carrera antes de cumplir los veinte años. Su primer proyecto literario se publicó con el título de *Cuentos populares* (1797), vasta recopilación, en tres volúmenes, de historias populares de su país. El escritor mexicano Alberto Chimal dice del autor: “entretrejió hábilmente anécdotas mundanas con apariencias de lo fantástico y amplificó el sentido de las viejas historias con referencias clásicas y numerosas ambigüedades.” En prólogo a *Viajes celestes: Cuentos fantásticos del siglo XIX*, p. 19.

mantenidos en pie por una reminiscencia de aquel mundo idílico del que un día fuimos expulsados. La infancia representa para él: “el paraíso en que alternativamente penetran todos los humanos, huéspedes de última hora, y de donde un día cada uno de ellos es expulsado”.²¹¹

Los relatos de este autor romántico, vasto conocedor del espíritu humano, poseen una extraña atmósfera que oscila entre la idílica ensoñación y un continuo estado de amenaza. Los cuentos fantásticos de Tieck fueron pieza clave para la consolidación del estilo poético de Pizarnik, pues su particular atmósfera y algunos elementos contenidos en ellos se tornaron motivos y símbolos recurrentes en la poesía pizarniquiana.²¹²

En “Eckbert, el rubio”,²¹³ la descripción de la vida de los personajes da la impresión de ser el reflejo de una historia más antigua y lejana. En este cuento el mundo exterior se encuentra sujeto a tantas metamorfosis como el paisaje interior, tal es lo que sucede con los entrañables pasajes de un bosque que con el tiempo se tornan macabros. Nada es previsible, cualquier cosa puede transformarse en otra muy distinta.

“Eckbert el rubio” no es sólo una mera exaltación de la naturaleza, ni sólo una historia de amor, es también un relato que plantea lo más inquietante de su trama a partir de sus imágenes más agradables -el bosque, una anciana, un refugio acogedor para una niña

²¹¹ “Selene”, Albert Béguin, *op. cit.* p. 273.

²¹² La jaula, el vaso, el bosque, el viento, son motivos que conforman el discurso narrativo de Tieck en “Eckbert el rubio”, estos elementos se convierten en símbolos en la poesía de Pizarnik.

²¹³ Ludwig Tieck, *Cuentos fantásticos*, p. 40.

extraviada- pero luego la voz narrativa se dedica sistemáticamente a destruir toda sensación de seguridad y armonía en el universo de la historia.²¹⁴

El autor alemán entiende la naturaleza humana en términos de continua transformación; esta concepción lo lleva a considerar que en la vida todo es relativo debido a su continua mudanza. La idea de una realidad huidiza, latente en sus historias, cuestiona la concepción racionalista de que en el mundo todo es mensurable y, por tanto, previsible o domesticable.

Albert Béguin considera a Tieck como el “primer pintor de la naturaleza romántica”, y el “mejor evocador de las fantasmagorías secretas.”²¹⁵ La siguiente cita corresponde a uno de sus múltiples diarios: “Todo se transforma, nada permanece; si somos, es sólo porque cambiamos de manera constante, y no podemos comprender cómo una existencia inmutable podría seguir llamándose existencia. Todo lo que nos rodea sólo es verdadero hasta cierto punto.”²¹⁶

Las notas de sus diarios nos dejan la impresión de que la única experiencia constante para Tieck es el movimiento. La ausencia de todo centro lo lleva a la necesidad de protegerse de la fugacidad de lo real en la memoria, dato inicial que viene desde el momento de nuestro nacimiento y que se enriquece con nuestras experiencias.

²¹⁴ Alberto Chimal señala que Tieck en este cuento apunta: “no a volver a completar las imágenes del mundo que fueron rotas por la Ilustración, sino a insistir en que la ruptura permanece y en que, casi con seguridad, ninguna reparación es posible: una vez abierta, y mientras perdure la memoria de Occidente, la puerta de la incertidumbre y la duda no podrá cerrarse”, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁵ Béguin, *op. cit.*, p. 273.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 271.

De las continuas inmersiones que realizó Ludwig Tieck a ese mundo que hoy llamamos inconsciente, surge lo que para el autor es el doble ritmo de la naturaleza humana: descender hasta el fondo de nosotros, y luego, olvidándonos, llegar a una dimensión transpersonal. Este era el ritmo que para él da encanto a la vida. De estos retiros interiores, instantes privilegiados, el poeta sustrajo imágenes que conformaron su mundo literario.

Para Tieck, “la poesía fue ante todo un medio de evocar a plena luz esas imágenes veladas.”²¹⁷ La importancia que concede este autor a los sueños de vigilia hace que les llame verdaderas revelaciones o contemplaciones de un más allá verdadero, que en realidad son transfiguraciones del alma humana escondidas en la otra orilla de nuestro ser, es decir, guardadas en nuestra remota memoria:

Esas visiones, esos éxtasis, esas breves contemplaciones de lo que se suele llamar el más allá, son transfiguraciones de nuestra alma, que se conceden a poquísimos seres... Todos los esfuerzos que hice durante el curso de mi vida para renovar ese éxtasis...han sido vanos, y tras ellos no he tenido sino un amargo remordimiento, y sin embargo he leído, he meditado, muy a menudo he conocido estados de exaltación gracias a la poesía, al arte, a la mística, a pensamientos singularísimos y a las más extrañas experiencias.²¹⁸

Tieck consideró que durante su juventud tuvo un acercamiento con lo divino, momento de intensa lucidez que siempre valoró como el instante en que nació en él la poesía. Las anteriores notas fueron escritas cuando el autor contaba con ochenta años; sin embargo, el tiempo no desdibujó la forma en que sus presentimientos más privilegiados

²¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 279.

adquirían contornos. Así, su experiencia con la poesía y la imaginación le concedieron el nombre de lo que siempre había deseado expresar.

De manera análoga, la autora argentina ve en el lenguaje poético, durante el periodo que estamos estudiando (1960-1964), la posibilidad de proyectar el movimiento interno de las reminiscencias inconscientes. Pizarnik refiere un espectáculo verbal que la fascina, para ella la memoria representa “[...] las palabras que regresan. Me sucede asistir al cortejo de las palabras que se precipitan, y me siento espectadora inerte e inerme.”²¹⁹

“Palabras que se precipitan”, otra forma de aludir al movimiento de su pensamiento creativo, de referir el ritmo de las olas que se agitan en el espíritu poético. Comparable a un estado en el que se experimenta la existencia en forma plena, toda esta evocación verbal podría referir el nacimiento de esos instantes privilegiados, la forma de instaurar, por medio de la poesía, la plenitud presentida.

En el siguiente poema titulado “Antes”, la voz poética connota el momento en que el yo poético recrea la frescura del primer contacto con el mundo que se establece en la infancia, o el aspecto de las cosas al ser vistas por primera vez. El texto nombra, mediante la virtud de las palabras reunidas, el nacimiento de esas miradas; sin embargo, el título también podría señalar el carácter efímero de esa perfecta armonía:

“Antes”

A Eva Durrell

bosque musical
los pájaros dibujaban en mis ojos
pequeñas jaulas²²⁰

²¹⁹ Alejandra Pizarnik, “Algunas claves”, *Prosa completa*, p. 314.

²²⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 177.

