

March 2020

## Entre la persona y la poesía: atravesando la sombra de Alejandra Pizarnik

Laura Pérez Torremocha  
*University of South Florida*

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/etd>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

---

### Scholar Commons Citation

Pérez Torremocha, Laura, "Entre la persona y la poesía: atravesando la sombra de Alejandra Pizarnik" (2020). *Graduate Theses and Dissertations*.  
<https://scholarcommons.usf.edu/etd/8282>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact [scholarcommons@usf.edu](mailto:scholarcommons@usf.edu).

Entre la persona y la poesía: atravesando la sombra de Alejandra Pizarnik

by

Laura Pérez Torremocha

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Master of Arts in Spanish  
Department of World Language  
College of Arts and Science  
University of South Florida

Major Professor: Madeline Cámara, Phd

Pablo Brescia, Phd

Sonia Ramírez Wohlmuth, Phd

Date of approval:

March 6, 2020

Keywords: performance, semiótica, diarios, poemas, sombra, alquimia

Copyright © 2020, Laura Pérez Torremocha

## DEDICATION

Quiero agradecer, antes que nada, a mi familia. A mis padres, por darme la oportunidad de viajar tan lejos y apoyarme durante estos dos años, y por siempre alentarme a volar alto. Y por ser los eternos correctores de mis trabajos. A mi hermano, por hacerme reír hasta cuando no quiero hacerlo, desde que era pequeño tuvo ese don. A Iván, por apoyarme y aguantar mis malos momentos con esta tesis, por estar hasta horas intempestivas escuchándome hablar sobre Pizarnik. A Mauricio, por compartir este tortuoso camino juntos, apoyándonos en los mejores y en los peores momentos. A Haley, por mantenerme cuerda, secarme las lágrimas cuando el estrés me sobrepasaba y mandarme a dormir cuando lo necesitaba. Y a todas las personas en Madrid, a mi familia y a mis amigos, por apoyarme siempre desde la distancia.

Quiero agradecer especialmente a la doctora Cámara, porque sin ella no habría podido hacer esta tesis. Sin su apoyo, su consejo, su contención y su ayuda no sólo no habría sobrevivido a este proceso, sino que posiblemente no habría sobrevivido al máster. Gracias por enseñarme a amar la poesía, por abrirme las puertas a la investigación, por ayudarme siempre, por todo. Y gracias también a la doctora Wohlmuth por compartir conmigo su infinito conocimiento, por su ayuda y su dedicación, por enseñarme zonas de la lingüística desconocidas para mí.

Gracias Alejandra, por dejarnos en herencia tus extraordinarios escritos que nos adentran en tu sombra, hacia un mundo infinito que dice lo indecible.

**dulce sombra poética**

**levántate en la noche oscura**

**incógnita explicada**

**murmullo silencioso**

**fuiste aire entre la tinta**

**fuiste vida entre los versos**

**despereza tus alas condesa**

**que ya el espejo te reclama**

**¡oh Alejandra!**

**En esta noche, en este mundo**

**no quiero ir nada más que hasta el fondo.**

**14 – II – 2020**

## TABLE OF CONTENTS

Abstract.....	ii
Capítulo uno: Introducción .....	1
1.1 Alejandra Pizarnik, belleza poética .....	2
1.2 Alejandra frente a la historia.....	6
1.3 Surrealismo y postvanguardismo .....	11
Capítulo dos: Los <i>Diarios</i> de Pizarnik.....	17
2.1 <i>Performance</i> , qué es y cómo aparece en Pizarnik .....	20
2.3 Escritura de <i>performance</i> .....	26
2.3.a La familia .....	27
2.3.b El aborto .....	34
2.3.c El desdoblamiento de Alejandra .....	39
Capítulo tres: La poesía de Alejandra .....	46
3.1 Marco teórico .....	46
3.2 Poema “Yo soy...” .....	51
3.3 Poema “La última inocencia” .....	56
3.4 Poema 14 del libro <i>Árbol de Diana</i> .....	62
3.5 Poema “En esta noche, en este mundo” .....	66
Capítulo cuatro: Alejandra Pizarnik ante la crítica .....	77
4.1. El lenguaje .....	79
4.2. La infancia .....	83
4.3. La muerte .....	88
Capítulo cinco: Conclusiones .....	94
Bibliografía .....	104

