



Universidade da Coruña  
Facultade de Filloxía

Un lugar de ausencia  
Estudio del espacio en la poesía de Alejandra Pizarnik

Máster en Literatura, Cultura e Diversidade

Carla Penabad García

Directora: Eva Valcárcel López

2020



## CONTINUIDAD

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame –dije.

ALEJANDRA PIZARNIK

## Índice

Resumen	5
Introducción	6
1. Estado de la cuestión. <i>Imposible lugar de reposo</i>	7
2. <i>Querer quedarse queriendo irse: Alejandra Pizarnik</i>	9
3. Introducción a la poética pizarkniana	16
4. Simbología. <i>Para reconocer en la sed mi emblema</i>	18
4.1. Espacio exterior. <i>Solo viene a ver el jardín</i>	19
4.1.1. Poética del temor (jardín refugio)	19
4.1.1.1. Poética del deseo	25
a. <i>Heredera de todo jardín prohibido</i>	26
b. <i>Canto lejano del bosque</i>	29
4.2. Espacio interior	38
4.2.1. <i>Casita dibujada sobre una página en blanco</i>	38
a. De lo de dentro y de lo de fuera: puerta y ventana	42
b. <i>Una grieta en un muro</i>	45
Conclusiones	50
Referencias bibliográficas	52
Anexo	54
I. <i>Sala de psicopatología</i>	
II. <i>Extracción de la piedra de locura</i>	
III. <i>Piedra fundamental</i>	
IV. <i>Los poseídos entre lilas</i>	
V. <i>Desmemoria</i>	
VI. <i>Rescate</i>	
VII. <i>La palabra del deseo</i>	
VIII. <i>El deseo de la palabra</i>	

IX. *Linterna sorda*

X. *Los trabajos y las noches*

XI. *Antes*

XII. *Noche compartida en el recuerdo de una huida*

XIII. *Signos*

XIV. *Desfundación*

XV. *Sombra de los días venir*

XVI. *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*

XVII. *Estar*

XVIII. *La verdad de esta vieja pared*

## **Resumen**

La poética de Alejandra Pizarnik es el eje sobre el que se erige este estudio. La huida de la realidad y las ausencias afectivas contribuyeron en la construcción de su obra, traducándose en un prestigio y reconocimiento literario.

A pesar de la indisoluble dicotomía vida-literatura, el presente trabajo se centra en la construcción simbólica del espacio literario. La poética del temor y del deseo son representadas a través del jardín y del bosque. Lejos de permanecer solamente en el espacio exterior, nos adentraremos en el interior para así descubrir los secretos de este lugar, encerrados entre cuatros paredes.

**Palabras clave:** Poesía argentina. Siglo XX. Alejandra Pizarnik. Espacio. Bosque. Jardín. Casa.

## Introducción

“Cúrame del vacío”. Tres palabras bastaron para encandilarme. *Continuidad* es el poema que me dio a conocer a la poeta y traductora argentina Alejandra Pizarnik. El poema al cual siguieron muchos otros, cientos. A pesar de releerlos una y otra vez, la oscura magia de Alejandra, y digo oscura por el misterio y la desazón que recorren sus versos, consigue todavía hoy, conmoverme. Quizás sus estridentes y fugaces imágenes, teñidas por un pesimismo y locura inmanentes, sean los motivos del éxito de la argentina.

El objetivo de este trabajo es el ahondamiento en el tratamiento del espacio pizarkniano. Para ello, antes debemos de realizar una aproximación de su vida. Es posible que la extensión de su biografía pueda parecer injustificada mas existe una fuerte vinculación entre la historia de la poeta y la composición poética. Por otra parte, el uso del símbolo es un recurso utilizado por Pizarnik de manera reiterada y magistral. Por tanto, usaremos los emblemas como faro que nos guíe en este emocionante viaje a través de un mar de alma.

El contenido principal del estudio es, en primer lugar, el espacio exterior. En él profundizaremos en el bosque y en el jardín, relacionados con la poética del temor y del deseo. En segundo lugar, nos adentraremos en el rincón más personal de toda persona, el espacio interior o espacio en el que se mora. Nos detendremos en la casa, entendida como espejo del alma, mas también en los elementos que forman parte de ella como puertas y ventanas.

Para el desentrañamiento de cada símbolo nos apoyaremos en composiciones a modo de ejemplo. Estos son tomados de tres obras (debido a la ausencia de dichos emblemas en sus precedentes poemarios): *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971).

Todo ello, recubierto por las aguas de la locura o, mejor dicho, de la huida de la escabrosa realidad, conformará un entramado que permitirá una óptima comprensión de la compleja poética pizarkniana.

## 1. Estado de la cuestión: *Imposible lugar de reposo*

La frontera entre vida y obra de Alejandra Pizarnik es difusa. En consecuencia, dicha delimitación desdibujada nos lleva a analizar tanto los textos de carácter biográfico como los artículos y obras de carácter temático, concretamente referidas al espacio poético, asunto principal que persigue este estudio.

Dentro del grupo de obras de carácter biográfico destaca la biografía escrita por Cristina Piña. Es publicada en 1991 por la editorial Planeta en su colección Mujeres Argentinas. Se trata del primer acercamiento formal a la vida de la poeta. No nos resulta extraño que hoy en día continúe siendo fundamental, pues desde un enfoque personal, Piña se vale de testimonios, entrevistas, comentarios y documentos con el fin de entender y acercarse a Alejandra. Cristina Piña sigue la constante vida-obra y realiza un interesante recorrido por la vida de la poeta, entremezclando datos reales y aquellos otros aspectos puramente poéticos.

Otras obras biográficas importantes serían *Anatomía de un recuerdo* (1998), exhaustivo análisis de Juan Jacobo Bajarlía y *Correspondencia Pizarnik* (1998) de Ivonne Bordelois, volumen que recoge la correspondencia que esta mantuvo con amigos y poetas. De índole totalmente distinta es la biografía de César Aira publicada en 2001 por la editorial Omega. Se trata de una breve biografía basada en el trabajo de Cristina Piña, Ivonne Bordelois y la edición de *Obras Completas, Poesía Completa y Prosas selectas* realizada por Piña. La única novedad son algunos comentarios del autor basándose en sus propios recuerdos.

Patricia Venti publica en 2008 *La escritura invisible. El discurso autobiográfico de Alejandra Pizarnik*, texto innovador que examina las transformaciones y evoluciones del sujeto autobiográfico que se construye textualmente dentro de diversos ámbitos.

Además, en el *El deseo de la palabra* se incluye una entrevista a la poeta por Martha Moia, la cual hemos utilizado y citado a lo largo de este trabajo debido a las palabras que una rotunda Pizarnik pronuncia de forma esclarecedora.

De corte biográfico y tono literario es *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Esta obra obtuvo el primer premio en el concurso de ensayo sobre la autora organizado por la Fundación Argentina para la poesía. No nos aporta novedad alguna más que el análisis puntual de algunos temas. Sin embargo, esta obtuvo gran reconocimiento a comienzos de los noventa, inicio del acercamiento e interés entre críticos y estudiosos por la obra pizarkniana.

La década de los noventa, por tanto, será el período en el que se concentren un mayor número de estudios críticos referentes a la poeta. Es en 1994 cuando se publica una de las fuentes principales en cuanto a la temática del espacio y la cual ha servido de guía para este trabajo. Se trata de *Alejandra Pizarnik. Este espacio que somos*, escrito por la investigadora Florinda Goldberg.

A partir del año 2000 salieron a la luz un considerable número de artículos, así como la aparición de nuestra poeta en tesis doctorales. Será la tesis de Carolina Depetris, publicada posteriormente en 2004, la que abra una nueva línea de investigación respecto a la construcción de la “muerte” en la poética pizarkniana. Este estudio realizado desde un punto de vista filosófico nos ha permitido dividir en dos su poética (temor y deseo), así como sus respectivos emblemas. Dores Tembrás Campos, a pesar de no incidir en los espacios poéticos, sí dedica un perfecto discurso al universo simbólico de lo aéreo.

Entre los artículos que abordan los emblemas pizarknianos en relación con el espacio, destacamos el realizado por Fuentes Gómez en 2007, pues nos acerca al jardín de Alejandra inspirado por la obra de Lewis Carroll. Diferentes símbolos son tratados en los artículos de Isabel Calle Romero en 2010 y 2013. Será este último, “El paraíso perdido de Alejandra Pizarnik. Génesis de una poética”, el que aporte ciertas nociones sobre elementos como “jardín” o “puerta”.

En definitiva, los emblemas pizarknianos son tratados en numerosos artículos en los últimos años. Destacan entre ellos el sol, el pájaro, el viento o el río. Sin embargo, parece haber una cierta ausencia de investigaciones con relación al espacio interior y exterior. Si bien el jardín ha despertado el interés de Carolina Depetris o Goldberg, este no ha adquirido el protagonismo que merece, pues ha sido tratado con bastas pinceladas que dejan escapar todo tipo de pormenores.

## **2. Alejandra Pizarnik: *Querer quedarse queriendo irse***

“Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo desamparo” (Piña 1991: 17). Alejandra Pizarnik, o, mejor dicho, Flora, nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Buenos Aires. De ascendencia ruso-judía, sus padres habían llegado a Argentina desde Rovne dos años antes de su nacimiento, pues una hermana de la madre había emigrado a Avellaneda. París, ciudad amada por Alejandra y residida por su tío, también había sido hogar de Elías Pozharnik y Rezjla (Rosa) Bromiker. *Pozhar* o incendio en ruso, recuerda a la llama viva que desprenden las palabras de nuestra protagonista y al fuego que terminó con su vida. Las variaciones en el apellido se deben seguramente a un error de registro de los funcionarios de inmigración. Ya asentados en la calle Lambaré 149, nace Myriam, y veinte meses más tarde, Flora. Gracias a la venta a domicilio de joyería, la familia se hizo con una buena y acomodada posición social, pudiendo enviar a sus hijas tanto a la escuela pública como a la judía. A excepción del hermano del padre que habitaba en París, y la hermana de la madre en Avellaneda, el resto de la familia pereció en el Holocausto, lo que para la pequeña Flora significó un contacto temprano con la muerte.

A pesar del desahogo económico y de una infancia relativamente feliz, ya comenzaban a asomar algunas diferencias con sus compañeras en Buma, “sobrenombre iddish para Flora o Flor, que venía del originario *Blum*, alemán con el que se nombra a las flores y que se

transformaba en el diminutivo Blímele con el que la llamaban en la Zalman Reizien Schule” (Piña 1991: 31). La constante comparación con su delgada hermana, su principio de asma, su leve tartamudez y un acné que arrastrará toda su vida, fueron algunos de los motivos que en su adolescencia la llevaron a iniciar un tratamiento con el psicoanalista León Ostrov.

En su paso por la escuela secundaria (1949-1953) se perfila como la chica excéntrica alejada de las convenciones sociales de clase media argentina, fundamentadas en la feminidad, el recato y la distinción, sin olvidarnos del matrimonio como única vía posible. Cabe destacar de esta época su fascinación por la literatura, su excelente sociabilidad, el desinterés sexual y el comienzo de su adicción por las anfetaminas; en un principio para combatir la gordura, luego descubriría la lucidez que le aportaban para escribir y vivir la noche.

En 1954 inicia sus estudios de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y al mismo tiempo en la Escuela de Periodismo, sin demasiada pasión por ninguna de ellas. Fue en la última donde encontró una figura que le sirvió de guía e impulso en su vocación literaria, Juan Jacobo Bajarlía, catedrático de Literatura Moderna. Asistió al taller de Batlle Planas, pintor surrealista. El surrealismo, las intentas lecturas de Proust y la fascinación por Gide, Claudel o Kierkegaard fue la gran fuente de inspiración de Alejandra o Sasha, nombre literario con el que buscaba construir una nueva identidad. En los poetas surrealistas hallamos su manera de entender la poesía como la verdadera configuradora de su corta vida, siendo poesía y vida una unión inseparable. Sin embargo, el poeta clave para la configuración de toda su poesía desde el primer poema hasta el último escrito anotada en su pizarrón de trabajo sería Lautréamont.

Entre sus pretensiones, nunca estuvieron las de profesora o periodista. De hecho, “[...] uno de los factores determinantes de la hesitación que marcó los primeros pasos de Alejandra en la vida universitaria fue esa endémica falta de un «lugar» que acoja a quien quiere ser escritor y que responda a sus expectativas de conocimiento de la literatura, la filosofía y el arte” (Piña

1991: 49). Finalmente abandona todo estudio sistemático para dedicarse plenamente a la escritura.

Los surrealistas también valoraban el inconsciente como modo de conocimiento de la subjetividad y liberación de las fuerzas creativas. A su brillante analista, León Ostrov, dedica su libro *La última inocencia* y numerosa correspondencia. La terapia es costeadada por su padre, al igual que su primer libro: *La tierra más ajena* (1955), el cual repudiará más adelante.

La situación de dependencia económica constante, unida a su prolongada y a complejada adolescencia (escasa estatura, fealdad, tartamudez, gordura, acné, asma), conforman lo que ella acuñaría más adelante como “el personaje alejandrino”, basado en la eterna juventud o, dicho de otro modo, adolescencia definitiva. El único cabo suelto del personaje bohemio y solitario era la intensa vida social y su aversión por la política, justificado por el daño que el nazismo y el estalinismo había hecho a su familia. Cristina Piña define la relación con sus padres como una compleja oscilación entre la dependencia y el rechazo, el amor y el fastidio.