En este poema, bosque es metáfora de la infancia. Así, los recuerdos de ésta son murmullos que nos ponen en contacto con nuestro pasado y nos vinculan con otro más remoto. El juego sinestésico²²¹ del primer verso acaso pretende aludir una experiencia interior, que integra todos los estados de conciencia. Los dos últimos versos enfatizan el carácter intenso de esos instantes, a tal punto que la poeta puede declararse “rehén de sus visiones”.²²²

Esos instantes privilegiados están cargados de una significación trascendente. Mediante el conjuro de la palabra poética, esos momentos nos comunican con una realidad pocas veces frecuentada. De esta manera, el yo escindido, fragmentado en épocas, remonta las líneas divisorias del tiempo y, vuelto a su unidad interior, se instala en una actualidad permanente.

Alejandra Pizarnik vislumbra en el lenguaje poético, durante el periodo que estamos estudiando -1960 y 1964- la posibilidad de recrear un instante pleno, de instaurar por medio del arte algo permanente, cree, como Hölderlin que “[...] lo que dura es obra de poetas.”²²³ Es decir, ve en la evocación de la palabra un medio de detener el tiempo que nos divide y fragmenta.

La palabra poética busca expresar la unidad y la esencia de las cosas. El poeta de algún modo asiste al nacimiento de las cosas, es decir, logra recuperar en ellas la frescura

²²¹ Sinestesia: Consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo cual se logra al describir una experiencia cual si fuera percibida por otro sentido. Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 476.

²²² En 1964 Pizarnik escribe: “El poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo pero también con la locura y la muerte.” En “Apuntes para un reportaje”, *Prosa completa*, p. 304.

²²³ Federico Hölderlin, “Andenken” [Memoria, recuerdo], *Poesía completa*, p. 223-227.

del primer encuentro y la primera mirada. Heidegger en *Arte y poesía* lo explica del siguiente modo:

[...] La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaura? Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente [...] Pero aún lo permanente es fugaz. “*Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano*”. Pero que eso permanezca, eso está “*confiado al cuidado y al servicio de los poetas*”. El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son [...] el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra. [...] ²²⁴

En tiempos antiguos se creía que una especie de delirio inspiraba el alma de un verdadero poeta. Hoy incluso, las razones lógicas no son suficientes para explicar el misterio que subyace en el lenguaje poético. Platón, en su diálogo *Fedro o del amor*, expresó la idea de que la poesía es un don de naturaleza divina, incluso más noble que la sabiduría engendrada por el pensamiento humano:

Hay una tercera clase de delirio y de posesión que es la inspirada por las musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún, la transporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino. ²²⁵

La autora argentina vislumbra en el proceso arduo de introspección una vía para obtener revelaciones que la razón no puede gobernar, su trabajo poético es el testimonio de

²²⁴ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, p. 137. Las cursivas son citas de la poesía de Hölderlin.

²²⁵ Platón, *Fedro o del amor*, *Diálogos*, p. 639.

esa búsqueda; sin embargo, el conseguirlo es un don otorgado a muy pocos seres; en parte por una cuestión del destino, más también por nuestra frágil naturaleza. Siguiendo en esto al poeta alemán Federico Hölderlin, podemos afirmar que “el hombre no soporta más que por instantes la plenitud divina”.²²⁶

2.2.5 La Caída

Los veintiséis poemas que integran la tercera sección de *Los trabajos y las noches* evocan el sentimiento de exilio. La voz poética testimonia no sólo lo arduo de la búsqueda del instante soberano, sino además expresa que hay enemigos que la impiden, como por ejemplo el silencio estéril o el murmullo caótico. En esta sección del libro se observa también una reelaboración de temas y símbolos ya empleados por Pizarnik, como la memoria, el olvido, el deseo, el silencio, la noche, los ángeles, la muerte, entre otros.

En este apartado es fundamental el tema de la caída ontológica, fracaso de la plenitud. La imagen de la caída en la poética pizarniquiana está acompañada de diversas metáforas, una de ellas es la tierra, lugar de la “Gran espera”,²²⁷ y otra es, el ángel fulminado, representación del exilio interior.

La conciencia del ser caído se simboliza por la imaginación poética mediante el deseo de muerte, no sólo como anhelo de aliviar la herida existencial, sino como posibilidad de abordar vestigios de esta experiencia. En un segundo momento, referiremos cómo la muerte aparece como síntesis del doble destino de altura y profundidad, y como medio para restablecer la unidad perdida del ser.

²²⁶ Los versos corresponden a la estrofa séptima de la elegía “Pan y vino”, Hölderlin, *op. cit.*, p. 313-323.

²²⁷ Alejandra Pizarnik, “En un lugar para huirse”, *Poesía completa*, p. 184.

a) La Tierra: “un lugar de ausencia”

Para la autora argentina el quehacer poético implica conjurar, exorcizar y reparar: “[...] Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.”²²⁸ Bajo esta concepción fue escrito el libro *Los trabajos y las noches*, en él hallamos el testimonio de una aventura espiritual expresada en imágenes que refieren al vuelo y el encuentro poético, mismos que ya fueron bosquejados en el primer y segundo apartado.

A las imágenes pizarniquianas de encuentro y revelación, debemos añadir las de la caída. En la entrevista arriba citada, Pizarnik subraya el sentimiento de extrañeza que experimenta el poeta al habitar este mundo: “Pienso en una frase de Trakl: *Es el hombre un extraño en la tierra*. Creo de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra.”²²⁹

Habitar la tierra significa para la poeta una insatisfacción existencial, tener: “Un deseo de aquí/ una memoria de allá.”²³⁰ ¿Memoria de qué? ¿De los paisajes vislumbrados? Según Rimbaud, llegar por medio de la palabra a lo desconocido es el trabajo de “el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, -¡y el supremo Sabio!-”²³¹ El poeta francés en su *Carta del vidente* señala: “[el poeta] Llega a lo desconocido, y aunque, enloquecido, terminara por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto!”²³²

²²⁸ Alejandra Pizarnik, “Algunas claves”, *Prosa completa*, p. 312.

²²⁹ *Ibid.*, p. 313.

²³⁰ Alejandra Pizarnik, “Crepúsculo”, *Poesía completa*, p. 204.

²³¹ Arthur Rimbaud, “Carta del vidente”, *Poesía* (1869-1871), p. 279.

²³² *Idem.*

Alejandra Pizarnik elabora su trabajo escritural ceñida a la poética rimbaldiana, cree en el poder de la inspiración, sabe que el estudio y el autoconocimiento son procesos fundamentales para el desarrollo de las fuerzas creativas. Dicha conciencia implica comprobar que el cultivo de la palabra poética nace tanto de una necesidad espiritual, como de una inconformidad existencial, es un trabajo que conlleva inquietantes encuentros mas también terribles desasosiegos.