## ABSTRACT

Alejandra Pizarnik remains a mystery of latin american literature. Despite the multiple investigations that have been conveyed about her writing, the myth of this *poète maudite* is still unsolved. We find continuous changes of *significance* in her words, according to her theory “una palabra significa una cosa, y otra más, y otra más” (a word means one thing, and something else, and something else); she uses a language that looks simple but it actually has a desire for infinity. In this thesis we will analyse her *Diarios* and her poetry in order to try to solve the mystery of this author, by applying the *performance* theories from Sylvia Molloy and Vicky Unruh for her *Diarios* and the semiotic theories from Michael Riffaterre for her poetry. Moving between the author and her writings, we will try to expose the shadow behind Alejandra Pizarnik.

Alejandra Pizarnik sigue siendo un misterio de la literatura latinoamericana. A pesar de los múltiples estudios sobre su escritura, el mito de esta *poète maudite* continua sin tener una resolución. En su escritura encontramos continuos cambios de significados en sus palabras, de acuerdo con su teoría de que “una palabra significa una cosa, y otra más, y otra más”, siguiendo un lenguaje que parece simple pero tiene ansias de infinito. En este trabajo analizaremos sus *Diarios* y su poesía para tratar de descifrar el misterio de esta autora, aplicando las teorías sobre *performance* de Sylvia Molloy y Vicky Unruh para los *Diarios* y las teorías semióticas de Michel Riffaterre para la poesía. Moviéndonos entre la escritora y sus escritos, trataremos de resolver cuál es la sombra detrás de Alejandra Pizarnik.

## CAPÍTULO UNO:

### INTRODUCCIÓN

Leer un poema de Alejandra Pizarnik es adentrarse en su alma, es quedar enredado entre sus palabras buscando *La extracción de la piedra de la locura*. Introducirse en su poesía es perderse en un mundo donde la palabra es la identidad máxima, donde nada significa lo que parece y donde la angustia existencial parece ser la base de todo. La belleza de su escritura, hasta en aquellos fragmentos más tristes, invita a cualquier lector a querer leer más, a querer saber más sobre esta autora argentina.

Leer una narración de Pizarnik es penetrar en un mundo dominado por la obscenidad y la perversión con *La condesa sangrienta*, es perderse entre las reglas de la ausencia de reglas del lenguaje de *La bucanera de Pernambuco*. Entre imágenes hermosamente crueles y frases que parecen un sinsentido, el lector se introduce en otra realidad donde no puede atenerse a las normas de la sociedad, sino que, como Alicia en el país de las maravillas, debe dejarse llevar por el sentido de la falta de sentido.

Leer los *Diarios* de Alejandra es profundizar en su psicología, en su visión (mayormente negativa) de sí misma y, sobre todo, en la imagen que quería dar al mundo. Las más de mil páginas que componen la versión publicada de los diarios de esta escritora permite a lo más curiosos ahondar en el vasto conocimiento literario de esta autora, en sus amistades (ocultas bajo las iniciales de los nombres), en su amor - obsesión por el lenguaje. Gracias a los *Diarios* vemos a una Pizarnik más vulnerable a veces, sin olvidarnos que fueron escritos para ser publicados, para crear una imagen de la autora frente al mundo.

Alejandra Pizarnik es una de las grandes autoras de la literatura Latinoamericana. La complejidad de sus obras, así como la variedad de géneros que abarcan, sumado a la curiosidad por su trágico final, la han hecho centro de múltiples investigaciones. Nuestro objetivo con este trabajo es profundizar en su escritura a través del análisis de sus *Diarios* y de algunos de sus poemas más representativos, con la intención de llegar, si es posible, a una nueva perspectiva sobre su escritura. Utilizaremos diferentes marcos teóricos para nuestra investigación. Por una parte, los *Diarios* serán analizados bajo el concepto de *performance* definido por Sylvia Molloy y Vicky Unruh. Por otra parte, usaremos las teorías semióticas de Michel Riffaterre y, en menor medida, las teorías lingüísticas de Roman Jakobson para tratar de descubrir cuál es el nexo de unión en la poesía de Pizarnik.