Esta relación determinó una imposibilidad de crecer afectivamente y lograr, no ya simplemente una identidad sexual definida y estable, sino la realización de alguna forma de amor satisfactorio y pleno o una aceptación pacífica de su propia sexualidad y su cuerpo. También, obstruyó toda posibilidad de superar un desamparo y una indefensión extremos ante la realidad práctica a la cual, en muchos sentidos, fue incapaz de enfrentar. Finalmente, al articularse este complejo mundo afectivo con su obsesión con la muerte y su progresiva dificultad para controlar su universo interior [...], surge ese *pathos* trágico que en varias ocasiones le llevó a intentar suicidarse, quizás para escapar a un mundo interior profundamente doloroso y escindido, a la vez fascinado y aterrorizado por la muerte. Piña (1991: 71-72)

Nuestra escritora se sitúa en sus primeros años de su etapa universitaria en el movimiento en torno a la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) o invencionistas, cercano a otro grupo, el de los surrealistas, por el cual Alejandra también compartía inquietudes y afinidades. Del movimiento surrealista destacaron Olga Orozco y Enrique Molina, la primera entablaría una gran amistad con Pizarnik. Sin embargo, ninguno de ellos influyó en la poeta, siendo sus composiciones, abundantes y verbosas, lo opuesto al verso de Alejandra. Sí sería una fuente de inspiración la obra Roberto Juarroz y Antonio Porchia. Las *Voces* de Porchia serían calificadas

por André Breton como la mejor poesía en lengua castellana. Porchia fue fundamental en la creación de su estilo y procedimiento, ya que “su extrema concisión probablemente incidiera en el principio de extremo rigor expresivo que, a partir de su segundo libro, *La última inocencia*, caracteriza su obra” (Piña 1991: 66). Es las reuniones de este grupo donde Alejandra irá consolidando una estética y temática propia (la muerte, el desamparo, la noche, la división de subjetividad) alejada de su primer libro.

*La última inocencia* (1956) está formado por dieciséis poemas en la que se aprecia un dominio del lenguaje y los temas fundamentales de su obra como la reflexión sobre la poesía, la duplicación del yo, la condición de extranjera o la noche como emblema. En él se atisba la extrema concentración del lenguaje que alcanzará una intensidad pasmosa en sucesivas obras.

Dos años más tarde se publica *Las aventuras perdidas* (1958), dedicado a Rubén Vela. A su vez, los poemas individuales están dedicados a quienes fueron sus amigos más cercanos en esos momentos: Olga Orozco, Elisabeth Azcona Cranwell, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros. En este libro, a la vez que desarrolla de manera más elaborada ciertas líneas de su obra anterior, configura un aspecto que será clave en su poesía: la infancia como ámbito de inocencia sagrada y plenitud presentado como exilio frente al mundo de la experiencia adulta

En 1960 viaja a París y permanece como huésped de sus tíos durante tres meses. Después se instaló en un hotel y en diferentes cuartos alquilados hasta finales de 1963. Su único trabajo estable durante su estancia fue en la revista *Cuadernos para la libertad de la cultura*, para la cual publicó traducciones. Se codeó con personalidades como Julio Cortázar u Octavio Paz, quienes quedaron fascinados ante su escritura, como se ve reflejado en el cálido prólogo de Paz para *Árbol de Diana*. Sin embargo, pese a la aparente estabilidad económica y social, la fragilidad psíquica de Alejandra seguía presente. Asimismo, su carácter marcadamente infantil reaparece en una entrada de su diario el 18 de marzo de 1961:

Más miedo que antes. Antes mi rostro de niña me excusaba. Ahora, de pronto, me tratan como a una adulta. Ya no me excluyen por mi juventud. Ya no soy tan joven. Mi rostro de niña ya no me protege.

Voy a fiestas y me sirven la misma porción, el mismo gesto de indiferencia. Lo descubría ayer. Dije chistes obscenos como siempre y dije varias cosas crueles, pero nadie sonrió con ternura, como solía ocurrir cuando asombraba a todos con mi rostro de niña precoz y procaz. Piña (1991: 129)

Las publicaciones de poemas y artículos (escritos en París en 1960 y 1961) en diferentes revistas a lo largo de estos años como *Sur*, *Poesía=Poesía*, *Documento Sus*, *Les Lettres Nouvelles* o *Le Chien Picque* han conformado el *Árbol de Diana* (1962). Esta obra está compuesta por treinta y ocho poemas numerados, breves y sin título. Cabe destacar la maduración estética y expresiva que experimentan sus poemas escritos en la capital francesa y representada en dicho libro, el cual la convirtió en la voz poética más significativa de su promoción.

En ellos ya se produce la opción por el poema breve que configura una atmósfera a la vez leve y entrañable a partir de la utilización de palabras muy simples pero de gran peso expresivo –silencio, noche, muerte, canto–, de expresiones nominales donde la especificación sucesiva, lejos de circunscribir lo nombrado, logra imágenes de un singular vuelo lírico [...], y de repeticiones con suaves y sutiles modulaciones [...]. El tono de la voz lírica, aun cuando diga “yo”, carece de todo énfasis y adopta una distancia exacta respecto de lo dicho, la cual le da su extraña cualidad de momentánea revelación. Piña (1991: 133).

Muy a su pesar, en 1964 debe regresar a Argentina a causa de presiones familiares y la enfermedad y operación de su madre. La noche parisina es sustituida por el Buenos Aires cultural. Alejandra “[...] parece despojarse de todas las máscaras [...] y dar paso a la criatura atormentada que cada vez con más fuerza siente el llamado de la muerte y la convoca desde sus textos perturbadores y personalísimos” (Piña 1991: 151).

En 1965 Pizarnik ve publicado su libro *Los trabajos y las noches*, escrito durante una etapa optimista de la autora. Ya entonces se había ganado cierto renombre como poeta, su sueño cumplido.

*Los trabajos y las noches* continúa desarrollando el espacio poético construido en *Árbol de Diana*: una zona iluminada donde las palabras adquieren una potencialidad significativa inagotable. Sin embargo, algo ha cambiado o ha madurado hacia la zona de la muerte. En efecto, aquí el sujeto poético habla de un lugar perturbadoramente contiguo a la zona de la carencia, la muerte y la pérdida. Piña (1991: 165)

Son unos cuarenta poemas breves con título agrupados en tres partes: en la primera hay dieciocho poemas de amor, en la segunda tres de tono infantil, y en la tercera veintiséis sin tema

fijo. Debido a la óptima crítica del libro, en 1966 se le hace entrega del prestigioso Premio Municipal de Poesía.

En 1965 publicó en la revista mexicana *Diálogos* una glosa poética del libro del mismo nombre de Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, su primer texto de creación en prosa.

[...] este pequeño libro simboliza de manera especialmente perturbadora la conciencia profunda que tenía Alejandra de la vinculación entre muerte y escritura, ya que su estilo alcanza su reverberación más perfecta al nombrar la muerte. [...] el auténtico goce que produce en ella conjurarla es perceptible en la especial belleza que alcanza su prosa, cuidadosamente elaborada sobre todo al nombrar los rituales sangrientos, para los que emplea una técnica asimilable a la de lo “erótico-velado” [...]. Al optar Alejandra por *develar* la muerte con la técnica surrealista de *develamiento* del sexo, el texto adquiere una latencia erótica que perturba profundamente al lector, fascinado y horrorizado al enfrentarse con esos vínculos subterráneos entre el sexo y la muerte, sadismo y goce. Piña (1991: 172-173)

En enero de 1967 muere Elías Pizarnik a causa de un súbito infarto. Así lo recoge en sus diarios: “Muerte interminable, olvido del lenguaje y pérdida de imágenes. Cómo me gustaría estar lejos de la locura y la muerte [...] La muerte de mi padre hizo mi muerte más real” (Piña 1991: 184).

Durante esta época, aumentó la producción de artículos para revistas, ya que estos eran su única fuente de ingresos. Cristina Piña recoge entre sus páginas la compleja relación entre padre e hija: “[...] toda su opción poética se plantea como una huida del padre, del mundo familiar, del orden simbólico, donde se habla y se habla para nada decir” (Piña 1991: 71). A quien sí llamaría cariñosamente “mi papá” sería a su segundo analista, el doctor Enrique Pichón Rivière, el cual alentaba el consumo abusivo de pastillas contra la depresión. Estas alcanzarían proporciones ingentes en sus últimos años de vida, tanto por el desgarramiento de su mundo interno, como por el hecho de vivir sola.

De los borradores de París, nació *La extracción de la piedra de la locura* (1968), en el que se encuentra un simbolismo desmesurado tras el que se esconde el dolor y la impotencia.

No es solamente que la forma predominante sea el poema en prosa, breve o extenso, sino el tono y las imágenes, la zona de indagación poética, fundamentalmente la presencia, en un nivel nunca antes registrado, de la muerte, y una emergencia exasperada de la desestructuración subjetiva, los cuales nos

instalan en un reforzamiento de la investidura del lenguaje abiertamente ominosa y alucinada. También hay un reforzamiento de la investidura del lenguaje como instancia única de realización vital que resulta nueva en su escritura. Piña (1991: 194)

Ese mismo año recibe la opulenta beca Guggenheim, con la condición de instalarse en París y escribir un libro, así como una visita a Nueva York. Tras este viaje, le sucedió el regreso a casa, ya que aquella estadía parecía haber sido una pesadilla de noches en vela y ataques de asma. Alejandra se topó con un París que ya no era el suyo, sino que era un París *adulto* en el que no había cabida para el ritmo de bohemia que podían permitirse algunos artistas bonaerenses. Le bastaron dos meses, julio y agosto, para completar la única pieza teatral de su producción, *Los poseídos entre lilas*. Se trata de una obra en un acto que aparece como una auténtica “teatralización del inconsciente”.

Entre 1970 y 1971 se dedica a la elaboración de una especie de novela, *La Bucanera de Penabuco o Hilda la Polígrada*, en la que el humor y el sexo estallan de manera estridente. También su primer intento de suicidio se inscribe en estos años, lo que conllevó un largo periodo de internación.

*El infierno musical* (1971) retoma los materiales de *Nombres y figuras* (1969): “[...] continúa y profundiza la indagación en la subjetividad asumida por el lenguaje que se ha iniciado en *Extracción de la piedra de locura*, pero desde un lugar aún más «acendrado» y riesgoso. Aquí se articula de manera definitiva en su escritura la fusión entre cuerpo y poema, vida y poesía, acto y lenguaje.” (Piña 1991: 212). En el último poema de *El infierno musical*, *Los poseídos entre lilas* solo cabía la muerte. Es apreciable una imposibilidad de retorno tan fuerte en sus palabras que el carácter terminal del poema nos hace olvidarnos de todos los anteriores y desembocar en el escenario de su propia muerte meses más tarde.

El 22 de septiembre de 1972, Alejandra pide prestado a un viejo amigo *Niebla*, de Unamuno, donde el protagonista se niega a morir de manera natural y reclama su derecho al suicidio. La

madrugada del 25 de septiembre, una sobredosis de Seconal sódico acaba con la vida de Alejandra. Cristina Piña describe lo sucedido:

[...] en ese entretiempos sin tiempo que transcurrió entre que una amiga la llevara, ya sin vida, al Hospital Pirovano y entregara su cuerpo para que se velara, tapado por la estrella de David como prescriben los ritos. [...] los amigos desolados encontraron las muñecas maquilladas y, junto a sus últimos papeles de trabajo dispersos, un texto perturbador: *No quiero ir nada más que hasta el fondo*. Piña (1991: 18)

Olga Orozco, en “Pavana para una infanta difunta”, relata esa fatídica noche: “Se rompieron los frascos/ Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro laberinto”.

Quizás Alejandra, Sasha o Flora había entendido “que la palabra no es patria ni refugio sino la intemperie y la desolación” (Piña 1991: 239).

### **3. Introducción a la poética pizarkniana**

“Palabra por palabra yo escribo la noche”. Únicamente nos hacen falta siete palabras para hacernos una idea de cómo se conforma la poética pizarkniana. Alejandra escribe la noche y nos sumerge en ella, nos lleva por oscuros senderos azotados por el viento por los que se divisa el anhelado jardín.

Como se ha mencionado en el primer punto de este trabajo, Antonio Porchia ejerce una clara influencia sobre Alejandra a través de su obra *Voces*, de la cual la poeta extrae su extrema concisión o brevedad y rigor, sobre todo a partir de su segundo libro, *La última inocencia*.