La lucidez necesaria para la creación se alude desde el título de uno de los poemas. En “Los ojos abiertos”, hay que señalar que la autora, siguiendo la naturaleza de su inclinación poética, continua con la creación de imágenes inductoras de movimiento. En esta ocasión, contrapone dos imágenes que expresan la doble naturaleza humana, espiritual y material. El espíritu separado de su morada, no encuentra reposo en este mundo terrenal:

“Los ojos abiertos”

Alguien mide sollozando
la extensión del alba.
Alguien apuñala la almohada
en busca de su imposible
lugar de reposo.²³³

La voz lírica se refiere a la tierra como “un lugar de ausencia”,²³⁴ habitarla representa “un abandono en suspenso”.²³⁵ En el texto, el pronombre indefinido, “alguien”, enfatiza el carácter impersonal del sujeto, a la vez que su reiteración en el tercer verso, podría representar su doble desarraigo, es decir, el doble exilio, tanto interno como externo del ser.

²³³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 192.

²³⁴ *Ibid.*, p. 185.

²³⁵ *Ibid.*, p. 198.

Bachelard en *El aire y los sueños* indica que el sueño natural de la imaginación es la ascensión, pues es la voluntad la que sueña y ésta siempre quiere crecer; sin embargo, “[...] la imaginación de la caída [es] como una especie de enfermedad de la imaginación de la subida, como nostalgia inexplicable de la altura.”²³⁶ En ese sentido, podemos decir que las imágenes del poema citado expresan, junto con el dramatismo de haber caído, la nostalgia de “la patria aérea”.²³⁷

Platón, en el diálogo titulado *Fedro o del amor*, refiere a través de un mito la caída primigenia. El alma, separada de su unidad divina, aspira a elevarse a regiones superiores, pero sumergida y errante en los espacios inferiores, se ve no sólo entorpecida sino abatida. Tras esfuerzos inútiles para elevarse a la contemplación del Ser absoluto, ésta desfallece y, en su caída, no le queda más que impotencia y confusión:

[...] Este tenaz empeño de las almas por elevarse a un punto desde donde pueden descubrir la llanura de la verdad, nace de que sólo en esta llanura pueden encontrar un alimento capaz de nutrir la parte más noble de sí mismas, y de desenvolver las alas que llevan al alma lejos de las regiones inferiores [...] Pero cuando no pueden seguir a los dioses, cuando por un extravío funesto, llena del impuro alimento del vicio y del olvido, se entorpece y pierde sus alas, entonces cae en esta tierra [...] ²³⁸

Un padecimiento del ser caído es el olvido,²³⁹ agregaríamos, retomando a Rimbaud, que éste “ha perdido la inteligencia de sus visiones”. Si antes la memoria representaba el

²³⁶ Bachelard, *op. cit.*, p. 120.

²³⁷ Gérard de Nerval refiere nuestra doble vida, una racional y otra onírica. La primera nos trae el recuerdo de la vigilia de nuestros días, la segunda nos refiere la vida de nuestras noches, ésta nos trae a la memoria inconsciente una vida más remota y profunda, tal vez nos remonte al momento de esa caída cuya causa llevamos dentro, es decir, la que pertenece al orden de la sustancia no del accidente. *Cf. Aurelia y otros cuentos fantásticos*, p. 9, 30 y ss.

²³⁸ Platón, *Fedro o del amor*, *Diálogos*, p. 638.

²³⁹ Lete, el Olvido, es hija de Éride (la Discordia) y, según una tradición, madre de las Cárites (las Gracias). Había dado su nombre a una fuente, la Fuente del Olvido, situada en los Infiernos, de la que bebían los

reino de la imaginación, y ella contribuía a la construcción del instante soberano, en la tierra del caído sólo reina la ausencia. Por ello, es significativo que exista en esta sección un poema titulado “Desmemoria”, en el que la escisión del ser está representada por múltiples náufragas:

“Desmemoria”

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado
recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.²⁴⁰

En la poética de Alejandra Pizarnik, la memoria es un tema sustancial, pues, mediante la evocación verbal, permitió el nacimiento de los instantes privilegiados. La memoria y el lenguaje habían sido capaces de restablecer el vínculo con momentos plenos. Si mediante la reminiscencia se establecía una unidad de las cosas bajo sus apariencias, ahora el olvido es la representación de la pérdida de la unidad otrora alcanzada.²⁴¹

Es interesante observar la carga negativa con que la autora reviste algunos tópicos de su poesía. La memoria fue un “bosque musical”, pero en el siguiente poema queda reducida a un “arpa de silencio”, instrumento que sólo emite lamentos para significar ausencia. Observemos que en estas imágenes los objetos parecen proyectar el vacío que mira con ojos de ausente:

muerdos para olvidar su vida terrestre. Del mismo modo, en las concepciones de los filósofos, de los que se hace eco Platón, antes de volver a la vida y hallar otra vez un cuerpo, las almas bebían de este brebaje, que les borraba de la memoria lo que habían visto en el mundo subterráneo. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 315.

²⁴⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 197.

²⁴¹ El río Lete o Leteo, atraviesa la oscura y caliginosa caverna de Hipno (el Sueño), invitando al sopor con su murmullo. En la historia de la literatura, Lete pasó a convertirse en una alegoría: el Olvido, hermano de la Muerte y del Sueño. Jenny March, *Diccionario de Mitología clásica*, p. 280-281.

“Memoria”

Arpa de silencio
en donde anida el miedo.
Gemido lunar de las cosas
significando ausencia.
Espacio de color cerrado.
Alguien golpea y arma
un ataúd para la hora,
otro ataúd para la luz.²⁴²

La segunda parte de este poema parece sintetizar la doble naturaleza terrestre y celeste del ser humano. En los versos se percibe la contradicción en que vive el yo poético: “la hora” podría señalar el tiempo material que encadena, mientras que “la luz”, el anhelo de una patria aérea. De este modo, el ataúd atrapa el deseo de liberación. Según Bachelard, en la elaboración de imágenes dicotómicas: “[...] el ser aparece como desplegado a un tiempo en el destino de la altura y en el de la profundidad.”²⁴³

El verso “Espacio de color cerrado” es una sinestesia que puede referir a la noche. El símbolo de la noche aludía a la posibilidad de encuentro y revelación; sin embargo se transforma en abismo, incluso podría representar la conciencia del ser abatido sin esperanza de volver a subir. En ese mismo tono, el siguiente poema ilustra la magnitud sustantiva que adquiere la caída en el espíritu creador:

“Caer”

Nunca de nuevo la esperanza
en un ir y venir
de nombres, de figuras.
Alguien soñó muy mal,
alguien consumió por error
las distancias olvidadas.²⁴⁴

²⁴² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 201.

²⁴³ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 136.

²⁴⁴ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 190.

En adelante, la caída nocturna se convertirá en el eje psicológico del ser. El desasosiego es la expresión del que presiente la esterilidad creativa. Así lo describe el escritor inglés Thomas de Quincey: “[...] la caída es el destino de mis sueños. El sueño, que normalmente devuelve a los hombres a su patria aérea, me arrastra lejos de la luz. ¡Desdichado entre todos el ser cuyo ensueño es pesado! ¡Desdichado es el ser cuyo sueño padece del mal del abismo!”²⁴⁵

De acuerdo con Bachelard, “el miedo a caer es un miedo primitivo”,²⁴⁶ de ahí su permanencia en la psique humana. La imagen de la caída no sólo expresa un malestar arcaico, también manifiesta el miedo al fracaso: la caída del ser moral es tan poderosa como el temor a la disminución del ser, pues la voluntad de vivir se expresa en la imaginación como la obligación de mantenerse erguido, por ello cabría añadir que este tipo de imágenes son metáfora y realidad a un tiempo.

b) El exilio: “el ángel fulminado”

La voz poética refiere en diversas imágenes de *Los trabajos y las noches* un sentimiento de exilio y de espera frustrada. El yo lírico se reconoce en toda su extranjería y manifiesta su imposibilidad de comunicación; de pronto su voz es “un canto de leprosa”²⁴⁷ que no señala presencias, sino paisajes desolados, pues hasta “el mar es ajeno y doblemente mudo”.²⁴⁸

Sin embargo, la voz que se escucha en estos poemas no es autocomplaciente ni tiende a la conmiseración; por ejemplo, en los siguientes versos percibimos la ironía desde el título “Comunicaciones”. Si consideramos la carga simbólica que tienen el ángel y el

²⁴⁵ *Les névroses*, apud Bachelard, *op. cit.*, p. 121.