Es necesario, antes de comenzar con nuestro análisis, conocer más sobre la autora y su contexto histórico y literario. En las páginas siguientes trataremos de situar la vida de Alejandra Pizarnik dentro del marco político de la Argentina de mediados del siglo XX y dentro de la literatura latinoamericana posterior a las vanguardias.

### **1.1. Alejandra Pizarnik, belleza poética**

Flora Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda, ciudad de la provincia de Buenos Aires, el 29 de abril de 1936. Tres años antes sus padres, judíos procedentes de Rovne, “ciudad que fue alternativamente rusa y polaca” (Aira, 7), habían llegado a Argentina. La familia de Pizarnik llevó una vida acomodada, gracias al negocio de joyas que poseían sus padres y a pesar de las dificultades de encontrarse en un país nuevo con un idioma que no conocían. No obstante, el horror del nazismo también llegó hasta ellos. Myriam, la hermana mayor de Pizarnik, recuerda el miedo de la familia, aún desde Argentina, por el avance del nazismo en Europa y por la propagación de las ideas fascistas por todo el mundo (Ardito and Molina).



Muchos de los familiares que se quedaron en Europa, incluyendo la abuela de Pizarnik, fueron llevados a campos de concentración y la mayoría desaparecieron allí (Ardito and Molina).

Myriam y Alejandra fueron juntas a la Escuela Normal Mixta de Avellaneda. Su hermana la describe como “muy amiguera” (Ardito and Molina), una niña alegre que pasaba el tiempo con sus amigas. La Pizarnik adolescente, sin embargo, empieza a tener problemas. Cristina Piña, biógrafa de Pizarnik, dice que nuestra autora “no está de acuerdo consigo misma” y “se consideraba fea” (Ardito and Molina); mientras que Ivonne Bordelois, amiga de Pizarnik, explica que tenía una obsesión con la gordura y que “desde chica se acostumbró a tomar anfetaminas” para adelgazar (Ardito and Molina).

Estudió en la Universidad de Buenos Aires, aunque nunca llegó a terminar ninguna carrera, sino que “inició y abandonó sucesivamente estudios de Filosofía, de Periodismo, de Letras” (Aira, 7). Roberto Yahni, amigo de Pizarnik que asistió con ella a clase de Borges, afirma que “Alejandra venía muy esporádicamente, iba mucho a la librería, porque a Alejandra le gustaba el ambiente” (Ardito and Molina). Se cree que Pizarnik no llegó a aprobar ninguna materia, y amigos y conocidos dicen que ella sólo iba a la universidad para aprender, no para tomar exámenes: “Llego a la clase. Saludo. Me siento en un banco, que casi nunca es el mismo, y leo un libro ajeno a lo que se trata en la clase (tonterías en tono serio y doctoral) o escribo” (Pizarnik, *Diarios* 79). En la universidad conoció a Juan José Bajarlía, con quien tuvo una relación cercana y a quien se le suele atribuir la introducción de Pizarnik en el mundo de los escritores surrealistas franceses (además del rumor de que tuvieron una relación que fue más allá de la amistad). Antonio Requeni, amigo y vecino de la autora, aseguraba que “ella admiraba la poesía francesa, más que la española” (Ardito and Molina)

En 1955, con tan sólo 19 años, publicó su primera colección de poemas, *La tierra más ajena*, firmado como Flora Alejandra Pizarnik. Años más tarde renegaría de su propio libro y

de su nombre, eliminando el Flora para ser conocida sólo como Alejandra Pizarnik. Poco después publicó *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), además de varios poemas y artículos literarios en diversas revistas. En estos años comenzó a ver al psicoanalista León Ostrov, a quien años más tarde le dedicaría su poema “Sala de psicopatología”. Gracias a su trabajo ganó la beca Guggenheim en 1959, lo que le permitió viajar a París, el país de donde provenían la mayoría de sus autores favoritos, como Lautréamont o Rimbaud. Pasó cuatro años en París, entre 1960 y 1964, donde entabló amistad con algunos de los grandes escritores latinoamericanos en el exilio, como George Bataille, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Sylvia Molloy o Ivonne Bordelois. Destaca su amistad con Julio Cortázar, quien la llamaba cariñosamente “bicho”, como aparece en el poema “Aquí Alejandra” que escribió para Pizarnik tras su muerte, y fue además una de las personas que guardaron los escritos originales de la autora después de su trágico fallecimiento. En París trabajó para diversas revistas escribiendo críticas y entrevistas de autores del momento. Llegó a conocer a grandes escritores, como Simone de Beauvoir, a quien recuerda en sus *Diarios*: “Ayer me encontré con Simone de Beauvoir ... me dijo que soy tímida” (Pizarnik, *Diarios* 347).