No nos podemos olvidar de la gran parte de sus lecturas juveniles, las cuales fueron de autores franceses: Proust, Breton, Baudelaire, Béguin, Hölderlin, Rimbaud y más tarde Lautréamont, el que sería su escritor predilecto. Estos poetas concibieron la poesía como un acto trascendente,

[...]lo que llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionales atribuidos al mito del poeta maldito, mito éste que culmina con la muerte –real o metafórica, voluntaria o accidental– como gesto extremo ante la imposibilidad de conjugar la exigencia de absoluto que se le atribuye a la tarea poética con las limitaciones de la experiencia vital, de unir vida y poesía “en un solo instante de incandescencia”, como lo dijo admirablemente Octavio Paz. Piña (1991: 19)

Pizarnik aspiró a convertirse en personaje de su absoluto verbal: “el cuerpo del poema con mi cuerpo”. Múltiples estudios analizan la delgada barrera entre vida y obra de Alejandra, por lo que conocer previamente su andadura vital puede despejar sutilmente la niebla de nuestros ojos frente a sus dilapidarias palabras. Patricia Venti expresa a la perfección la unión vida-literatura: “Esta operación (dar simbólicamente su piel y sus órganos para que la obra viva) despierta una angustia aguda, que Pizarnik plasmó a través de su *personaje alejandrino*. Así, si uno de los dos vive, el otro muere” (Venti 2008: 69). De hecho, “[...] esta necesidad de hacer literatura con la propia vida y, por extensión, la capacidad de vivir las situaciones de forma literaria, es una mitomanía clara en el texto. Pizarnik sentía y vivía literatura” (Venti 2008: 85). Desde sus inicios, conforma un imaginario reiterado a lo largo de su obra: la muerte, la pérdida, la ausencia, el sufrimiento, la búsqueda poética, “[...] siempre trémula en Pizarnik por la presencia de un «temor» más que por la de un «deseo», está, para la literatura crítica de su obra, determinada por un fracaso cuyas formas posteriores son la muerte y el silencio” (Depetris 2004: 18-19).

La trayectoria literaria de la autora se fue perfeccionando a lo largo de obras como *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*. Todos los estudiosos coinciden en que su poética presenta una evolución a partir de *Extracción de la piedra de locura*. Como bien afirma Carolina Depetris en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004: 19), este cambio supone la pérdida de la posibilidad de poetizar, pasando de la confianza en el hacer poético a la pérdida de esta, lo que conllevaba la imposibilidad de utilizar el lenguaje, el centro no hallado, el silencio poético y la muerte poética y real. Tanto en el mencionado poemario como en *El infierno musical*, nos encontramos con una mujer presa de la locura que nos transmite “[...] una experiencia radical del lenguaje que conlleva un movimiento simultáneo de acabamiento y *nadificación* en el mismo momento en que se escribe, con lo cual, la locura literaria está ligada a la ausencia, a la experiencia de la ruptura” (Venti 2008: 191). En sus

últimas obras reina el desamor, la locura y la pesadumbre y “[...] en ellos se vislumbra una intensa búsqueda del yo en un mundo claramente fragmentado, inacabado” (Venti 2008: 191).

Los textos pizarknianos, por lo tanto:

[...] están articulados en torno a la búsqueda o a la pérdida de la identidad integradora e integrada. De tal forma que Alejandra inició un proceso de introspección y exploración del yo, que conforme se intensificaba, aumentaba su temor a enloquecer. [...] Y aunque Pizarnik tenía plena conciencia de que la locura literaria era parte de una identidad netamente poética y no constituía parte de su historia personal a través del cuerpo, con la finalización de cada libro surgía nuevamente el *personaje alejandrino* que vivía en el exilio y debía escribir con una lengua “prestada”, “ajena”, que esperaba poder “hacer hablar al delirio”. Venti (2008: 198)

#### **4. Simbología. *Para reconocer en la sed mi emblema***

M.I.M –Hay en tus poemas, términos que considero emblemáticos y que contribuyen a conformar tus poemas como dominios solitarios e ilícitos como las pasiones de la infancia, como el poema, como el amor, como la muerte. ¿Coincidís conmigo en que términos como jardín, bosque, palabra, silencios, errancia, viento, desgarradura y noche, son, a la vez, signos y emblemas?

A.P.–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. O, más exactamente los términos que designás en tu pregunta serían *signos y emblemas*. Moya (1972: 29)

Una definición concisa y exacta de ‘símbolo’ es la recogida en el *Diccionario de Términos Literarios* de Demetrio Estébanez Calderón: “Es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él.” (Estébanez 1996: 993)

Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos* (2007) nos hablan de la problemática de los símbolos, ya que, al tratarse de una relación o conjunto de relaciones entre varios términos, el fundamento de estos vínculos varía con cada sujeto, grupo o incluso con cada fase de su existencia. Sin embargo, las asociaciones que se dan no son de ninguna manera fortuitas, sino que los emblemas se comunican entre ellos de acuerdo con leyes todavía hoy escasamente conocidas. Los mencionados autores enumeran una serie de características atribuidas a este fenómeno, entre las que destaca la función que ejerce como *substituto* figurativo a modo de solución o respuesta de un conflicto o pregunta que permanece en nuestro inconsciente. La substitución implica la función *mediadora*, tiende puentes entre lo

inconsciente y la consciencia. Todo esto nos lleva a afirmar que los símbolos son *fuerzas unificadoras*, conectando al hombre con el mundo. La consecuencia de esta unificación es la función *pedagógica y terapéutica*. El individuo se siente parte de un conjunto. Chevalier y Gheerbrant llegan a asegurar que “Un mundo sin símbolos sería irrespirable: provocaría la muerte espiritual del hombre” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 27).

La oscuridad de la poética pizarkniana resulta complicada de dilucidar sin conocer de antemano el entramado simbólico que la rodea. Cada uno de los emblemas ejerce una función concreta y, en ocasiones, presenta una evolución a lo largo de su producción.

Siguiendo la concepción espacial de Carolina Depetris en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, “el jardín” posee más de un valor simbólico. Para realizar una distinción de los diversos jardines presentes en la poética pizarkniana, es necesario subrayar el vínculo indivisible entre estos y la poética del temor y del deseo. A su vez, ambas poéticas no se pueden comprender una sin la otra: “Así, delimitar una poética del temor lleva implícito precisar la poética del deseo, y a la inversa. Temor y deseo son las dos caras de una dicotomía que Pizarnik pone entre lo decible y lo indecible, con lo cual [...] una poética del deseo será posible en realización de lo que se teme, y una poética del temor sólo será efectiva en la convocatoria del deseo. En su oposición, una y otra se implican” (Depetris 2004: 53).

#### **4.1. Espacio exterior. *Solo vine a ver el jardín***

##### **4.1.1. Poética del temor (jardín refugio)**

La poética del temor es definida a la perfección por la propia Alejandra en la ya mencionada entrevista realizada por Martha I. Moia:

A.P.—Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar lo Malo. Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos. Pizarnik (1975: 247)

La poeta teme perder el centro, el miedo a la ambigüedad, a la fragmentación, el no poder decir y el miedo a la imprecisión: “Nada más intenso que el terror a perder la identidad” (*La noche, el poema*: 361)<sup>1</sup>.

Debido a la amenazante pérdida de un orden central y de contención en su poesía, el jardín supone una forma de escritura contra el miedo, el espacio que le proporcionará seguridad y estabilidad.

Una de las frases que más me obsesiona 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 palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard<sup>2</sup>, que espero recordar finalmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*. Pizarnik (1975: 2469)

Encontraremos de nuevo la mencionada concepción del jardín como centro del mundo en un poema escrito durante su estadía en el Hospital Pirovano:

Adiós sujeto y objeto,  
Todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,  
ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio  
vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión  
y del encuentro,  
fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución  
de sociedades de consumo,  
y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante  
relojes, calendarios y demás objetos hostiles (*Sala de psicopatología*: 414)

La primera acepción de ‘jardín’ en el mencionado anteriormente *Diccionario de los símbolos*, concuerda a la perfección con la visión de la poeta: “paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisiacas” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 603). Jardín entendido como cita o punto de encuentro en el que no existe el tiempo y se encuentra tanto de manera psíquica, en

---

<sup>1</sup> Becciu, Ana (ed.) (2016). *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen. Los poemas citados a lo largo del trabajo pertenecen a la mencionada edición.

<sup>2</sup> Posiblemente se refiera a Gaston Bachelard.

nuestro pensamiento, como físicamente. A este tipo de jardín lo denominaremos “jardín refugio”, ya que es el lugar al que acudir cuando el terror nos asola. Como hemos podido observar, está fuertemente unido a la infancia y repleto de vida. Es el mismo lugar que tanto adultos como niños buscan para alejarse del infeliz mundo y de la despiadada sociedad. De hecho, para Kenneth Clark en *El arte del paisaje* (1917) supone “uno de los mitos más constantes y consoladores de la humanidad”. (Kenneth 1971: 17)

“Pero es en Persia donde el jardín toma una significación, no solamente cósmica como en el Japón, sino también metafísica y mística. El amor a los jardines es el tema central de la visión del mundo iraní” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 603). ‘Paraíso’ en persa significa ‘jardín amurallado’, pues estos jardines suelen estar siempre rodeados de muros para conseguir una intimidad protegida. Será el muro o muralla un elemento constante en los poemas de Pizarnik, alegoría de seguridad: “En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín.” (*Extracción de la piedra de locura*: 248). Es en este mismo poema narrativo, *Extracción de la piedra de locura*, en el que encontramos el siguiente ejemplo de “jardín refugio”:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras fuertemente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de jardines, no hables de la luna, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio. (*Extracción de la piedra de locura*: 248-249)

Los primeros dos versos de este fragmento nos reportan a un jardín que se sitúa en la mente de la poeta, en el que, a su vez, se halla atrapada una Alejandra. En un primer momento,

podríamos pensar que su yo de la infancia permanece dormido en su memoria, esperando ser despertado. Sin embargo, los diferentes verbos asociados a ritos como ‘ungir’ y ‘consagrar’ hacen referencia a un valor trascendental. Es la reina que se refugia en un jardín amurallado, bajo la atenta mirada de la luna<sup>3</sup>, portadora de sufrimiento y desolación. Nuestra particular monarca abdica del reino de las sombras, niega toda vinculación con este, “despertando” y dejando atrás todo aquello que le recuerda a su yo fragmentado. Si es necesario, caerá en las garras de la locura, sacrificando todo por obtener aquello que más anhela. El yo se multiplica en varias Alejandras,

[...] una de «ellas» duerme un jardín (paraíso) que en otra vida fue remanso, y que ahora está «en ruinas» y solo pervive en la memoria. La que está en ese jardín ha sufrido «mil muertes» debajo de esa hierba que antes la cobijaba. Ahora ya no confía en las palabras que adornaban y otorgaban vida a ese jardín y se desea otra de forma continuada. Es esta fragmentación perpetuada y eterna la que la lleva al desamparo más absoluto. Calle (2013: 156)

En su poética, las “cenizas” son un emblema que ha evolucionado a lo largo del tiempo: “En un principio fundaron una imagen del mundo. Más tarde, una amenaza. Con el tiempo, se confundieron con su propia respiración y pasaron a convertirse en un símbolo recurrente de su expresión poética” (Cervera 2010: 112).

En el mismo poema, rescatamos el siguiente fragmento:

No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín (*Extracción de la piedra de locura*: 251)

Cirlot afirma que “[...] el sol es el astro de la fijeza inmutable. Por eso revela la realidad de las cosas, no sus aspectos cambiantes como la Luna. [...] En sentido afirmativo, este arcano simboliza gloria, espiritualidad, iluminación” (Cirlot 1982: 423). Podemos observar una evolución del sol en la obra de Pizarnik. En sus primeras obras vemos un sol amarillo relacionado con la luz y con el paso del tiempo. Más tarde, el sol se convierte en rojo y se

---

<sup>3</sup> Luna como reflejo de luz solar, acarreadora de luz no propia. Símbolo cargado de negatividad.

vincula con la muerte. Apreciamos dicho sol en este poema debido al otoñal jardín, el cual nos evoca tonos rojizos. La aurora, el alba, “se convierte en un lugar alejado en donde se ha quedado parte del yo y al que es imposible volver después de haber visto las sombras nocturnas” (Calle 2010: 115). A medida que avanza su obra, el sol será negro, siendo la noche su único refugio en vida. Estas líneas podrían pertenecer tanto al “jardín refugio” como al “jardín prohibido” por su matiz ideal. A pesar de ello, hemos decidido incluirlo en este apartado debido a la sensación de debilidad y dependencia que produce, por la cual la “princesita ciega” busca refugio en los brazos de alguien o algo, comparando esto con la seguridad de un espacio que resulta ser una vez más, el jardín.

Otro ejemplo lo encontramos en *El infierno musical* (1971), concretamente en *Piedra fundamental* (pp. 264-266):

Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules<sup>4</sup> al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.

Hay un jardín.

El poema se inscribe en un marco ilusorio y surrealista. En él, aparecen ciertos atisbos de su obsesión por ser recordada como una gran escritora: “Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria”. Pizarnik reitera su obsesión por encontrar el centro: “Entonces abandoné la música porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro”. Sin embargo, vuelve a encontrar la inspiración creadora: “Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros”. Acerca de estos versos Pizarnik confiesa que “es el lenguaje no encontrado y que me gustaría encontrar” (Pizarnik 1975: 251).

---

<sup>4</sup> Color vinculado a la mirada, el más abundante en su obra junto al negro y el lila.