²⁴⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 116.

²⁴⁷ Alejandra Pizarnik, “Invocaciones”, *Poesía completa*, p. 196.

²⁴⁸ *Ibid.*, “Crepúsculo”, p. 204.

viento en la poética de Pizarnik, podemos entender la crueldad con que aborda el fracaso de la comunicación:

“Comunicaciones”

El viento me había comido
parte de la cara y las manos.
Me llamaban ángel harapiento.
Yo esperaba.²⁴⁹

El título del poema representa la misión del poeta, la tarea ardua en “el combate con las palabras”.²⁵⁰ Así, el texto es la representación de esa feroz batalla. Los dos primeros versos permiten sentir en la imaginación del lector la energía del viento, y transmiten la furia con que es embestido el sujeto lírico, quien queda reducido a un “ángel harapiento”.

Incluir el rostro, agrava la destrucción. Puesto que la frente es sensible al menor soplo, Pierre Villey considera que es: “el sentido de los obstáculos en el ciego.”²⁵¹ La cara representa el coraje con que enfrentamos diversas dificultades, por ello Bachelard señala: “[...] Afrontar la dificultad, no es luchar, con la frente obstinada, contra una tarea terrestre; no es bordear en una navegación oblicua: es realmente caminar con la cara al viento desafiando su poder.”²⁵²

La voz poética desafía el poder del viento y espera, pero nada en el texto sugiere que asciende. En la poética de la imaginación, el ser que no sube, cae, entonces se convierte en un esclavo mudo de un cuerpo inerte, es decir, un ángel fulminado. Por ello, podemos agregar que el texto es la representación de una caída viva, pues logra transmitirnos el deterioro del ser en su caída.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 200.

²⁵⁰ *Ibid.*, “Destrucciones”, p. 158.

²⁵¹ *El mundo de los ciegos, apud Bachelard, op. cit.*, p. 290.

²⁵² *Ibid.*, p. 291.

Las imágenes de la caída representan una síntesis de lo que angustia y aterriza al espíritu creador, pues tal vez el miedo más grande sea el “miedo a no saber nombrar lo que no existe”,²⁵³ por ello, el “ángel harapiento” es la representación de este drama poético. Paradójicamente, el miedo a no saber decir despliega las energías creadoras que se resuelven en imágenes originales que, por provenir de una necesidad profunda, son auténticas.

Bachelard explica que el poder de las imágenes de la caída proviene de dos causas que se alimentan entre sí, de la maestría del autor que logra captar el desfallecimiento del ser, y de la imaginación lectora que proyecta en ellas los miedos más elementales:

[...] Para imaginar el vértigo, hay que devolverlo a la filosofía del instante, hay que devolverlo en su diferencial total cuando todo nuestro ser desfallece. Es un devenir fulminante. Si han de darnos imágenes de él, es preciso suscitar en nosotros la psicología de los ángeles fulminados. La caída debe tener todos los sentidos al mismo tiempo: debe ser a la vez metáfora y realidad.²⁵⁴

La autora de *Los trabajos y las noches* sabe que para crear el vértigo en la imaginación del lector, e inducir en su espíritu la energía del movimiento, es necesario traducir los esfuerzos del ser caído para volver a renacer. En el siguiente poema, titulado irónicamente “Fiesta”, se delinearán las coordenadas de la orfandad y del destierro:

“Fiesta”

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.

²⁵³ Pizarnik, *Poesía completa*, p. 108.

²⁵⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 119.

Y he bebido licores furiosos
para transmutar los rostros
en un ángel, en vasos vacíos.²⁵⁵

La imaginación dinámica proyecta formas que traza la nostalgia. El yo de estos poemas ha sido proyectado hacia la lejanía a donde por otra parte, tampoco llega. Añoranza de un presentido o perdido paraíso, de antiguos días vividos en algún sueño o en otra vida, de otro espacio immaculado, perfecto. Por ello resulta que en este mundo: “Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.”²⁵⁶

El verso “Los que llegan no me encuentran” refiere un yo habitando en medio de la ausencia que no puede coincidir con un ahora como presente y presencias, pues “ahora y siempre es nunca”:

“Las grandes palabras”

A Antonio Porchia

aún no es ahora
ahora es nunca
aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca²⁵⁷

c) La Tregua: la reintegración

En *Los trabajos y las noches* hay un itinerario de búsqueda de plenitud; sin embargo, la voz lírica intuye que ese momento pleno carece de tiempo y de nombre. Esto se puede inferir en el siguiente poema en el que esa experiencia se alude como “piedra preciosa”, sugiriendo con ello su hermetismo:

²⁵⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 191.

²⁵⁶ *Ibid.*, “Mendiga voz”, p. 206.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 187.

“Duración”

De aquí partió en la negra noche
y su cuerpo hubo de morar en este cuarto
en donde sollozos, pasos peligrosos
de quien no viene, pero hay su presencia
amarrada a este lecho en donde sollozos
porque su rostro llama,
engarzado en lo oscuro,
piedra preciosa.²⁵⁸

En los anteriores versos puede observarse la presencia de anacolutos,²⁵⁹ figura retórica que consiste en dejar incompleta una frase con la intención de dar a entender el sentido de lo que no se dice. En este caso es probable que con ello se indique que no se puede nombrar con palabras esa experiencia. Lo interesante es que en esa fractura del discurso se introducen pausas, lo cual puede ser un modo de señalar que el silencio también forma parte de esa expresión.

En ese contexto el verso “engarzado en lo oscuro”, refiere un lugar de difícil acceso, es decir, connota un espacio creado o visto momentáneamente. El vislumbrar y nombrar son intenciones de toda experiencia poética, pero ¿cómo nombrar a lo que no tiene nombre y llama de un modo tan poderoso? El secreto de toda poesía es aludir ese misterio. Del siguiente modo lo explica Pizarnik en los años en que escribió el libro estudiado:

Nos viene previniendo, desde tiempos inmemoriales, que la poesía es un misterio. No obstante la reconocemos: sabemos dónde está. Creo que la pregunta *¿qué es para usted la poesía?* merece una u otra de estas dos respuestas: el silencio o un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo

²⁵⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 164.