Los años pasados en París fueron “fundamentales para su formación y vocación” (Aira, 7). Durante su estancia en la capital francesa, además de ampliar sus ya extensos conocimientos literarios, “she came into her own socially, open and able to explore her sexuality for the first time with both men and women” (Paddock). *Árbol de Diana* (1962), su obra más conocida, fue el fruto de su viaje a París. Octavio Paz escribió el prólogo a este libro “en el que ya se definía su estilo y procedimientos característicos” (Aira, 8). Dos años más tarde volvería a Argentina, a casa de sus padres, que ahora vivían en la ciudad de Buenos Aires. Allí publicó *Los trabajos y las noches* (1965) “con unánime aclamación crítica... [y] escribió también ocasionales artículos de crítica, que aparecieron en diarios y revistas, y uno más ambicioso, “La Condesa Sangrienta” (revista *Diálogo*, México, 1965) que en 1971 saldría en forma de libro” (Aira, 8).

La muerte de su padre en 1967 afectó a la relación con su familia, que se cree no era muy buena, y al año siguiente se mudó a su propio apartamento. El insomnio que la poeta llevaba algunos años experimentando era cada vez mayor, y pasaba las noches escribiendo. Ese mismo año publicó su libro *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y poco después consiguió dos nuevas becas, una para viajar a Nueva York y otra para volver a París. El viaje a Nueva York no fue una experiencia agradable para Pizarnik, como explica en sus *Diarios*: “Mi miedo en N.Y. se vuelve extraño por estar mezclado con el desprecio. Pocas veces he sentido tamaño desprecio por un conjunto humano, por una ciudad, por eso que constituya el ritmo de una ciudad” (*Diarios* 853). Su estancia en París no fue tampoco como esperaba, puesto que el ambiente político del momento (mayo del 68) había hecho cambiar la ciudad que ella recordaba y sus amigos intelectuales estaban en su mayoría centrados en la política, que a ella parece que nunca le interesó. En sus *Diarios* habla del alivio que sintió al volver a Buenos Aires y del sufrimiento que vivió por “el desencuentro con París en general” (Pizarnik, *Diarios* 853).

Los últimos años de su vida se vieron afectados por diversas crisis personales. En 1970 intentó suicidarse por primera vez, “y pasó temporadas internada en el pabellón neuropsiquiátrico del Hospital Pirovano” (Aira, 8). Un año más tarde escribió y publicó una de sus obras más controvertidas, *La condesa sangrienta* (1971), donde retornaba a los crímenes de la condesa Bathory. En esta época publicó también *El infierno musical* (1971) y, durante una de sus estancias en el hospital, escribió su famoso poema “Sala de psicopatología” (1971), que no sería publicado hasta muchos años después. El 25 de septiembre de 1972 falleció debido a una sobredosis de somníferos. En un pizarrón de su cuarto dejó escrito lo que se considera su último poema.

Han aparecido desde entonces múltiples documentos que la autora no publicó en vida. En 1975 se publicó *El deseo de la palabra*, libro de poemas que la autora había planeado con

Antonio Beneyto y Martha Isabel Moia. *Textos de sombra y otros poemas*, que incluía una selección de poemas que la autora había archivado personalmente en una carpeta con el nombre “Textos de sombra”, fue publicado en 1982. En 1998 Ivonne Bordelois, amiga de Pizarnik, publicó *Correspondencias*, donde aparecían las cartas escritas y recibidas por la autora. Pero no fue hasta el año 2000 que apareció el primer acercamiento a una recopilación de sus diversos escritos con *Obras completas*. Ese mismo año se publicó *Poesías completas*, que recoge todos los libros de poesía y poemas individuales que Pizarnik publicó en vida, además de poemas inéditos de los documentos personales de la escritora; dos años más tarde la narrativa de Pizarnik estuvo también disponible para el público con la publicación de *Prosa completa*, que incluía ensayos, cuentos, narraciones como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y la obra de teatro *Los poseídos entre lilas*. En 2003 Ana Becció publicó la primera edición de los *Diarios* de Pizarnik, a la que le seguiría una versión más completa unos años más tarde, aunque con la ausencia del último cuaderno escrito en 1972.