El fragmento que he seleccionado pertenece a su “emerger” en un jardín refugio en el que no puede ser dañada, ya que es invisible. Este espacio se nos presenta como un vergel del que emana agua, un lugar que no presenta adjetivos negativos. Nos transporta a una especie de sueño que desemboca en un jardín como símbolo de salvación. En él, una Alejandra muy segura de sus palabras se equipara a una amazona. Teniendo en cuenta el año de creación del poemario, quizá aluda al descanso que le produce la escritura como vía de escape de su avanzada locura. De hecho, una de las acepciones del *Diccionario de los símbolos* es la siguiente: “Se puede transponer a niveles más elevados y ver en el jardín un símbolo de cultura opuesto a la naturaleza salvaje, de reflexión frente a lo espontáneo, de orden ante el desorden y de conciencia ante lo inconsciente” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 603).

Depetris, en su *Aporética*, nos revela cómo es la palabra que se dice en este jardín:

Es la palabra de la presencia y del carácter, la palabra segura que funda significaciones para identificar la verdad con lo que es, y lo que es con lo que hay y se ve. Es afirmativa, constativa y fuertemente referencial, transmite un contenido seguro, señala su propio significado y su propia realidad, “ nombra las cosas por sus nombres”. Es, parafraseando a Pizarnik en “Piedra fundamental”, la palabra que es “punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar” [...]. La palabra del jardín, entonces, es la palabra de lo Mismo porque sólo es nombrada en aquello que es su rasgo inalterable, es únicamente dicha en lo que es permanente y necesario en ella para que exista concordancia precisa entre lo que la palabra es y lo que la idea o la cosa que ella comporta. Depetris (2004: 55)

De este modo, en la parte IV de *El infierno musical, Los poseídos entre lilas*, Pizarnik dice: “yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales”. Observamos el carácter fuertemente afirmativo de sus palabras en estos versos, pertenecientes a la tercera parte del extenso poema.

### III

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín del paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio.

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto (*Los poseídos entre lilas*: 295)

Tras la perturbación que le causan los recuerdos de la memoria, a través de un irónico verso nos muestra el camino sin salida de hallar salvación en el mundo real: “Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?”. El espacio seguro, por tanto, sigue siendo el jardín.

#### 4.1.2 Poética del deseo

Entonces, una poética que instala la brevedad y la contención como elementos constitutivos de una poesía tendiente a reducir el temor posible que abre la ambigüedad, la fragmentación y la imprecisión, puede ya no encaminarse hacia la palabra perfecta sino hacia un agotamiento léxico. [...] El jardín deja de ser un lugar efectivo de realización poética para designar el “jardín prohibido”, sólo posible en su idealidad y en su imposibilidad [...]. En efecto, hay un jardín al que el poeta tiende pero no llega, porque siempre deriva en su realidad, porque siempre esfuma su lugar, porque es *prohibido* [...]. *Tender al centro siempre pero sin llegar es*, entonces, el movimiento necesario para preservar la poesía y ser de la poeta. Depetris (2004: 44)

Es en esta poética, la del deseo, cargada de fuerzas contrarias como la necesidad y ausencia, en la que el deseo convierte en real lo imaginario y en la que Pizarnik situará el “jardín prohibido” o el bosque. Bernardo Ezequiel Korembliit explica a la perfección esta confrontación de opuestos en su ensayo *Todas las que ella era*:

De una parte, estar a merced de disociaciones interiores que producen la separación de estados y propósitos a los que estaba unido; de otra, ser víctima de potencias externas que atacan también a la cohesión íntima. [...] Entre el fuego de las potencias externas y el de las disociaciones interiores, el poeta, en una resolución prometeica es connatural a su ser, dirige *sus* potencias hacia el estado que le permitirá ser lo mismo que sus contrarios. [...] Alejandra Pizarnik, ser humano no ligado por idiosincrasia a un acervo de otros fenómenos, ninguno de los cuales es el suyo específico, pero a pesar de la carga patrimonial que esos fenómenos implican está separada de ellos, desterrada en una segregación tajante sin reincorporación posible. Su pensar y sentir poéticos, con sus sueños, imaginaciones y metáforas, son sus formas y esencias vivientes y lo que constituye eso que denominamos la poesía, denominación que en rigor aplicamos a la suya. Korembliit (1991: 81-82)

### a. *Herederera de todo jardín prohibido*

A.P. -Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: 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, aun si es imposible, sobre todo si es imposible.

Pizarnik (1975: 247)

Es en *Desmemoria* (p. 197), del poemario *Los trabajos y las noches* (1965), donde se encuentra la palabra 'jardín' por primera vez en la poética pizarnkiana.

Aunque la voz (su olvido  
volcándome náufragas que son yo)  
oficia en un jardín petrificado

recuerdo con todas mis vidas  
por qué olvido.

Este poema es un claro ejemplo de *tender hacia*, es la confrontación de deseo y temor irresuelto. Desde el presente, una voz en su cabeza le hace recordar y anhelar su infancia, su pasado ideal, un regreso al origen o al Paraíso Perdido, mas vemos que esto se produce en un jardín petrificado. La petrificación nos revela la imposibilidad de dicho deseo, el cual se ha quedado atrapado en el jardín. Ella conoce el jardín o esa infancia, porque ha estado allí alguna vez y busca reparar la pérdida o ausencia. Sin embargo, observamos un cambio radical en el poema. De repente la poeta recuerda por qué ha olvidado de manera voluntaria esa etapa de su vida. Tal vez las inseguridades que conocemos de Pizarnik desde muy temprana edad, así como la exclusión que sintió, le devuelvan de nuevo a la realidad. Por lo tanto, esta composición ejemplifica a la perfección el duelo entre anhelo y resignación o miedo. Florinda F. Goldeberg lo describirá de la siguiente forma: “La expulsión de ese ámbito edénico es la caída en el espacio de la precariedad y el desamparo. Como este es el espacio desde el que escribe, la evocación del jardín lo enmarca en calificativos que connotan esa caída mediante su lejanía, su ruina, su petrificación” (Goldberg 1994: 30).

Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, asegura: “¡y qué espiral es el ser del hombre [...]. Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o si se evade uno de él [...]. El hombre es un ser desfijado” (Bachelard 1965: 252-253). Muy alejada de esta afirmación está Pizarnik, visible en *Rescate* (p. 229), de *Extracción de la piedra de locura* (1968).

Y es el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.

*A Octavio Paz*

De forma instantánea asociamos estas palabras con las de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, obra inspiradora para Pizarnik, en la que, como Alicia, Alejandra ansía ver el jardín del que fue arrancada al nacer.

Es importante destacar el término ‘lila’, el cual posee dos posibles significaciones, color y flor, utilizadas por la autora en múltiples ocasiones a lo largo de su producción poética. Es indiscutible la asociación de este color con la feminidad, mas apreciamos en diferentes poemas que se asocia casi siempre con la soledad, desolación y muerte. Goldberg en su estudio *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”* también dedica unas palabras a este color: “El color es un atributo muy importante en los espacios de Pizarnik. Los colores asociados con los objetos infantiles seguirán significando felicidad evocada desde los espacios corroídos por la distancia – fundamentalmente el azul o celeste, el lila (y la flor homónima) y también el verde (negativo en algunos contextos)” (Goldberg 1994: 34).

El río representa la renovación, ese ir y venir relacionado con la muerte, el descenso y la caída. En otras composiciones encontramos cadáveres flotantes y voces que salen del río y llaman hacia la muerte.

Por tanto, el jardín prohibido de este poema desborda muerte, del mismo modo que el río que se debe cruzar para alcanzarlo. Además, de nuevo se percibe la imposibilidad a través de

la siguiente frase: “del otro lado del río, no éste sino aquél”, como lugar inaccesible al que *tender* pero que no se puede llegar.

Ya en *El infierno musical, La palabra del deseo* (p. 271):

Esta espectral textura de oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad.

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba.

Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.

Como bien indica el nombre del poemario al cual pertenece, el poema se ve envuelto en un suave halo musical e irreal encarnado por la melodía. Utiliza la palabra “irrealidad” para nombrar el estado y lugar en el que se encuentra. Es característico del ‘jardín prohibido’ lo onírico, ya que “[...] estos escenarios poseen cierta continuidad, estructurándose como cuadros dinámicos que no por azar recuerdan pinturas surrealistas o las de su admirado Hieronymus Bosch, a cuyo «*jardín de las delicias*» alude varias veces en sus textos. Estos paisajes están constituidos por elementos simbólicos [...], de fluidas fronteras con lo ‘real’ de la escena” (Goldberg 1994: 53).

La poética del deseo se muestra con claridad en sus ansias de entrar a un jardín que, del mismo modo que el tríptico de El Bosco, se explicita un fluir desrealizador.

El espacio exterior está permeado por elementos como el viento, la luz y la oscuridad. Citando de nuevo a Goldberg, “estos elementos funcionan en sus poemas de manera compleja.

Semánticamente, poseen una doble articulación: un significado referencial, sensorial y un significado simbólico – a su vez integrado por un simbolismo tradicional y un simbolismo privado” (Goldberg 1994: 55). El viento y la noche son empleados como símbolos negativos. Como bien apunta Cirlot (1997: 466), las culturas griegas y egipcias también le han otorgado este valor al viento, asociado a la “violencia” y claramente destructivo en la poética pizarniana. La noche siempre será el momento del día en el que a nuestra poeta sufra el acoso de ansiedades y pesadillas, tiempo en el que la angustia lo invada todo. En conclusión, Alejandra Pizarnik resulta ser la “heredera de todo jardín prohibido” (*El deseo de la palabra*: 271).

### **b. *Canto lejano del bosque***

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant podemos dilucidar que el bosque era sinónimo de santuario en diversas culturas: “En diversas regiones, especialmente los celtas, el bosque constituía un verdadero santuario en estado natural [...], lo mismo que los ascetas búdicos [...]. En el Japón, el *torii* designa, la de un verdadero santuario natural, que es por lo general un bosque de coníferas. En la China la montaña coronada por un bosque es casi siempre el paraje de un templo” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 194). Nos interesa la cuarta de las acepciones, en la que “[...] otros poetas son más sensibles al misterio ambivalente del bosque, el cual genera a la vez angustia y serenidad, opresión y simpatía, como todas las poderosas manifestaciones de la vida” (Chevalier & Gheerbrant 2007: 195). Entre los Antiguos, griegos y latinos, los bosques estaban consagrados a las divinidades.

Los romanos no podían ni cortar, ni destollonar los árboles de los bosques sagrados sin sacrificio expiatorio. La selva o el bosque sagrado es un centro de vida, una reserva de frescor, de agua y calor asociados, como una especie de matriz. También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración. Interviene a menudo en este sentido los sueños, descubriendo un deseo de seguridad y renovación. Es una expresión fortísima de lo inconsciente. El sotobosque, con sus altos y profundos oquedales, se compara también a las grutas y cavernas. [...] Todo ello confirma el simbolismo de un inmensa e inagotable reserva de vida y un conocimiento misterioso.

Chevalier & Gheerbrant (2007: 195-196)

También para el analista moderno, debido a su arraigamiento profundo y oscuridad, el bosque es símbolo de lo inconsciente, los terrores y pánicos internos son revelaciones de lo inconsciente, según Jung.

Alejandra Pizarnik nos habla de lo que busca expresar mediante este emblema en la entrevista realizada por Martha Moia.

M.I.M. –Empecemos por entrar, pues, en los espacios más gratos: el jardín y el bosque.

.....

En cuanto al bosque, se aparece como sinónimo de silencio.

Más yo siento otros significados. Por ejemplo, tu bosque podría ser una alusión a lo prohibido, a lo oculto.

A.P.–¿Por qué no? Pero también sugeriría la infancia, el cuerpo, la noche.

Pizarnik (1975: 246)

El bosque comparte características con el “jardín prohibido”, siendo también un lugar imposible. La misma Pizarnik lo describe en uno de sus relatos, *El hombre del antifaz azul*, inspirado en la obra de Lewis Carroll:

Y es un pequeño lugar perfecto aunque vedado. Y es un lugar peligroso. El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas. [...] Sabía que los caminos que llevan al *centro* son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberintos. Por eso el *centro* (que en este cuento es un bosque en miniatura) configura un espacio cualitativamente distinto del espacio profano.<sup>5</sup>

El bosque es un lugar repleto de sombras y oscuridad, “es un lugar sin ley y sin rasgo preciso, [...] inhóspito, inseguro, peligroso, un laberinto desbordado por la presencia de una vegetación imbricada que confunde las esencias y las formas definidas. Es, además y sobre todo, el espacio donde se escamotean las presencias, donde todo se oculta en las sombras y en la oscuridad” (Depetris 2004: 59). El bosque suele ir unido a la noche, “[...] es la confusión de no ver absolutamente nada, el momento de intensidad suprema del que va ciego y sin dimensión ni amparo, del que es susceptible de caer al abismo, de morir, de ser devorado por los monstruos, de descender hasta el infierno” (Depetris 2004: 60). Durante la sublime noche tiene lugar el

---

<sup>5</sup> *El hombre del antifaz azul*, Becciu, Ana (ed.) (2019). *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, pp. 47-48.

furor poético, el éxtasis. Es el espacio en el que curiosamente, Pizarnik terminará por sentirse parte de él y en el que dará rienda suelta a sus versos. Lo vemos de forma clara en el poema *Linterna sorda* (p. 215):

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.

Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

Como asegura Depetris (2004: 61), el bosque lleva en sí el deseo de la noche. Pizarnik ya no quiere ver, sino entrar para satisfacer su deseo nocturno. Justamente la condición escurridiza de la noche es lo que imposibilita calmar las ansias de deseo, el bosque de la noche es sinónimo de irrealización del deseo, del *tender a*, el lugar donde errar de forma perpetua. “Es, en definitiva, el espacio efímero donde el temor a perder el orden central preciso de lo Mismo se realiza por la escurridiza e insistente presencia-ausencia de lo Otro”.

En cuanto a la palabra pronunciada en el bosque, del mismo modo que la pequeña Alicia decía: “Y ahora, ¿quién soy yo?”, la oscuridad de este lugar borra, sustrae la memoria, se pierde la capacidad referencial que poseía el jardín. Esta afirmación nos remite a las siguientes palabras: “No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa” (*Continuidad*: 235). Por lo tanto, la palabra del bosque se opone a la constativa y de contenido seguro que poseía la palabra del jardín.

“¿Pero quien nos dirá la dimensión del bosque?”, se pregunta Gaston Bachelard. Asegura que en el reino de la imaginación no hay lugar para bosques jóvenes.

En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros. [...] Cuando la dialéctica del yo y del no-yo se suaviza, siento las praderas y los campos conmigo, en el con-migo, en el con-nosotros. Pero el bosque reina en el antecedente. En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años o algo más.

He aquí mi bosque ancestral. Y todo lo demás es literatura. Bachelard (1965: 226)

A la hora de analizar la palabra del bosque, encontramos este símbolo por vez primera en el poema del mismo título que el poemario *Los trabajos y las noches* (p. 171):

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 inocente

En el primer verso, la figura de la sed equivale, de acuerdo con Luis Bagué Quilez, a la escasez, a la evaporación y al anhelo suspendido en una inminencia que carece de solución o continuidad. “Según Alejandra Pizarnik, este término no transmite el desasosiego vislumbrado en el fondo del vaso. Al contrario, la carencia adopta el signo de un enigma [...], una divisa literaria –“para reconocer en la sed mi emblema”–, un límite entre la realidad y el deseo [...], o una repetición del gesto de Tántalo [...]” (Bagué 2012: 4-5).

En un espacio nocturno y oscuro sucede el canto, quizás hostil para otros, mas la noche y la oscuridad pertenecen “a la interioridad y a su plenitud en el amor y la creación poética” (Goldberg 1994: 55). Goldberg analiza este mismo poema en el cual, según ella, quedan solamente dos posibilidades: “aceptar la fatalidad del sin sentido esencial, o encontrar el sentido dentro de uno mismo. Alejandra Pizarnik hará ambos caminos. Y el sentido que emana del propio yo será hallado, en una dialéctica de orgullo y desesperación, en el enfrentamiento con el lenguaje y la escritura” (Goldberg 1994: 94).

El sujeto se presenta como la enunciativa de “la palabra inocente”, una enviada cuya finalidad es la del lenguaje. Como ya hemos mencionado, la palabra del bosque, al igual que la infantil, pierde su capacidad referencial estricta en la noche de las sombras. “El lenguaje, entonces, como casa [...] debe perder su techo y *no guarecer*: esto es, transformarse en *guarida*: único lugar del habla para la misteriosa autómatas, libre, desbocada animal: allí es posible decir

*loba como yo.*” (Muschiatti 1995: 82). Asimismo, Depetris nos situaba el bosque como espacio sublime del éxtasis, del furor poético.

Una de las muchas interpretaciones que se le podrían atribuir es la de poeta iniciada en busca de su camino, tanto existencial como literario, situada en un espacio en el que reina la incertidumbre. A pesar de no figurar esta composición en sus poemarios de mayor madurez, la autora deja clara la posición que vendría configurando desde temprana edad: el *personaje alejandrino* para quien vida y literatura se confunden, son uno. La noche, al suprimir lo visible, anula las distancias alienantes (“la noche de los cuerpos”) y de ella emerge la elegida en decir la todavía palabra inocente, convertida más adelante en la definitiva.

Antes de introducir las siguientes composiciones poéticas, cabe mencionar otra característica propia del bosque. Gaston Bachelard examina de cerca en *La poética del espacio* la “inmensidad” del bosque:

Esta “inmensidad” nace de un cuerpo de impresiones que no proceden realmente de las informaciones del geógrafo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. Bachelard (1965: 222)

Nos habla aquí de un estado “trascendente psicológico”. No quiere decir otra cosa que, si los autores desean “vivir del bosque”, estos se ven expuestos a una inmensidad inmóvil producida por la profundidad y grandeza oculta del bosque.

Además, el bosque emana una “tranquilidad trascendente”, “porque el bosque rumorea, porque la tranquilidad cuajada tiembla, se estremece, se anima de mil vidas. Pero esos rumores y esos silencios no desplazan la tranquilidad del gozo. [...] La paz del bosque es para él [el poeta] la paz del alma. El bosque es un estado del alma” (Bachelard 1965: 224).

Será en una atmósfera aparentemente tranquila, atribuida por el “bosque musical”, donde se sitúe el siguiente poema perteneciente a *Los trabajos y las noches*, titulado *Antes* (p. 177):

bosque musical

los pájaros dibujaban en mis ojos

pequeñas jaulas

Aparentemente, el bosque descrito en el primer verso se trata de un espacio con connotaciones positivas, a diferencia de lo anteriormente descrito. Sin embargo, siguiendo la característica de lo ilusorio, del bosque como lugar en el cual nada es lo que parece, la concepción de lugar apacible se disuelve en los dos siguientes versos: unas dulces y pequeñas criaturas anuncian la crueldad del aprisionamiento del sujeto lírico.

Para hacer frente a uno de los símbolos aéreos más utilizados por Pizarnik, la tesis doctoral de Dores Tembrás (2007) nos ilustra acerca de su uso: “El yo poético no posee la capacidad de vuelo y el intento de apropiarse de características o partes del «pájaro» revelará la profunda desazón que provoca saber que no se accede a la liberación de las restricciones físicas de la vida terrenal. La tierra parece sujetar al yo poético en sus continuos intentos de ascensión” (Tembrás 2007: 383).

La mayor estudiosa de Pizarnik, Cristina Piña, considera el pájaro un elemento simbólico configurado por cinco elementos fundamentales: el viento, el pájaro, la luz, el jardín y la música.

En el caso del pájaro, segundo elemento simbólico que compone el paisaje infantil, éste es representación del ser en su dimensión absoluta, integrado al cosmos mítico. Según la simbología tradicional, por su posibilidad de vuelo, es emblema de la parte superior del espíritu y, por poseer la capacidad del canto, vale decir, la palabra armónica y total, comparte el poder creador. También y en relación con el símbolo específicamente cristiano, es encarnación del amor. Piña (1981: 22)

De forma más concreta y deteniéndonos de nuevo en *Antes*, Dores Tembrás incluye el pájaro de dicha composición dentro del tratamiento “pájaro esencial”, es decir, un pájaro abstracto. Los pájaros del poema se burlan del sujeto lírico, “dibujan jaulas en los ojos del yo poético [...]”, la mera presencia de los pájaros no haría más que recordar al yo poético que no posee la facultad

de vuelo, y eso se convierte en su propia jaula.” (Tembrás 2007: 399). Dicho eje prisión/libertad en el que se sostiene este universo simbólico, seguirá apareciendo a lo largo de su producción.

En cuanto a su estructura formal, destacamos una llamativa separación en secciones del mismo poema mediante renglones en blanco, “creando ‘estrofas’ que obedecen a un ritmo semántico, sin relación de versificación. Estos espacios generan un efecto de lectura equivalente al de los silencios en una partitura” (Goldberg 1994: 96).

Encontramos otras tres menciones del bosque en *Extracción de la piedra de locura* (pp. 247-255), incluido en el poemario del mismo nombre. A continuación, se incluyen los tres fragmentos del poema, disponible de forma íntegra en el anexo.

1. Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.
2. De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) en conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Yo que sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada.
3. Como una voz lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno a ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que le corresponde al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

En el primer fragmento, podemos observar la voz poética pizarkniana y no a la autora real. Esta busca permanecer en el bosque, en el lugar del éxtasis poético. De nuevo el bosque como lugar de lo trascendente, en el que “a medida que iba madurando como poeta, aumentaba su

necesidad de huir del raciocinio y abandonarse a la alienación benévola de la locura.” (Venti 2008: 197).

En el fragmento número 2, un sombrío escenario de oscuro cromatismo (“dedos negros”, “viento negro”) sumado al frío desamparo que evoca el viento. Es evidente la negatividad que transmiten las palabras seleccionadas, hasta el punto de llegar a hundirnos en la inmensidad del bosque. Podemos sentir la angustia de la poeta ante el miedo al vacío de la palabra, así como la “obligación” de llevar a cabo su “oficio”, el de conjurar y exorcizar. Recordaremos aquí de nuevo las palabras de Pizarnik: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*.” (Pizarnik 1975: 247). Otro elemento más que asegura la interpretación de la poeta como enunciativa de la palabra, es la mención al “Eclesiastés”, libro del *Antiguo Testamento* de la *Biblia* y del *Tanaj*, también conocido como “Libro del Predicador”.

El silencio, uno de los ejes fundamentales de su poética, ha sido minuciosamente estudiado. Ana Soncini describe a la perfección el tipo de silencio utilizado en este texto, aquel que corresponde a la incapacidad de enunciación:

A lo largo de su trayectoria, el silencio asume un doble aspecto: si por un lado implica carencia, vacío, olvido, oscuridad y mutismo, por otro connota también paz, transparencia y contemplación, y alude de alguna manera a un mundo mítico, anterior al lenguaje y, más allá de éste, taciturno y arcano. [...] En toda la obra de Alejandra Pizarnik se presentan dos formas de silencio. La primera —temible y peligrosa para la palabra poética, aún es antítesis con ella— corresponde a la incapacidad de enunciación. [...] La otra —atracción y fuerza de la palabra poética— simboliza un mundo auténtico, intacto y perdido, y confina con la poesía misma, además de ser el componente necesario de la resonancia propia del lenguaje lírico. Soncini (1990: 7)

Otra reflexión interesante sobre la función de este emblema pizarniano es la de Eduardo Chirinos: “El silencio para Pizarnik no fue siempre una posibilidad de plenitud del poema, sino “tentación y promesa” de algo que la poesía nunca le pudo ofrecer: la reconciliación entre lenguaje y deseo” (Chirinos 1998: 25).

El espacio del tercer fragmento es sin duda el más apocalíptico. “Lo primero que sorprende en la obra de Pizarnik es la completa ausencia de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos, no remiten más que a la fantasía de Pizarnik, a su mundo interior, a sus visiones oníricas”(Dobry 2004: 33). Hemos de tener presente que el poemario *Extracción de la piedra de locura* fue escrito en un momento en el que la salud mental de Alejandra se vio deteriorada debido a la medicación anfetamínica que había tomado durante quince años atrás:

[...] después de haber intentado suicidarse varias veces y con dos internamientos en su historial, la locura y la muerte son las dos únicas «realidades» que Alejandra no teme y el silencio levanta un epitafio con su nombre. El diálogo entre razón y locura se rompió, igualmente ley y transgresión quedaron escindidas en un escenario de padecimiento y tormentos. Su obra final fue producida al margen de lo convencional, en un terreno hostil e impulsado por el desorden psíquico, una especie de música torcida que resuena y nos obliga «a comenzar a entrever lo que quería decir, lo que quiere decir este signo arrojado entre nosotros, quizás el último que valga la pena ser descifrado»<sup>6</sup>. Venti (2008: 203)

Se observa en el fragmento el paso de los poemas condensados y meticulosos de su etapa iniciática a poemas narrativos con cierto sabor a escritura automática. De nuevo la obsesión por escribir y dejar un legado literario en vida a través de un lenguaje violento y en un mundo fragmentado e inacabado en el que la muerte forma parte de su ser.

Los textos pizarnkianos están articulados en torno a la búsqueda o pérdida de la identidad integradora e integrada. De tal forma que Alejandra inició un proceso de introspección y exploración del yo, que conforme se intensificaba, aumentaba su temor a enloquecer. [...] Y aunque Pizarnik tenía plena conciencia de que la locura literaria era parte de una identidad netamente poética y no constituía parte de su historia personal a través del cuerpo, con la finalización de cada libro surgía nuevamente el *personaje alejandrino* que vivía en el exilio y debía escribir con una lengua «prestada», «ajena», que esperaba poder hacer «hablar al delirio». Venti (2008: 198)

---

<sup>6</sup> Frase de Artaud citada por Pizarnik en su artículo sobre el autor francés (Pizarnik, *Prosa completa* 273).