²⁵⁹ Anacoluto: ruptura del discurso debida a un desajuste sintáctico, se produce la impresión de que se deja inconclusa una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el emisor por causa de la emoción y la prisa. El anacoluto ha sido señalado por muchos retóricos como un vicio de la construcción. Sin embargo puede ser un procedimiento estilístico que produzca un efecto de mimesis de la lengua hablada. Helena Berinstáin, *op. cit.*, p. 35.

poético; a abrazar el cuerpo del poema; a verificar su poder encantatorio, exaltante, revolucionario, consolador. Alguien ya nos ha contado este viaje maravilloso. En cuanto a mí, por ahora *es un estudio*.²⁶⁰

La relación entre poesía y silencio se convertirá en una obsesión, misma que se tornará, años más tarde, en una búsqueda radical.²⁶¹ Pizarnik, hablando de los deseos y parafraseando a Proust, dirá que “los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse”,²⁶² esto valdrá para una búsqueda poética que intenta transgredir territorios secuestrados por el silencio. Finalmente, nada más misterioso que el silencio de la muerte al que ella intenta escuchar, para caer irónicamente en un solipsismo:

“Silencios”

La muerte siempre a mi lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.²⁶³

Por el momento, en el periodo en que fue escrito *Los trabajos y las noches*, el silencio se asocia al lenguaje corporal, puesto que las sensaciones se experimentan de forma directa sin mediar referentes o conceptos. Ello se puede inferir en los siguientes versos: “Te anuncias como la sed”,²⁶⁴ “Cuando sí venga mis ojos brillarán”,²⁶⁵ “Nombrarte [...] algo en el viento, un sabor amargo.”²⁶⁶

²⁶⁰ Alejandra Pizarnik, “El poeta y su poema”, *op. cit.*, p. 300.

²⁶¹ En 1972, durante la última entrevista realizada, Alejandra Pizarnik referirá los obstáculos en la búsqueda del absoluto, uno de ellos, el murmullo caótico: “El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el *inagotable murmullo* nunca cesa de manar (*que bien sé yo do mana la fuente del lenguaje errante*). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe.” En “Algunas claves”, *op. cit.*, p. 313.

²⁶² *Ibid.*, p. 312.

²⁶³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 188.

²⁶⁴ *Ibid.*, “Encuentro”, p. 163.

²⁶⁵ *Ibid.*, “Donde circunda lo ávido”, p. 168.

²⁶⁶ *Ibid.*, “Nombrarte”, p. 169.

La voz poética intuye que lo corporal es un lenguaje como el amor mismo, expresado en “la noche de los cuerpos”,²⁶⁷ por eso llega al grado de puntualizar que “Sólo la música de la sangre/ asegura residencia en un lugar tan abierto.”²⁶⁸ Cabe señalar que estos versos denotan una repentina reconciliación entre la naturaleza espiritual y el mundo material, relación que por momentos experimenta el ser humano como un combate.

En el poemario, la tierra es un lugar donde predomina el doloroso límite de las cosas; sin embargo, hay también breves instantes de revelación en el que todo puede convertirse en otra cosa, lo cual se insinuará en el poema “Formas”, aunque en el infinito juego de las analogías todo se puede trocar en un mal sueño:

“Formas”

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta²⁶⁹

En el poema debe observarse la enumeración de dicotomías (pájaro o jaula, mano asesina o joven muerta) mismas que están enlazadas en una construcción anafórica de tipo sintáctico mediante la repetición de la conjunción disyuntiva. La enunciación intermitente de una idea y su contrario puede interpretarse como la intención de querer abarcar la *conjunctio oppositorum* de la totalidad.

²⁶⁷ *Ibid.*, “Los trabajos y las noches”, p. 171.

²⁶⁸ *Ibid.*, “Un abandono”, p. 198.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 199.

“Formas” tiene un funcionamiento similar al símbolo debido a que en su estructura dialéctica reúne conceptos opuestos, creando con ello una paradoja. En el texto coexisten las diferencias, lo cual resulta más extraño que familiar, sin embargo, gracias a la analogía, algo entendemos de su significado. En la siguiente cita, el filósofo Mauricio Beuchot, refiere las concomitancias entre analogía y paradoja:

La paradoja involucra una dialéctica inconclusa, abierta, como la de la analogía. Ésta se ve en el símbolo. Cuando agotamos la estética y la analítica del símbolo, llegamos, sin querer, a la dialéctica del mismo, y ahí es en donde se nos manifiesta esa dialecticidad de la analogía misma.

El símbolo nos coloca en el límite, en el intersticio. Pero es la analogía la que nos hace pasar, franquear ese límite, brincar ese intersticio. En todo caso, el análogo habita en la mediación, en las tierras medias, es mediador y mediación. Mediación dialéctica. Une los contrarios en el límite, los pone en el punto en el que se mezclan, sin confundirse.²⁷⁰

Siguiendo a Beuchot, el poema, como el símbolo, es un lugar de encuentro, “un espacio analógico por el que nos asomamos a lo trascendente.”²⁷¹ El poeta se vale de la analogía para decir con implementos análogos, imágenes o metáforas, aquello que está más allá de nuestros límites, de nuestro lenguaje, para apelar lo que no tiene nombre, lo innombrable.

Otra modalidad anafórica establecida en “Formas” es de tipo semántico, pues el poema comienza eludiendo tácitamente un antecedente, es decir, dentro de la lógica gramatical, se presenta como un discurso incompleto. Sin embargo, en el ámbito poético esto puede ser una manera de introducir el silencio, por eso y de acuerdo con el título, el

²⁷⁰ Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo*, p. 199.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 200.

texto puede ser la representación tanto de las formas de nombrar como de las formas de callar.

En *El libro que vendrá*, Maurice Blanchot postula que la obra literaria es “[...] para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra la inmensidad hablante que se dirige a nosotros, apartándonos de nosotros.”²⁷²

La experiencia poética es, pues, una compleja experiencia de silencios y ausencias que preceden y acompañan la escritura y la lectura, los silencios y ausencias del autor y del lector, los silencios del texto mismo.

El uso de los espacios en blanco y la disposición figurativa de palabras son recursos que se emplean en la poesía para señalar la aparición y la duración de silencios, aunque no son los únicos. Alejandra Pizarnik recurre a la imagen de la fisura o agujeros en los muros para representar el silencio en sus poemas:

“Cuarto solo”

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe.²⁷³

En esta última sección del libro, la voz poética busca desprender instantes soberanos del espacio y tiempo utilitario en el cual vivimos. En ese sentido el muro es un espacio que

²⁷² Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 246-247.

²⁷³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 193.

es preciso vigilar, pues se encuentra poblado de figuras acechantes entre las que puede emerger la presencia pura.

Descubrir, nombrando esa experiencia, parece ser lo propio de toda poesía. La voz lírica comienza a intuir la posibilidad siempre abierta de perderse o de encontrarse en lo otro, en una extraña comunión en donde está cifrado el destino de su soledad, y la que asegura la más bella permanencia:

“Sombra de los días a venir”

A Iyonne A. Bordelois

Mañana
me vestirán con cenizas al alba,
me llenarán la boca de flores.
Aprenderé a dormir
en la memoria de un muro,
en la respiración
de un animal que sueña.²⁷⁴

La voz poética transforma su herida, su exilio, en un lugar de reunión, por ello morir es uno de sus deseos más profundos. Este deseo de muerte, al ser activo y profundo, rescata y vivifica, a veces, lo fallecido, transmitiendo una singular energía.