Sus escritos, sin embargo, siguen sin estar totalmente a disposición del público ni queda claro cuán grande es en realidad el corpus de Alejandra Pizarnik. En la actualidad continúan apareciendo nuevos documentos ocultos, como los “120 ejemplares de la poeta, además de tres carpetas oficio, una más chica, un cuadernillo y material suelto” (Diario Somos) que Myriam Pizarnik de Nesis, hermana de Alejandra, donó en abril de 2018 a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno; mientras, la incertidumbre y el misterio incrementan el mito de esta gran autora argentina.

## **1.2. Alejandra frente a la historia**

Pizarnik vivió en una época inestable en la que Argentina se debatía entre la democracia y los múltiples golpes de estado militares, en un mundo que luchaba contra el fascismo y sufría por la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría. A pesar de que Pizarnik nunca

pareció interesarse por el contexto político, económico o social de su país<sup>1</sup>, es necesario explicar cuáles fueron los acontecimientos más importantes de su época y comprender mejor su contexto y entender qué fue lo que decidió ignorar.

Los padres de Pizarnik llegaron a Argentina en los años 30, en medio del periodo que se conoce como la década infame. En 1930 el jefe militar Uriburu encabezó un golpe de Estado que expulsó de la presidencia de la república a Hipólito Yrigoyen. Su objetivo no era eliminar por completo la democracia, sino controlarla. El general Justo, uno de los militares más influyentes del golpe, defendía la idea de una democracia de ficción, donde los ciudadanos pudieran votar pero fueran los militares quienes decidieran quién era el presidente de la república. Así, tras la victoria de los Radicales en 1931, el presidente provisional Uriburu anuló las elecciones, no conforme con los resultados. Ese mismo año se convocan unas nuevas elecciones que ponen al general Justo como presidente de Argentina. Se inicia así una era de fraude electoral donde se suceden presidentes provenientes de las fuerzas militares que han sido falsamente elegidos en elecciones “democráticas” y que responderán en todo momento a las demandas del general Justo.

La década de 1930 fue un periodo incierto en el país, tanto a nivel político como económico. La crisis económica de 1929 y las medidas inmediatas que se adoptaron para lidiar con ella en Argentina (como el cierre de la economía al exterior, la intervención del estado y cierto crecimiento industrial) “had created a series of new conditions that made a return to the status quo difficult” (Romero, 68 - 69). El paro y la pobreza se extendían por el país. Además, el éxodo rural creó una nueva clase trabajadora que vivía en las zonas más pobres de la ciudad,

<sup>1</sup> No encontramos política o referencias al contexto político en su poesía o en su narrativa, y en sus *Diarios* sólo la menciona en algunas ocasiones para decir que no está interesada en ello. Solo hemos encontrado un crítico que encuentre una relación entre Pizarnik y el contexto de Argentina, David William Foster, quien establece que *La condesa sangrienta* en realidad hace referencia a la represión del Estado sobre el pueblo argentino. Sin embargo, tras leer esta obra de Pizarnik y estudiar a esta autora, no encontramos esta relación que Williams establece.

en busca de trabajo en la naciente industria. Se produjeron algunas huelgas en protesta por las condiciones de los trabajadores, especialmente tras el Tratado Roca - Runciman de 1933 entre Reino Unido y Argentina, donde los británicos adquirieron los derechos de las compañías de transporte público y otros privilegios a cambio de un trato privilegiado para Argentina en el comercio de la carne. En 1935, tratando de eliminar la lucha de los huelguistas, el gobierno decide expulsar del país a aquellos trabajadores inmigrantes que hubieran participado en alguna huelga.