## 4.2. Espacio interior

### 4.1.2. Casita dibujada sobre una página en blanco

A simple vista, la contraposición entre espacio exterior e interior parece clara: “Un espacio cerrado, al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas [...] y al dotarse de determinados atributos como [...] ‘cálido’, ‘seguro’, se opone al espacio ‘exterior’ abierto y a sus rasgos: ‘ajeno’, ‘hostil’, ‘frío’” (Lotman 1970: 281). Tomaremos como punto de partida la interesante reflexión que realiza Florinda F. Goldberg en *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*: “El espacio de la ‘realidad verdadera’ está topológica y afectivamente dividido en dos: el ámbito delimitado en que se habita – el cuarto, la casa –, y el ámbito sin límites del mundo exterior. Ambos, a su vez, remiten metafóricamente al yo enfrentado con el no-yo” (Goldberg 1994: 38). Observamos en su libro la gran influencia que ejerce sobre sus teorías Gaston Bachelard. Será este quien nos evidencie del diverso efecto que ejercen los elementos dependiendo del lugar de actuación:

En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal. El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos. Bachelard (1965: 72-73).

Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, dedica numerosas páginas a la ‘casa’, atribuyéndole adjetivos como ‘estabilidad’ y ‘centralidad’, así como espacio que alberga nuestros recuerdos, sueños, rasgos personales y, sobre todo, nuestra infancia:

Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. [...] Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa nos permite soñar en paz. [...] Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. Bachelard (1965: 36)

Cirlot también se unirá al matiz onírico en una de las acepciones de ‘casa’:

Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición. [...] Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. [...] Por otro lado, como decíamos, también hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas, como ya sabía Artemidoro de Daldi. Cirlot (1982: 120)

A continuación, ejemplificaremos los diferentes usos de la palabra ‘casa’ mediante tres poemas pizarnkianos. Los dos primeros, ambos del poemario *Extracción de la piedra de locura* pertenecen, dentro del vocabulario del imaginario espacial, al sub-paradigma de términos marcados como positivos: ‘casita’. El uso del diminutivo “refuerza la sugerencia de un ente ideal [...], sobretodo porque, al aludir a las casitas que dibujan los niños, connota el espacio feliz de la infancia” (Goldberg 1994: 41).

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós (*Extracción de la piedra de locura*: 250)

‘Casita’ como sinónimo de refugio, de lugar puramente placentero. Alejandra se siente como una marioneta cuyos hilos o decisiones no tiene que mover ella misma. Se halla en la tranquilidad más absoluta y puramente ideal. “Y siempre en nuestros sueños, la casa es una gran cuna [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard 1965: 37). Súbitamente, las últimas palabras de este fragmento parecen sugerirnos angustia y fatalidad mediante la sangre y una repetida despedida. Para responder a qué es lo que ha hecho anular repentinamente el vaivén de una niña acunada, acudiremos a Luis Bagué Quilez. Este interpreta la casa de Alejandra Pizarnik como metáfora de su propio cuerpo, dividido a su vez en cuerpo cerrado y cuerpo abierto. Nuestra primera casita pertenecería al “cuerpo cerrado que funciona como recinto amurallado, *hortus conclusus* o dorada prisión”

(Bagué 2012: 7). El sujeto lírico parece recordar recuerdos de su infancia que entran en su celda como la lluvia dorada de Zeus.

Nos detendremos en la palabra “dorado”, la cual estudia Dores Tembrás minuciosamente. El oro se asocia con el silencio, cobrando sentido en estas últimas líneas del poema debido a la repentina incapacitación de habla del “yo”. También este metal alude al sueño, “pero el silencio sigue siendo el centro, el silencio es ahora «las monedas de oro del sueño». [...] silencio, oro y sueño crean una alianza que muestra la alta valoración con la que el yo poético describe al silencio” (Tembrás 2007: 266).

El siguiente de los ejemplos se inscribe en la evocación de los recuerdos de la infancia, así como el deseo de poder volver a ellos.

Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco (*Noche compartida en el recuerdo de una huida*: 258)

El propio título del poema, *Noche compartida en el recuerdo de una huida*, nos sugiere la mencionada ensoñación de la infancia perdida: “existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá verdadero” (Bachelard 1956: 46). En este ejemplo, el pasado se proyecta sobre el presente. La imagen de la infancia se reitera de forma insistente en la poesía pizarniana, la niña que fue y que es persigue restablecer esa dolorosa etapa. “La poeta insiste en todo momento en cantar sobre su desgarradura, la pérdida del paraíso de la niñez que pretende restituirse con el ejercicio de la poesía, una convicción plenamente kafkiana, autor muy leído por *Alejandra* al final de su vida” (Fuentes 2007). Delfina Muschietti (1995: 83) declara que nos hallamos “ante el exceso de una obsesión”, observable en las innumerables páginas de sus *Diarios* dedicados a este asunto. Cabe destacar el uso frecuente de muñecas evocadas en sus poemas.

Surge entonces la imagen de la muñeca que se erige como imagen de si misma, de la silenciosa poeta cuya infancia implora [...], a la búsqueda de una canción que como un dibujo represente “una pequeña casa debajo de un sol al que le falten algunos rayos”, allí donde pueda vivir ella, la muñequita de “papel verde celeste y rojo. Fuentes (2007)

Con el propósito de analizar el tercero de los poemas seleccionados que contiene la palabra ‘casa’, *Signos*, acudiremos una vez más a la entrevista realizada por Marta I. Moia a nuestra autora, quien hacía el siguiente comentario sobre la distancia entre realidad y lenguaje:

A. P. – Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas. Pizarnik (1975: 249)

De la insatisfacción que le provoca el lenguaje a causa del engaño de la palabra, el deseo de acceder al silencio lo encontramos en un poema de *El infierno musical* (1971).

Todo hace el amor con el silencio.

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

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor (*Signos*: 276)

En esta composición la casa está asociada al silencio, eje fundamental de la teoría poética pizarkniana. La luz, por su parte, aparece en poemarios anteriores relacionada con el nacimiento del lenguaje. Dores Tembrás, en su tesis doctoral (2007), estudia la casa como una construcción simbólica que proporciona amparo y seguridad al sujeto lírico. La “casa del silencio” se erige como espejismo o falsa promesa de acceso al silencio, fuente de seguridad necesario para suplir su estado de desorientación. Además, el sujeto lírico desea el fuego como elemento destructor, “la analogía entre el silencio y el fuego [...] y la relación que se describe entre ambos permite mostrar de nuevo el deseo de acabar con la distancia entre la palabra y lo que esta designa” (Tembrás 2007: 243). Sobre este poema, Tembrás Campos realiza un pequeño comentario:

Se vuelve a la imagen del silencio como fuego [...], lo interesante aquí es la promesa del silencio, promesa que hacen otros, en una acción que no llega a cumplirse. Esa promesa de silencio que da la luz y calor, se

traslada de inmediato a la “casa de silencio”, el amparo que es esencia de la construcción, de la casa como símbolo de seguridad y cobijo. Tembrás (2007: 269)

Por lo tanto, no resulta inverosímil la concepción de casa o cuarto como refugio, “porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard 1965: 46).

### **a. De lo de dentro y de lo de fuera: puerta y ventana**

En este subapartado dedicaremos las siguientes líneas a la función que ejerce la puerta y la ventana en la poética, concretamente en la de nuestra autora. Ambas pertenecen a “lo de dentro y lo de fuera”, exterior e interior están unidos por estos dos elementos. “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (Bachelard 1967: 256).

Comenzaremos pues, por la puerta. Chevalier y Gheerbrant nos ofrecen de manera muy acertada aquello que esta simboliza:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá... La puerta es la abertura que permite entrar y salir, y por tanto el pasaje posible –aunque único– de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado. (Chevalier & Gheerbrant 2007: 855).

Este elemento no solo es de gran importancia en la cultura oriental, sino también en las tradiciones judías y cristianas, “puesto que ella da acceso a la revelación, y sobre ella vienen a reflejarse las armonías del universo. Puertas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, tales como el Cristo en majestad y el juicio final, acogen al peregrino y a los fieles” (Chevalier y Gheerbrant 2007: 856).

Es impensable adentrarnos en la puerta sin hacer alusión a la visión de Bachelard sobre la situación de estos objetos en el espacio poético. Entiende este signo como todo un cosmos

entreabierto. “La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par.” (Bachelard 1965: 263).

Tendiendo en cuenta las anteriores reflexiones, las cuales parten de un mismo punto común, veremos cómo cobran vida las puertas y qué función desempeñan en los poemas seleccionados, ambos de *Extracción de la piedra de locura*.

Alguien quiso abrir la puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero.  
Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas.  
La infancia implora desde mis noches de cripta.  
La música emite colores ingenuos.  
Grisés pájaros en el amanecer son la ventana cerrada lo que a mis males mi poema (*Desfundación*: 221)

“Alguien quiso abrir la puerta”. Inicia así *Desfundación*, mediante un hecho irrealizado a pesar del deseo o necesidad de abrir la puerta. Se nos presenta un ser desconocido e inconcreto cuya incapacidad de dejar de arrastrar la carga del interior reside en las cicatrices de la infancia. Sus manos, su mente, permanecen aferrada a la no superación de la niñez. La sombra, caracterizada por restar identidad de ser y por su cariz usurpador, es contra quien lucha el sujeto para liberarse de su otro yo pasado que tanto le atemoriza y persigue en sus pesadillas. La puerta, por tanto, “representa la posibilidad de acceso de un espacio a otro; el resultado puede ser, nuevamente, la comunión o el peligro; inversamente, la puerta que no se deja abrir transmuta el refugio o prisión” (Goldberg 1994: 48). Analizaremos el último verso del poema más adelante, en relación con el simbolismo de la ventana.

En el siguiente fragmento, de nuevo aparece la puerta como salida de ese mundo en el que habita junto a la angustia y la ausencia, como luz que vislumbra el paraíso. Sin embargo, esta puerta tampoco parece abrirse.

Vendrás a mí con tu voz a penas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber

borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal (*Extracción de la piedra de locura*: 251)

Prisionera de nuevo de los recuerdos de la infancia, las puertas dejan entrever “aquello que se encierra en el cielo y en la luz, como por ejemplo el pájaro. Pero ahora solo entran «cenizas de una joven muerta» que se «avientan» y se mezclan con las hojas en las que hay dibujadas aquellos elementos que acompañaban a la felicidad (casa, árbol, sol, animal)” (Calle 2013: 158). La puerta, evoca así una idea de trascendencia, accesible y al mismo tiempo prohibida, según esta sea atravesada o solo mirada, abierta o cerrada. El pájaro funciona aquí como una referencia a lo anhelado, repleto de “connotaciones positivas que no hacen más que redundar en esa aspiración frustrada de poseer su capacidad de su vuelo” (Tembrás 2007: 392).

Por otra parte, la ventana, “por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de ésta con la figura humana.” (Cirlot 1892: 458).

Partiendo de estas palabras, recuperemos de nuevo el último verso del poema *Desfundación* (p. 221):

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.

En primer lugar, la gama de colores vinculada al “pájaro” es muy restringida, siendo el negro el que perdure a lo largo de su producción como indicador de la noche, de la oscuridad. Pizarnik utiliza una serie de colores que aparecen de forma aislada, en una sola ocasión. Sin embargo, el color gris no dista mucho de lo que el negro evoca. Su luminosidad está comprendida entre dos extremos: la máxima (blanco) y la nula (negro). De hecho, en psicología del color este se asocia con la apatía y la soledad.

La autora consigue expresar de infinitas formas la opresión y la angustia que experimenta y que vierte en sus poemas. Esta línea no es más que otro bello ejercicio en el que realiza un paralelismo. La imposibilidad de vuelo de un pájaro a causa de una ventana cerrada se equipara

a sus penas, aprisionadas en la cárcel que es su cuerpo y mente y, consecuentemente, sus poemas, ya que en estos desnuda su alma.

Para el siguiente ejemplo de este símbolo acudiremos a *El infierno musical*, concretamente a la parte I de *Los poseídos entre lilas* (p. 293):

–Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas...Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana.

–Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...

En esta ocasión la autora dispone el poema narrativo en forma de diálogo con otra Alejandra, inmersa en sí misma. La voz le ordena que mire por la ventana y le diga todo cuanto vea. Cabe destacar que para ello se refiere siempre a objetos y formas inacabadas, del mundo de la ensoñación y marcadas por la desdicha, anticipando lo que esta observará. Además, se alude a la infancia con actitud hostil, a modo de contemplación nostálgica de una identidad perdida. La respuesta permanece envuelta en aires oníricos creados desde su propia mente. Una enumeración de elementos trágicos, solitarios y deprimentes finalizan con un juego temporal entre el pasado y el presente. Estos versos prueban una vez más su fallido intento de “unirse” o “reencontrarse” con la vida y su consiguiente frustración. Goldberg resume la utilización del símbolo estudiado a la perfección: “La ventana es un espejo invertido que muestra al no-yo: una pared que en vez de reflejar los mensajes de la subjetividad encerrada comunica el adentro y el afuera. Límite ambivalente, es a la vez resguardo y contemplación tentadora o angustiante del mundo exterior” (Goldberg 1994: 47).