El deseo, siempre latente a lo largo del poemario, se convierte en una sed de reintegración, única posibilidad de recuperar la unidad perdida. Los muros son los futuros custodios del paso del hombre por este mundo, de algún modo prometen un lugar de residencia. En ellos la poeta inscribe el poema de fuego, ellos testimonian la dichosa tregua a quien contendió con desesperada e ineludible necesidad.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 202.

2.2.6 A modo de conclusión:

Alejandra Pizarnik se aventura en los terrenos de la poesía para recordarnos que la imaginación es una vía de conocimiento. Para lograrlo recurre a un lenguaje cargado de connotaciones simbólicas que la vinculan con diversas poéticas como la provenzal, la romántica, la surrealista, entre otras, de las que elige temas y motivos que le confieren forjarse un lenguaje propio.

El amor, el sueño, la noche, son medios que le permiten el descubrimiento del ser humano y la naturaleza. Vías que le ayudan a instalarse en el reino de la analogía, en donde los seres y los objetos se encuentran en continua transformación. Dicha metamorfosis sólo puede expresarse mediante un lenguaje desposeído de ataduras, mismo que devuelva la precisión y ligereza que un día tuvo la palabra.

En la poesía de Alejandra Pizarnik asistimos a la erotización de la palabra como expresión de esa primigenia libertad. El erotismo y la poesía cantan al cuerpo amado no sólo como vehículo de placer, sino como medio de revelación: manantial de sensaciones y de imágenes. Vía de encuentro que instaaura el presente pleno: el amor nos aleja de la esclavitud que engendra el pasado y la zozobra del futuro.

En el periodo estudiado (1960-1964), Pizarnik ve en el lenguaje poético la posibilidad de recrear un instante pleno, observa en la evocación de la palabra un medio de detener el tiempo que nos fragmenta y aísla. El conjuro verbal y la facultad imaginativa nos instalan en un presente sin fechas, capacidades que permiten remontarnos al periodo edénico de la humanidad.

Por ello la memoria y la infancia son dos temas centrales en esta escritura. El ejercicio poético se convierte en una forma de vinculación con un pasado colectivo, fuente inagotable de símbolos de la que la poesía toma su sustancia. La memoria es la gran reparadora del ser fragmentado que somos, ésta nos permite recrear, mediante la evocación verbal, el primer contacto, la primera mirada de la humanidad sobre el mundo, el nacimiento del instante privilegiado.

La voz poética de *Los trabajos y las noches* testimonia no sólo lo arduo de la búsqueda del instante soberano, sino además expresa que hay enemigos que impiden hallarlo, como por ejemplo el silencio estéril o el murmullo caótico. Entonces, a las metáforas del vuelo y el encuentro, inevitablemente se une la metáfora de la caída, con ello esta poesía se torna profunda y desesperantemente humana.

La conciencia del ser caído es simbolizada por la imaginación poética mediante el deseo de muerte, no sólo como anhelo de aliviar la herida existencial, sino como posibilidad de abordar vestigios del pasado edénico. La muerte aparece como síntesis del doble destino de altura y profundidad, y como un medio para restablecer la unidad perdida del ser.

Vislumbrar y nombrar son intenciones de toda experiencia poética, pero ¿cómo nombrar a lo que no tiene nombre? El secreto de toda poesía es aludir ese misterio. La relación entre poesía y silencio se convertirá en una obsesión, que desarrollará la autora en poemarios posteriores. Mientras tanto, la joven poeta cantará los breves instantes de revelación, y la posibilidad siempre abierta de comunión, es decir, de perderse o de encontrarse en el otro.

3. CONCLUSIONES GENERALES

La poesía de Alejandra Pizarnik escrita entre 1955 y 1965 puede dividirse en dos etapas: la primera, de 1955 a 1959, en que la autora publica: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), y *Las aventuras perdidas* (1958); y la segunda, de 1960 a 1965, lapso en que se afirma como una gran poeta por su trabajo reunido en *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965).

La primera época creativa de Pizarnik se caracteriza por ser un diálogo con voces cercanas a sus inquietudes literarias (Rimbaud, Blake, Dickinson, Eluard, Porchia, Paz, entre otros) y por establecer los temas que dieron cauce a su imaginario poético, entre los que predominan: el sueño, la noche, la muerte, el silencio y la palabra.

En *La tierra más ajena* hallamos una expresión libre dispuesta a cierta experimentación vanguardista, manifiesta en la escritura en clave y en alusiones a la vida cotidiana. Aunque estas características desaparecen en su trabajo posterior, en el texto encontramos las primeras referencias a la poética rimbaudiana, guía en su búsqueda poética.

La última inocencia representa el vínculo profundo con la poesía de Arthur Rimbaud. La autora alude desde el título a tres tópicos de la de la literatura moderna: el poder subversivo de la poesía, el viaje como metáfora de conocimiento, y la expresión de otredad. El libro contiene las primeras conquistas en la concisión lingüística, y testimonia el nacimiento del personaje alejandrino, caracterización femenina de alteridad.

La disolución del yo poético tiene antecedentes en Blake y los románticos alemanes. “Desde Arnim –dice André Breton-, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy.”²⁷⁵ La fragmentación del sujeto es estudiada por Pizarnik a través de la lírica francesa: Nerval, Rimbaud, y más adelante, en los surrealistas.

Alteridad e inspiración son manifestaciones de estados videnciales, prácticas concretas de libertad. Ambas expresiones, sumadas a la concepción de la poesía como forma de conocimiento, constituyen la esencia del surrealismo, movimiento que adopta la poeta argentina, aunque para ella se trata más de un método de lectura que de escritura.²⁷⁶

En Las aventuras perdidas Pizarnik afina los símbolos más cercanos a su imaginario creativo: los asociados al aire como elemento superior: el ángel, el ave, y el viento. Si en la forma sacrifica contención lingüística, enriquece el contenido debido a que ahonda en mitos que explican la condición humana. El libro representa la adhesión de la autora a la poética de la imaginación creada por Gaston Bachelard.

La joven escritora descubre que la imaginación es una fuerza que sustenta el espíritu humano, y que permite conocer el entorno más allá de las apariencias. En sus valoraciones sobre el surrealismo, Octavio Paz describe el poder transformador de esta facultad, al tiempo que subraya la importancia de la imagen, forma peculiar de comunicación:

²⁷⁵ Apud Octavio Paz, “La estrella de tres puntas: el surrealismo”, en *Las palabras y los días*, p. 123.

²⁷⁶ A pesar de su atracción por el surrealismo, Pizarnik mantuvo distancia con respecto a la escritura automática propuesta por Breton. En 1962 la poeta señala: “En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho en un solo poema.” Una década más tarde, en 1972, a pesar del escepticismo que impregnó su poesía, comenta: “De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Esto es lo que ha caracterizado a mis poemas.” En *Prosa completa*, p. 299 y 313.