Con la intención de controlar a la clase trabajadora, y ante el riesgo del comunismo, el gobierno pone en marcha una serie de medidas que mejoren las condiciones de los menos favorecidos. Construyen viviendas y fomentan la educación, permiten la formación de algunos sindicatos y atienden a algunas de las demandas de los trabajadores, siempre bajo el objetivo de continuar con el control de las masas. A nivel social, las ideas fascistas provenientes de Europa se extendieron también por Argentina, donde los principales enemigos del gobierno eran “high finances and imperialism combined with the Communist, the foreigners responsible for national disintegration, and also the Jews, all united in a sinister conspiracy” (Romero, 61). Esto afectó a la familia de Pizarnik, judíos inmigrantes.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 mejoró la situación económica del país, que, desde una posición neutral, fomentó la creación de nuevas fábricas que suplieran las necesidades de los países en guerra. Sin embargo, esta aparente mejora no duró demasiado. Tras lo sucedido en Pearl Harbor en 1941, Estados Unidos presionó a los países latinoamericanos para unirse a la guerra. Argentina, que hasta entonces había permanecido neutral, se ve afectada por la nueva situación mundial. Castillo, presidente del país en ese momento, parece partidario a acceder a la petición de Estados Unidos. Sin embargo, los militares no estaban de acuerdo, y en junio de 1943 se produce un nuevo golpe de estado por parte de militares nacionalistas. El nuevo gobierno mantiene la neutralidad de Argentina en la

guerra y continúa con los planes para mejorar la situación de la clase trabajadora, ante la amenaza del comunismo.

Dentro de este nuevo gobierno se encuentra el coronel Juan Perón, que se convierte en el nuevo ministro de guerra y, años más tarde, de trabajo. Poco a poco el coronel va ganando popularidad entre la población gracias a sus políticas para proteger a los trabajadores. En 1944 conoce a la que será su esposa, Eva Duarte, y es nombrado vicepresidente de la Argentina. Debido a su creciente popularidad, se forma un grupo de militares opositores a sus políticas obreras y Perón termina renunciando a sus cargos poco antes de ser detenido.

El 17 de octubre de 1945 se produce una manifestación multitudinaria por la liberación de Perón. Los trabajadores, que han visto como sus condiciones laborales y de vida mejoraban bajo las reformas del coronel, exigen su libertad. Este hecho marca el nacimiento del peronismo. La presión popular hizo que Farrell, el presidente en ese momento, convocase unas nuevas elecciones en las que apoyaría a Juan Perón. En febrero de 1946 se convocan elecciones y en junio de ese mismo año Juan Perón, ahora teniente general, se convierte en presidente de Argentina. Bajo su mandato, Perón “nationalized the Central Bank, created a public corporation to oversee Argentina’s foreign trade, restaffed the university and the judiciary with loyal personnel, and establish nearly exclusive control over press and radio” (Donghi, 263). Además, construyó múltiples viviendas, colegios y hospitales para los trabajadores, siguiendo la política de mejorar las condiciones sociales para controlar a las masas, que lo habían convertido en su líder.

El fin de la Segunda Guerra Mundial provocó una situación económica favorable en Argentina, lo que permitió también el aumento de la popularidad de Perón. En 1947, tras una campaña a favor llevada a cabo por Eva Duarte, el gobierno estableció la ley del sufragio femenino. Dos años más tarde, en 1949, Perón modificó la Constitución para poder ser

reelegido presidente. Ese mismo año, la bonanza económica se termina, después de varias sequías que dejan la producción agraria en terribles condiciones tras la rápida recuperación de los países europeos. A pesar de esto, en 1951 Perón es reelegido como presidente en las primeras elecciones que incluyen el voto de la mujer en Argentina. Poco tiempo después fallece Eva Duarte y en 1953 varios miembros del gobierno son acusados de corrupción, lo que hace tambalearse el gobierno peronista.

En su nuevo mandato, Perón inicia una serie de medidas para separar la Iglesia del Estado, lo que despierta una gran tensión entre los militares y miembros eclesiásticos. El 16 de septiembre de 1955 se produce un nuevo alzamiento militar que expulsa a Perón del gobierno y lo envía al exilio, donde permanecerá por 30 años. Este nuevo golpe de estado fue denominado como la Revolución libertadora. El nuevo gobierno militar quedó a cargo del general Pedro Eugenio Aramburu, quien “proscribed the Peronist party, purged the leadership of organized labor, and introduced electoral reforms (such as proportional representation) in hope of accomplishing his goal [of totally eliminate all traces of Peronism from Argentine]” (Donghi, 265). Los trabajadores y peronistas, que habían visto cómo sus vidas mejoraban bajo el gobierno de Perón, inician una resistencia que termina con el alzamiento de oficiales peronistas en contra del nuevo régimen en junio de 1956. El levantamiento fracasó y el gobierno fusiló a los sublevados. Perón, desde el exilio, comenzó a organizar una nueva resistencia. En 1957 se convocan unas nuevas elecciones, y Perón pide a sus seguidores que voten en blanco para demostrar su rechazo al nuevo gobierno. Argentina retorna así a un nuevo periodo de inestabilidad y democracia controlada que dura casi una década, hasta que se produce otro golpe.