### **b. *Una grieta en un muro***

Estudiados ambos por Goldberg, nos aproxima a ellos de la siguiente manera: “La pared y el correspondiente lexema intensificado, el muro, connotan protección [...], pero también el aislamiento y sus peligros” (Goldberg 1994: 42). Por lo tanto, la pared y el muro en la poética

de Pizarnik están estrechamente ligados, siendo el segundo una extensión del primero. De hecho, Cirlot, en su *Diccionario de los símbolos* no recoge los significados de ‘pared’, pero sí utiliza esta palabra como sinónimo de ‘muro’ en su correspondiente entrada:

En el sistema jeroglífico egipcio, es un signo determinante que expresa la idea de «elevar sobre el nivel común»; claramente se advierte que el valor dominante en este caso es el de su altura. Como pared, que cierra el espacio, es el «muro de las lamentaciones», símbolo del sentimiento «de caverna» del mundo, del inmanentísimo, de la imposibilidad de transir al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación, límite. Ahora bien, el muro en forma de cerca y considerado desde dentro tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal — depende de la función y del sentimiento — de protección. El psicoanálisis lo considera con frecuencia bajo este último aspecto y por ello lo tiene por símbolo materno, como la ciudad o la casa. Cirlot (1982: 316, 317)

De igual manera sucede en el segundo diccionario que manejamos:

La muralla o la gran muralla es tradicionalmente el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior. Tiene el inconveniente de limitar el dominio que encierra, pero la ventaja de asegurar su defensa, dejando además la vía abierta a la recepción de influencia celeste. [...] Tal vez como símbolo de separación es como conviene interpretar el famoso «muro de las lamentaciones». Se llegaría, de este modo a la significación más fundamental del muro: [...] separación entre familias; separación entre Dios y la criatura; entre el soberano y el pueblo; separación entre los demás y yo. El muro es la comunicación cortada con su doble incidencia psicológica: seguridad, ahogo; defensa pero también prisión. Chevalier & Gheerbrant (2007: 738).

En conclusión, todos los estudios mencionados coinciden en la doble interpretación del muro o pared; una positiva, que remite a protección, y otra negativa, con el sentido de aislamiento o prisión. Así mismo lo expresa Bachelard en su obra: “veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas” (Bachelard 1965: 35).

En algunos textos, el muro parece ser una muralla exterior más que la pared de un cuarto. Ese es el caso de *Sombra de los días venir* (p. 202), en donde el sema privilegiado es el de ‘perduración’:

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.

La agotadora angustia llevada al extremo en una situación asfixiante se muestra en *El deseo de la palabra* (p. 269), concretamente en los siguientes versos: “Voy entre muros que se acercan, que se juntan”; “He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes)”. Dichos muros “que se acercan, que se juntan”, aluden a la gruta, “la falta de espacio y aire que permitan moverse, actuar; por eso, más que la muerte física, ambas metaforizan el encierro absoluto de un yo paralizado” (Goldberg 1994: 47). Una vez más, Pizarnik consigue, a través de su pluma, transformar un elemento de protección en una construcción amenazante, invasora de todo su ser.

El poema de este subgrupo que sin duda más nos impresiona a causa de su fuerte carga sentimental es *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*. En él, la llamada de la muerte palpita en el interior del sujeto lírico, sintiendo una obsesión inconsciente hacia el fondo del río, “donde está la muerte cantando”. Un universo onírico, un paisaje de ensoñación envuelve este complejo poema narrativo. En él, mundos demoledores y mortíferos, de enloquecimiento e impotencia por los que deseará desprotegerse y unirse irremediamente con la muerte.

    Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro,  
    que se vuelva río el muro (*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*:  
    256)

Anteriormente ya hemos visto la vinculación del río a la muerte en la obra poética de nuestra autora. “El río pasa a ser el componente principal en el que la muerte canta su melodía victoriosa sobre el yo poético, lo requiere sin descanso y oculta todo aquello que antes fue y que ahora se encubre en su cauce mortal” (Calle 2013: 158). Este también es pérdida, siendo su violento torrente todo lo que vivía allí.

Otro de los motivos recurrentes son las fisuras en la pared. Estas dibujan signos que el sujeto lírico procura compulsivamente descifrar. “Esta escritura sobre el muro, de indefinido origen

no-humano y de mensaje preponderantemente ominoso [...] suele contraponerse a su propia escritura” (Goldberg 1994: 43). Los signos en la pared también pueden ser entendidos como “espacio de revelaciones” en los momentos felices y cuando se alcanza el logro amoroso:

Vigilas desde este cuarto  
donde la sombra temible es la tuya.  
No hay silencio aquí  
sino frases que evitas oír.  
Signos en los muros  
narran la bella lejanía.  
(Haz que no muera  
sin volver a verte.) (*Estar*: 232)

“La grieta que marca trazos en la pared es, literalmente, un espacio vacío, una hendidura que sugiere un posible derrumbe y el fin de la protección” (Goldberg 1994: 44). En ocasiones se produce una clara identificación metafórica entre la pared agrietada y el yo, como en el siguiente ejemplo:

Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna  
(*Extracción de la piedra de locura*: 251)

Lidia Evangelista ofrece un análisis muy interesante a cerca de la grieta. El discurso de Pizarnik se sostendría entre la unidad del decir y el existir:

La ausencia (la grieta) delata la relación letal que el lenguaje establece con los objetos. Nombrar es experiencia de la separación entre palabra y realidad. [...] La herida que constituye el mundo, será la misma herida que constituya al sujeto: el lenguaje mata, pero a la vez se torna en el único vehículo que garantiza la mágica fusión entre el mundo de la palabra y el mundo de los objetos. [...] aspira a transformar la poesía en un acto total, a intentar la sutura del abismo que media entre el sujeto y lenguaje, pero partiendo desde el reconocimiento de esa herida. Evangelista (1996: 42)

Será precisamente en un poema en concreto, *La verdad de esta vieja pared*, en donde Goldberg preste mayor atención. La ambivalencia de la escritura sobre el muro explica, “culmina en un poema que es también ejemplo de uno de sus modos característicos de

construcción textual: el encadenamiento de imágenes generadas por equivalencias fónicas, semánticas, morfológicas y sintácticas, que configuran una estructura cerrada y fuertemente trabada en todos sus componentes” (Goldberg 1994: 45).

que es frío es verde que también se mueve  
llama jadea grazna es halo es hielo  
hilos vibran tiemblan

hilos

es verde estoy muriendo es muro es mero muro es mundo mira muere (*La verdad de esta vieja pared:*  
194)

Uno de los textos más citado por los críticos, compuesto por una serie de equivalencias como ya hemos aventurado anteriormente. En cuanto al plano fónico, hallamos los siguientes encadenamientos: verdad-vieja-verde-vibran-verde, mueve-muriendo-muro-mero-muro-mudo-mira-mueve y halo-hielo-hilos-hilos. Los hilos que tejen el discurso se asimilan a los vínculos entre palabra y mundo. “Sus versos se limitan a reflejar una imposibilidad: la que le impide restituir las conexiones entre el objeto y la batería del lenguaje. De este modo, el hilo manifiesta un nuevo síndrome carencial, cifrado en la textura de la incertidumbre. [...] Además, este símbolo representa el distanciamiento del yo, en la medida que me permite a la autora tomar conciencia de su otredad” (Bagué 2012: 8). Bagué Quilez (2012: 9) en su artículo *Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas* interpreta el uso de “hilo” en sus últimos poemarios como el temor al apagón analógico del silencio, el miedo a no escribir como principal batalla de sus composiciones, plasmado en el reiterado anuncio de oscuridad fruto de la fragmentación del yo. Tres son los rasgos a los que queda reducido dicho hilo de voz: negatividad, precisión y transparencia.

Una segunda equivalencia es la semántica (frío-hielo-tiemblan) y la semántica/morfológica (pared-muro, mueve-llama-jadea-grazna-vibran-tiemblan). Finalmente, este trabado y magistral ejercicio se concibe a modo de espiral, de modo que se lleva a cabo la unión de dos extremos, “verdad” y “muerte”.

## Conclusiones

La obra pizarkniana, si bien parecía mantenerse relegada de los grandes nombres de la poética hispanoamericana hace algunos años, actualmente disponemos de un considerable número de estudios en torno a la poeta. Este modesto estudio no sigue más que el camino marcado de mantener viva a una escritora que, desde sus comienzos en los años cincuenta, trató de forjarse una voz propia.

La ruptura de la narración de sus últimas obras, las cuales hemos utilizado para este trabajo, así como el carácter crítico de su escritura, son los dos elementos sobre los que reside el interés del estudio de Alejandra Pizarnik.

Dicha encriptación de sus versos ha sido resultado del uso reiterado de símbolos. A lo largo de este estudio nos hemos propuesto analizar los emblemas que caracterizan las dos dimensiones espaciales distinguibles en la poética pizarkniana: espacio exterior y espacio interior. Para ello hemos tratado de demostrar los diferentes grados de profundidad que experimentarían estos símbolos a lo largo de sus versos.

Partiendo de las hipótesis iniciales, hemos dividido la poética que se fragua en el exterior en lo que concierne al temor y al deseo. A la primera se adscribe el “jardín refugio”, aquel que proporciona seguridad y estabilidad, entendido como punto de encuentro y donde la autora escribirá contra el miedo. La poética del deseo conlleva el idealismo e imposibilidad del “jardín prohibido” y el peligroso e inhóspito bosque. La palabra firme y segura del “jardín refugio” se verá deformada por las mutaciones y por la oscuridad que encierra el bosque.

La construcción simbólica que proporciona amparo y seguridad en el espacio en el que se mora es la casa. La puerta y la pared, elementos constitutivos de esta, establecen la unión entre exterior e interior. Por su parte, el muro y la pared poseerán dos lecturas posibles: una positiva, de protección, y otra negativa, atribuida al aislamiento o prisión.

Tras observar que los símbolos seleccionados no funcionaban de forma aislada, sino que actuaban de forma imbricada con otros emblemas, hemos incluido el significado de otras formas como “pájaro”, “cenizas”, “sol”, entre otros.

Por otra parte, no hemos podido olvidar diversas características identificativas que permanecen adheridas a cada poema, como puede ser el carácter íntimo y altamente transgresor de sus composiciones, así como la importancia del silencio o la recuperación de la identidad y de la memoria. Esta última, entendida como espacio en el que los acontecimientos vitales y la gestación de sus dolorosas ideas se unen para dar lugar al único sujeto y gran personaje de Alejandra Pizarnik.

Como se ha demostrado a lo largo del discurso, por más que la autora haya tratado de llenar el vacío de su alma por medio de diferentes espacios, esta no hallará mas que un lugar de ausencia.

## Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gaston (1965). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bagué Quilez, Luis (2012). “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”, en *Letral* 8, 1-16.
- Becciu, Ana (ed.) (2016). *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen
- Becciu, Ana (ed.) (2019). *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen
- Calle Romero, M<sup>a</sup> Isabel (2010). “La búsqueda de lo celeste en la poesía de Alejandra Pizarnik: astro y aire” en *Gamma* XXI 47, 111-125.
- Calle Romero, M<sup>a</sup> Isabel (2013). “El paraíso perdido de Alejandra Pizarnik. Génesis de una poética”, en *Gamma* XXIV 50, 151-162.
- Cervera Salinas, V. (2010). “Las cenizas del reino. El hermoso delirio de Alejandra Pizarnik”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética* 8, 112-122.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chirinos, Eduardo (1998). *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan Eduardo (1982). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.
- Clark, Kenneth (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Depetris, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Univesidad Autónoma de Madrid Ediciones.
- Dobry, Edgardo (2004). “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 644, 33-43.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Evangelista, Lidia (1996). “La poética de Alejandra Pizarnik”, en *Atenea. Ciencia, arte y literatura* (Universidad Concepción de Chile), 473, 41-51.

- Fuentes Gómez, Josefa (2007). “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, en *Tonos Digital, Revista electrónica de estudios filológicos* XIII. Disponible en [https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_1\\_pizarnik.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_1_pizarnik.htm)
- Goldberg, Florinda F. (1994). *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*. Gaithesburg: Hispamérica.
- Korembli, Bernardo Ezequiel (1991). *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lotman, Yuri M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- Moya, Martha I. (1972). “Con Alejandra Pizarnik: algunas claves”, en *Zona Franca* 16, 20-29.
- Muschietti, Delfina (1995). “Poesía y paisaje: exceso e infinito”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 538, 81-88.
- Piña, Cristina (1981). *La palabra como destino*. Buenos Aires: Botella al mar.
- Piña, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- Pizarnik, Alejandra (1975). *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos.
- Soncini, Ana (1990). “Itinerario de la palabra en el silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, Compl.* 5, 7-8.
- Tembrás Campos, Dores (2007). *La obra poética de Alejandra Pizarnik. Arquitectura de un desencuentro* (tesis doctoral). Universidade da Coruña, A Coruña.
- Venti, Patricia (2008). *La escritura invisible: El discurso poético de Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos Editorial.

## **Anexo<sup>7</sup>**

### *I. Sala de psicopatología*

Después de años en Europa

Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap

St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,

Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,

Santillana del Mar, Marbella,

Segovia, Ávila, Santiago,

y tanto

y tanto

por no hablar de New York y el del West Village con

rastros de muchachas estranguladas

–quiero que me estrangule un negro –dijo

–lo que querés es que te viole –dije (¡oh Sigmund! con

vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté

en las mejores playas de Europa)

y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,

y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,

aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,

persuadiéndome día a día

de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino,

---

<sup>7</sup> Se incluyen en el anexo los poemas que por su extensión no se citan de forma completa en el cuerpo del trabajo siguiendo el orden de aparición. Asimismo, de aquellos ya incorporados a lo largo de este estudio solamente se recogen aquí los títulos. Todos ellos pueden ser consultados en la edición de Ana Becciu (2016): *Poesía completa* de la editorial Lumen.