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movidado por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen. Juego de espejos, juegos de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean infatigablemente bajo el sol inmóvil del amor. La máxima de Novalis: “el hombre es imagen”, la ha hecho suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: la imagen encarna en el hombre.²⁷⁷

Pizarnik, en analogía con los románticos, concibe la imaginación como sinónimo de conocimiento. Sobre la importancia de estructurar las imágenes y del poder visionario de la poesía, la autora señala: “Intensa necesidad de verdad poética. Ella exige libertar la fuerza visionaria y mantener, simultáneamente, un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza y en la estructuración de esas imágenes. Ignoro si hablo de la perfección poética, de la libertad, del amor o de la muerte.”²⁷⁸

Durante la segunda etapa, 1960-1965, Pizarnik consigue su objetivo, las imágenes son reveladoras incursiones de la conciencia poética. En este periodo publica *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965). Ambos textos se caracterizan por el dominio de la analogía y por una rigurosa construcción formal.

El siguiente es un ejemplo en el que la secuencia de imágenes y símbolos está estructurada por el ritmo que subyace en las palabras. El título expresa una carencia que adquiere dimensiones metafísicas, cuyo sentido polisémico se enfatiza por la analogía

²⁷⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 120.

²⁷⁸ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, p. 305.

establecida entre la experiencia poética y amorosa. El poema pertenece a *Los trabajos y las noches* y alude los actos centrales del poeta: ver y nombrar:

“Sentido de ausencia”
si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido²⁷⁹

La voz lírica en “Sentido de ausencia” refiere el poder de la remembranza. A través de la enumeración de elementos visuales (sombras), sonoros (nombres), olfativos (perfumes), crea imágenes sutilmente dinamizadas (“sombra unida tan suave a mi nombre”, “rostro ardiendo en el poema”), que transmiten la capacidad evocadora de la palabra en el sugestivo reino de las analogías.

En la meditación del poema las palabras nacen directamente de la voz murmurada, convertidas en soplo, hablan a la imaginación. El pensamiento se convierte en imagen y en creación: no sólo creación del poeta sino también en creación del lector. En el sistema de correspondencias establecido por la analogía, el nombrar es un acto creador que a su vez el lector repite con su experiencia. De cómo la poesía encarna y se continúa en cada acto, Octavio Paz explica:

²⁷⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 172.

Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poema: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje [...] el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje. Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje se sirve a través de ellos.²⁸⁰

La analogía, base de la poesía pizarnikiana, es un sistema de correspondencias que se traduce en perpetuas metamorfosis. El poema es un texto que cifra la íntima relación entre los elementos que integran la naturaleza. El aspecto analógico del lenguaje es el mediador que une los contrarios en el límite, los coloca en el punto en el que se mezclan pero sin confundirse.

Transformada por el ritmo, la palabra funciona como puente. En la creación poética se encuentra implícita la analogía entre poesía y magia, lo cual evidencia su poder transformador. “Sentido de ausencia” es la consumación de la autora en el manejo de la analogía, sólo mediante la íntima correspondencia de elementos es posible entender que la poesía y/o la ausencia *es sombra es nombre es rostro en la lluvia en la memoria*.

La creación devuelve libertad a la materia. En el poema el lenguaje se trasmuta, además de ser ritmo y significado, encarna en algo que lo trasciende, es imagen. El signo transformado, convertido en puente, invita a “otra orilla”, otro mundo, espacio que no está

²⁸⁰ Octavio Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo*, p. 108-109.

afuera sino en nosotros. Paz nos señala que esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos.²⁸¹

Octavio Paz afirma que el texto poético “es un secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias.”²⁸² Por ello en su lectura presentimos que estamos ante algo revelador, único, aunque no logramos descifrar todo su significado. De forma análoga ocurre con la experiencia simbólica, en la cual únicamente asimos una forma incompleta, inacabada. Tanto la obra artística como el símbolo son posibilidades que sólo se iluminan mediante voluntad y esfuerzo.

Pizarnik concibe el poema como un espacio privilegiado, lo cual es una metáfora y también un método de trabajo, pues, de acuerdo a sus declaraciones, escribe en la página imitando el gesto de los artistas plásticos: “adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar [...] Entonces, a la espera de la palabra deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.”²⁸³

La poeta compone, sobre la página blanca, en la inmovilidad y el silencio. Crea, por medio de una mirada tendida al vacío, una especie de silencio visual. La mirada silenciosa, que elimina todo sonido ajeno al acto creador, asiste a la concreción de las sombras interiores. Para Pizarnik, como para Breton o Eluard, la frase “los ojos abiertos” refiere la caza de la imagen.

²⁸¹ Cf. Octavio Paz, “La revelación poética”, en *El arco y la lira*, p. 154.

²⁸² *Ibid.*, p. 25.

²⁸³ Alejandra Pizarnik, “El poeta y su poema”, *op. cit.*, pp. 299-300.

El silencio, tema central en Pizarnik, es tiempo y espacio: tiempo de la espera de la palabra, y espacio donde surge una imagen. El filósofo francés Gaston Bachelard, concibe la poesía como la expresión del silencio y la manifestación más genuina de nuestra libertad:

[...] la poesía escrita, la imagen literaria, nos dejan vivir lentamente el tiempo de los florecimientos. Entonces la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio. Deja vivo, bajo las imágenes, el silencio que atiende. Construye el poema sobre el tiempo silencioso, sobre un tiempo al que nada martillea, que nada urge, al que nada ordena, sobre un tiempo dispuesto a todas las espiritualidades, el tiempo de nuestra libertad.²⁸⁴

La libertad es una fuerza viva que se recrea continuamente, esto implica dejar de concebirla en estado inmóvil: el estatismo equivale a su muerte. En contraste, es preciso desecharla como posibilidad, idearla siempre en movimiento, en perpetuo cambio. Destinado a no conocerla bien, el hombre debe tratar de alcanzarla, imaginarla.

André Breton, en *Arcano 17*,²⁸⁵ refiere una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, que cuenta con doble número de puntas, como si se tratara de dos astros de rayos alternados. Nacida de dos misterios, amor y libertad, esta luz se refleja en el horizonte para revelar el destino de la humanidad.

El relato está asociado al mito del ángel caído que se negó a ser esclavo: “Lucifer, inteligencia proscrita, procrea dos hermanas, Poesía y Libertad. Durante su caída, una pluma blanca del desterrado penetra en las tinieblas [...] del despojo de la sabiduría, surge el espíritu de amor, que tomará sus rasgos para salvar al ángel rebelde.”²⁸⁶

²⁸⁴ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, pp. 304-305.

²⁸⁵ André Breton, en *Antología* (1913-1966), p. 212-246.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 245.

La estrella matutina simboliza la luz de la libertad, cuyo reflejo proviene de la combinación entre amor, y poesía, su resplandor es inmenso porque cada elemento refleja los otros dos, de modo que hablar de libertad es hablar de poesía y amor y viceversa. Este símbolo representa la expresión del pensamiento romántico, adoptado por los surrealistas, y legado a la poesía moderna.

La voz lírica de Alejandra Pizarnik se proyecta en imágenes de libertad, “la viajera”, “la errante”, “la de los ojos abiertos”, creaciones puestas en movimiento por el deseo de “la palabra inocente” y la búsqueda “del amado rostro desaparecido”. Libertad, amor y poesía son los temas centrales de su trabajo escritural. Su palabra está forjada bajo un signo que vela nuestra naturaleza, aquel que cifra el destino de nuestra libertad y nuestra sed de comunión:

“Los trabajos y las noches”

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor
he sido toda ofrenda
un puro errar de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente²⁸⁷

²⁸⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 171.

BIBLIOGRAFÍA

PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Editorial Lumen, 2002, 453 pp.

Prosa completa, edición a cargo de Ana Becció, prólogo de Ana Nuño, Barcelona, Lumen, 2002, 319 pp. (Palabra en el tiempo, 317)

Nueva correspondencia. Pizarnik, compiladoras Ivonne Bordelois y Cristina Piña, Guadalajara, Jalisco, Posdata editores, 2012, 395 pp.

Contexto literario de Buenos Aires en la década de 1950

AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001, 136 pp. (Vidas literarias)

FERNÁNDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles: Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967, 633 pp.

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, autor, *Poesía argentina*, selección del Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1963, 310 pp.

JITRIK, Noé, “Poesía argentina entre dos radicalismos”, en *Zona de poesía americana*, núm. 3. (mayo, 1964)

LAFLEUR, Héctor, René *et. al.*, “La generación del 40 (1940-1950)”, en *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1962.

URONDO, Francisco, *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1968, 110 pp. (Serie Mayor/ Ensayos)

Primeras letras: *La tierra más ajena* y *La última inocencia*

BEUCHOT, Mauricio, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, 138 pp. (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 1)

Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones del Lirio, 2013, 202 pp. (Colección La abeja de Perséfone)

DICKINSON, Emily, *Poemas*, edición bilingüe y traducción de Margarita Ardanas, Madrid, Cátedra, 2010, 387 pp.

PORCHIA, Antonio, *Voces reunidas*, prólogo de Jorge Luis Borges, postfacio de Roberto Juarroz, seguido de Voces abandonadas, prefacio y recopilación de Laura Serrato, edición de Daniel González Dueñas, y Alejandro Toledo, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1999, 300 pp.

RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, traducción de Bernardo Ruiz, México, Ediciones Coyoacán, 2004, 62 pp.

RIMBAUD, Arthur, *Poesía selecta. Cartas literarias*. Texto bilingüe, traducción de Marco Antonio Campos, México, Ediciones Coyoacán, 2004, 222 pp.

ULLOA, Julio, compilador, *Antología de poesía surrealista francesa*, prólogo de Dominique Legran, México, Ediciones Coma, 1981, 321 pp.

Las aventuras perdidas

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 327 pp. (Breviarios, 139)

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, traducción de Mario Monteforte Toledo, Santa Fe- Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994, 488 pp.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2013, 505 pp.

BEUCHOT, Mauricio, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, 138 pp. (Cuadernos del Seminario de Hermenéutica, 1)

Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones del Lirio, 2013, 202 pp. (Colección La abeja de Perséfone)

BLAKE, William, *Primeros libros proféticos. Poemas*, prólogo y traducción, Agustí Bartra, México, UNAM, 1961, 193 pp.

CHEVALIER, Jean, editor, *Diccionario de símbolos*, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 2003, 1107 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, [España], Ediciones Siruela, 1997, 520 pp.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza/Emecé, 2008, 165 pp.

NERVAL, Gerard de, *Aurelia y otros cuentos fantásticos*, traducción de Valeria Ciompi, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 184 pp.

Obra poética, estudio, traducción y notas de Pedro José Vizoso, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 308 pp. (Colección de lengua y estudios literarios)

RICOUER, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, México, IUA-Siglo XXI, 1995, 112 pp.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 121 pp.

Árbol de Diana

ALIGHIERI, Dante, *La vida nueva*, prólogo de Federico Fenzi, traducciones de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, 303 pp.

BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, 283 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, [España], Siruela, 1997, 520 pp.

COBO BORDA, Juan, “Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula” en *ECO*, Revista de Occidente, núm. 151. (1972-73)

CHEVALIER, Jean, editor, *Diccionario de símbolos*, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 2003, 1107 pp.

CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio*, New Jersey, [FCE] 1997, 207 pp.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Piadós, 1999, 191 pp.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*. T 1, México, Alianza Editorial, 1989, 463 pp.

La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético, traducción de Luis Echavarrí, Madrid, Alianza, 1988, 702 pp.

GRECO, Eduardo Horacio, *Volver a Jung*, Bs. As., Ediciones Continente, 1995, 126 pp.

KOREMBLIT, Ezequiel Bernardo, *Todas las que ella era*, Bs. As., El corregidor, 1991, 110 pp.

LLOBET, Elena, “Alejandra Pizarnik: cuando la poesía duele”, en “Semanal”. Supl. Cultural de *La Jornada*, responsable de la Edición Hugo Gutiérrez Vega, no. 311 (México, 18 feb., 2001), pp. 2-3.

PAZ, Octavio, *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI editores, 1998, 223 pp.

SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1971, 450 pp.

Los trabajos y las noches

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 327 pp. (Breviarios, 139)

BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras-Itaca, 2009, 238 pp.

BLANCO, Alberto, “La poesía y la imagen”, en *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 3 (México, marzo, 2014), pp. 34-42.

BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila editores, 1992, 283 pp.

BRAUNSTEIN, Néstor, *Memoria y espanto. O el recuerdo de infancia*, México, Siglo XXI, 2008, 288 pp.

BRETON, André, *Antología (1913-1966)*, selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, 333 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2004, 520 pp.

CHIMAL, Alberto, *Viajes celestes. Cuentos fantásticos del siglo XIX*, selección, introducción y notas de Alberto Chimal, México, Lectorum, 2006, 192 pp.

- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, prefacio de Charles Picard, Barcelona, Paidós, 2008, 634 pp.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 148 pp. (Breviarios, 229)
- HESIODO, *Los trabajos y las noches*, en *Teogonía*, prólogo de José Manuel Villalaz, México, Porrúa, 2010, 115 pp. (Sepan cuántos, no., 206)
- HÖLDERLIN, Federico, *Poesía completa*, edición bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, 2002, 459 pp.
- MARCH, Jenny, en *Diccionario de Mitología clásica*, traducción castellana de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2002, 467 pp.
- MORÁBITO, Fabio, *Los pastores sin ovejas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones El Equilibrista, 1995, 223 pp.
- NERVAL, Gérard de, *Aurelia y otros cuentos fantásticos*, traducción de Valeria Ciompi, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 184 pp.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 2003, 305 pp. (Lengua y estudios literarios)
- La llama doble: amor y erotismo*, México, Seix Barral, 1999, 221 pp.
- “El revés del dibujo”, en *Los hijos del limo*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985, 319 pp.
- “Estrella de tres puntas: el surrealismo”, en *Las palabras y los días*, comp. e introd. de Ricardo Cayuela, 1ª edición, México, FCE-CONACULTA, 2008, 317 pp.
- PIÑA, Cristina, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, 208 pp.
- PLATÓN, *Fedro o del amor, Diálogos*, volumen II, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 2000, (Sepan cuántos, no. 13b).
- RIMBAUD, Arthur, “Carta del vidente”, en *Poesía (1869-1871)*, edición bilingüe. Versión española, introducción y notas de Carlos Barbáchano, Madrid, Alianza editorial, 2003, 333 pp.

ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*, traducción de Ramón Xirau, revisada por Joaquín Xirau, México, Conaculta, 2001, 347 pp.

TIECK, Ludwig, *Cuentos fantásticos*, prólogo de Herman Hesse, traducción y epílogo de Isabel Hernández, Madrid, Nórdica libros, 2009, 149 pp.