–una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no figura en el mapa dice:

–El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo tengo algo aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía.

Nietzsche: «Esta noche tendré una madre o dejaré de ser.»

Strindberg: «El sol, madre, el sol.»

P. Eluard: «Hay que pegar a la madre mientras es joven.»

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire, pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha, después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero

(y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar)

hablo de la concha y hablo de la muerte,

todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo –la mahtma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados –¡oh el goce de la roña!

Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero

¿se casarían con el leproso?

Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro,

sí de eso son capaces,

pero luego viene la vocecita que acompaña a los jovencitos como  
ustedes:

–¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?

Y

sí,

aquí en el Pirovano

hay almas que NO SABEN

por qué recibieron la visita de las desgracias.

Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que  
la sala –verdadera pocilga– esté muy limpia, porque la roña les da terror,  
y el desorden, y la soledad de los días habitados por antiguos  
fantasmas emigrantes de las maravillosas e ilícitas pasiones de la  
infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala  
llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de  
la mejoría.

Pero

¿qué cosa curar?

Y ¿por dónde empezar a curar?

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es  
casi tan bella como el suicidio.

Se habla.

Se amuebla el escenario vacío del silencio.

O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.

–¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?

No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces –casi siempre– estoy húmeda. Soy una perra, a pesar de Hegel. Quisiera un tipo con una pija así y cogermela a mí y dármele hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparán) a fin de que me exorcisen y me procuren una buena frigidez.

Húmeda.

Concha de corazón de criatura humana,  
corazón que es un pequeño bebé inconsolable,  
«como un niño de pecho he acallado mi alma» (Salmo)

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honrarla con mi presencia prestigiosa (si me quisiera un poquito me ayudarían a anularla)

oh no es que quiera coquetear con la muerte  
yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a fuerza de prolongarse,

(Ridículamente te han adornado para este mundo –dice una voz apiadada de mí)

Y

Que te encuentres con vos misma –dijo.

Y yo dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina  
un cuchillo sin hoja  
al que le falta el mango.  
Entonces:  
adiós sujeto y objeto,  
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos  
para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,  
ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio  
vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión  
y del encuentro,  
fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de  
evolución de sociedades de consumo,  
y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo median-  
te relojes, calendarios y demás objetos hostiles,  
lejos de las ciudades en las que se compran y se vende (oh, en ese jardín  
para la niña que fui, la pálida alucinada de los suburbios malsanos  
por los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que  
no has tenido madre (ni padre, es obvio)  
De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18,  
en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación  
de absoluta NO-ALIANZA con Ellos  
–Ellos son todos y yo soy yo–  
finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de  
buena voluntad (¡oh, los buenos sentimientos!) me podrán ayudar,  
pero a veces –a menudo– los recontraputeo desde mis sombras in-

teriores que estos mediquillitos jamás sabrán conocer (la profundidad, cuanto más profunda, más indecible) y los puteo por que evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala,

pero mi viejo se me muere y éstos hablan y, lo peor, éstos tienen cuerpos nuevos, sanos (maldita palabra) en tanto mi viejo agoniza en la miseria por no haber sabido ser un mierda práctico, por haber afrontado el terrible misterio que es la destrucción de un alma, por haber hurgado en lo oculto como un pirata –no poco funesto pues las monedas de oro del inconsciente llevaban carne de ahorcado, y en un recinto lleno de espejos rotos y sal volcada–

viejo remaldito, especie de aborto pestífero de fantasmas sifilíticos, cómo te adoro en tu tortuosidad solamente parecida a la mía,

y cabe decir que siempre desconfié de tu genio (no sos genial; sos un saqueador y un plagiario) y a la vez te confié,

oh, es a vos que mi tesoro fue confiado,

te quiero tanto que mataría a todos estos médicos adolescentes para darte a beber de su sangre y que vos vivas un minuto, un siglo más,

(vos, yo, a quienes la vida no nos merece)

Sala 18

cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua,

15 ó 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante,

porque -oh viejo hermoso Sigmund Freud- la ciencia psicoanalítica

se olvidó la llave en algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no  
restañan la herida que supura.

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o  
seguramente, le ha causado la vida que nos dan.

«Cambiar la vida» (Marx)

«Cambiar el hombre» (Rimbaud)

Freud:

«La pequeña A. está embellecida por la desobediencia», (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica.

Sin duda, muchas claves las extrajo de «los filósofos de la naturaleza»,  
de «los románticos alemanes» y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg,  
el genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas  
como:

«Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas»

Algo solo estaba, ¿no?

(Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le pasó lo que a mí, si bien él era púdico y casto

—«¿Qué hice del don del sexo?» —y yo soy una pajera como no existe otra;

pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:

*se separó*

fue demasiado lejos en la soledad

y supo –tuvo que saber–

que de allí no se vuelve

se alejó –me alejé–

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,

veranean,

tienen horarios,

no se asustan por la tenebrosa

ambigüedad del lenguaje

(no es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)

El lenguaje

–yo no puedo más,

alma mía, pequeña inexistente,

decidíte;

te la picás o te quedás,

pero no me toques así,

con pavora, con confusión,

o te vas o te la picás,

yo, por mi parte, no puedo más.

## II. *Extracción de la piedra de locura*

*Elles, les âmes (...), sont malades et elles souffrent et nul leur porte-remède; elles sont blessées et brisées et nul ne les panse.*

RUYSBROECK

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí acerca del espíritu...Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No teas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras fuertemente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no

hables de jardines, no hables de la luna, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) en conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Yo que sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada.

Te despeñas. Es el sinfín desesperante, igual y no obstante contrario a la noche de los cuerpos donde apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas.

Sin el perdón de las aguas no puedo vivir. Sin el mármol final del cielo no puedo morir.

En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla.

Haberse muerto en quien se era y en quien se amaba, haberse y no haberse dado la vuelta como un cielo tormentoso y celeste al ismo tiempo.

Hubiese querido más que esto y a la vez nada.

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia; la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el solo tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.

Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo.

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carromato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles.

De manera que soñé capitanes y ataúdes de colores deliciosos y ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro —déjate caer, déjate caer—, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura. Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós.

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y

no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín.

Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal.

Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.

Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos. Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta.

Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros.)

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar  
y de mi ser confusos y difusos

mi cuerpo vibraba y respiraba  
según un canto ahora olvidado  
yo no era aún la fugitiva de la música  
yo sabía el lugar del tiempo  
y el tiempo del lugar  
en el amor yo me abría  
y ritmaba los viejos gestos de la amante  
heredera de la visión  
de un jardín prohibido

La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso –que no es mucho–, la voz que injuria tiene razón.

La tenebrosa luminosidad de los sueños ahogados. Agua dolorosa.

El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde. La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible). Me adueñé de mi persona, la arranqué del hermoso delirio, la anonadé a fin de serenar el terror que alguien tenía a que me muriera en su casa.

¿Y yo? ¿A cuántos he salvado yo?

El haberme prosternado ante el sufrimiento de los demás, el haberme acallado en honor de los demás.

Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible.

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?

### III. *Piedra fundamental*

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

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

Un canto que atravieso como un túnel.

Presencias inquietantes,  
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,  
signos que insinúan terrores insolubles.

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan,  
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos,

aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,  
no,  
he de hacer algo,

no,  
no he de hacer nada,

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

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

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.

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

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

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

*(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas).*

*(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...).*

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

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar.

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

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

Hay un jardín.

#### *IV. Los poseídos entre lilas*

##### I

–Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana.

–Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás.

–¿Qué hice del don de la mirada?

–Una lámpara demasiado intensa, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra, el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra, una pareja de enamorados se pasea despacio bajo la lluvia, un diario en una zanja, un niño silbando...

–Proseguí.

–(*En tono vengativo*). Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados.

–¡No!

–Está desnuda pero lleva sombrero, tiene pelos por todas partes y es de color gris de modo que con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía teatral de un teatro para locos. Un gnomo desdentado la persigue mascando las lentejuelas...

–Basta, por favor.

–(*En tono fatigado*). Una mujer grita, un niño llora. Siluetas espían desde sus madrigueras. Ha pasado un transeúnte. Se ha cerrado una puerta.

## II

Si viera un perro muerto me moriría de orfandad pensando en las caricias que recibió. Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos. En cuanto a la muerte, sin duda se entretiene tallándolos en forma de lapiceras, cucharitas, de cortapapeles, de tenedores, de ceniceros. Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata. Sí, lo malo de la vida es que no es lo que creemos pero tampoco lo contrario.

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uña y rizos púbicos y una vela doblugada que usaron con fines oscuros y manchas de espermatozoides sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestido en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortija y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero ¡mira! el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma.

### III

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio.

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.

## IV

Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra? Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar.

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si está todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

V. Desmemoria

VI. Rescate

VII. La palabra del deseo

VIII. *El deseo de la palabra*

IX. *Linterna sorda*

X. *Los trabajos y las noches*

XI. *Antes*

XII. *Noche compartida en el recuerdo de una huida*

Golpes en la tumba. Al filo de las palabras golpes en la tumba. Quien vive, dije. Yo dije quién vive. Y hasta cuando esta intromisión de lo externo en lo interno, que se va tejiendo como un manto de arpillera sobre mi pobreza indecible. No fue el sueño, no fue la vigilia, no fue el crimen, no fue el nacimiento: solamente el golpear con un pesado cuchillo sobre la tumba de

mi amigo. Y lo absurdo de mi costado derecho, lo absurdo de un sauce inclinado hacia la derecha, mi posesión derecha, mi desposesión. Desviarme hacia mi muchacha izquierda – manchas azules en mi palma izquierda, misteriosas manchas azules–, mi zona de silencio virgen, mi lugar de reposo en donde me estoy esperando. No, aún es demasiado desconocida, aún no sé reconocer estos sonidos nuevos que están iniciando un canto de queja diferente del mío que es un canto de quemada, que es un canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas.

¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?

Escucho mis voces, los coros de los muertos. Atrapada entre las rocas; empotrada en la hendidura de una roca. No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí.

Y esto fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé.

Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de mulecas de corazones de espejo en mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. Imitas gestos viejos heredados. Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaba las trompetas de la muerte, miraban desfilar –ellas, las imaginadas– un cortejo imaginario de mulecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel; en verdad sólo murmuraba un sauce inclinado sobre el río.

Muñequitas de papel, yo la recorté en papel celeste verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del sueño aun si a veces gritas, pero ha tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste, roja?

Si fuertemente, a sangre y fuego, se graban mis imágenes, sin sonidos, sin colores, ni siquiera lo blanco. Si se intensifica el rastro de los animales nocturnos en las inscripciones de mis

huesos. Si me afinco en el lugar del recuerdo como una criatura se atiene a la saliente de una montaña y al más pequeño movimiento hecho de olvido cae –hablo de lo irremediable, pido lo irremediable–, el cuerpo desatado y los huesos desparramados en el silencio de la nieve traidora. Proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco.

XIII. *Signos*

XIV. *Desfundación*

XV. *Sombra de los días venir*

XVI. *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*

*Esta noche, dijo, desde el ocaso, me cubrían con una mortaja negra en un lecho de cedro.*

*Me escanciaban vino azul mezclado con amargura.*

EL CANTAR DE LAS HUESTES DE ÍGOR

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones, en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría.

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor. Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque con una sonrisa de duelo yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente).

Y las danzas mecánicas de los muñecos antiguos y las desdichas heredadas y el agua veloz en círculos, por favor, no sientas miedo de decirlo: el agua veloz en círculos fugacísimos mientras en la orilla el gesto detenido de los brazos detenidos en un llamamiento al abrazo, en la nostalgia más pura, en el río, en la niebla, en el sol debilísimo filtrándose a través de la niebla.

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en el que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué pasajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado: una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por

irrumper en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río. Quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez solamente la muerte.

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando. Y la muerte es ella, me lo dijo el sueño, me lo dijo la canción de la reina. La muerte de cabello del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando y contemplada de atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras.

Cantaba en la mañana de niebla apenas filtrada por el sol, la mañana del nacimiento, y yo caminaría con una antorcha en la mano por todos los desiertos de este mundo y aún muerta te seguiría buscando, amor mío perdido, y el canto de la muerte se desplegó en el término de una sola mañana, y cantaba, y cantaba.

También cantó en la vieja taberna cercana del puerto. Había un payaso adolescente y yo le dije que en mis poemas la muerta era mi amante y amante era la muerte y él dijo: tus poemas dicen la justa verdad. Yo tenía dieciséis años y no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto. Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción.

Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro.

La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las visiones del nacimiento.  
El traje azul y plata fosforescente en la plañidera de la noche medieval de toda muerte mía.  
La muerte está cantando junto al río.  
Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción de la muerte.  
Me voy a morir, me dijo, me voy a morir.  
*Al alba venid, buen amigo al alba venid.*  
Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, *amigo el que yo más quería.*  
Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.  
Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aún muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor.

XVII. *Estar*

XVIII. *La verdad de esta vieja pared*