El 28 de junio de 1966 se produce un nuevo golpe de estado conocido como la Revolución argentina. En esta ocasión, las fuerzas militares, bajo el mando del General Onganía, no sólo destituyen al presidente, sino que cierran el congreso y crean un estatuto que



anula la constitución. Se inicia así una dictadura militar fundamentada en la represión. Las universidades son las primeras en responder en contra del nuevo gobierno, y estudiantes y profesores se manifiestan en oposición. Onganía interviene las universidades y, después de varias jornadas de protestas, el 29 de julio de 1966 profesores y estudiantes son golpeados, expulsados de la universidad y detenidos, acontecimiento que pasará a la historia como “La noche de los bastones rotos”.

La juventud es el sector que más se manifiesta en contra del régimen, que prohíbe toda forma política en su contra y basa sus métodos en la censura y la represión. Los sindicatos se suman a las protestas de los estudiantes, y la Iglesia inicia el movimiento socialista cristiano conocido como la teología de la liberación. La resistencia contra la dictadura se ve alentada por el resto del mundo en mayo del 68, cuando en países como Francia o México los estudiantes, apoyados por los trabajadores, salen a las calles para protestar en contra de sus gobiernos, terminando en la mayoría de las ocasiones con la represión por parte del estado y nuevos intentos de lucha por parte de los estudiantes. Argentina no es una excepción a estas protestas, y en 1969 se producen El Rosariazo y El Cordobazo, manifestaciones de obreros y estudiantes en Rosario y Córdoba, respectivamente, que terminaron en verdaderas rebeliones populares. En el caso de Córdoba, fue necesaria la intervención del ejército para terminar con la rebelión.

La victoria de la revolución cubana, por otra parte, era ahora ejemplo de cómo la lucha armada podía llevar a la consecución del socialismo y el comunismo. Peronistas y otros grupos reacios al régimen militar deciden crear brazos armados dentro de sus organizaciones para combatir la dictadura. Uno de estos grupos secuestra y asesina al expresidente Aramburu en 1970. Este hecho, sumado a las protestas populares que se suceden, provocan una inestabilidad del gobierno que obliga al general Onganía a abandonar su puesto, y Levingston asume el poder. Un nuevo levantamiento en Córdoba en 1971 hace que Lanusse sustituya a Levingston en la presidencia. Con la imagen de la dictadura deteriorada, Lanusse decide permitir el regreso

al país de Perón y convocar elecciones, aunque prohíbe que el líder peronista se presente como candidato a la presidencia. En noviembre de 1972, unos meses más tarde de la muerte de Pizarnik, Perón regresa a Argentina. Un año más tarde, el 11 de marzo de 1973, se llevan a cabo las primeras elecciones limpias después de la dictadura, con la victoria de los peronistas.

### **1.3. Surrealismo y postvanguardismo**

Es difícil situar a Pizarnik<sup>2</sup> dentro de una corriente literaria, puesto que es aún temprano para poder ver con perspectiva la producción poética y artística en general posterior a las vanguardias. No existe un acuerdo entre los críticos sobre cuál es el periodo o periodos, el movimiento o los movimientos literarios en los que puede clasificarse la literatura desarrollada después de la Segunda Guerra Mundial (sigue aún habiendo cierta controversia con respecto a la anterior, aunque se ha definido el término vanguardias, aún existe debate alrededor de las fechas y los autores que se consideran vanguardistas). Además, la poesía de Pizarnik no responde a las corrientes poéticas que se daban en Argentina en su época, lo que hace aún más difícil situarla dentro de una corriente literaria concreta.

La tendencia general es situar a Pizarnik y sus obras dentro del postvanguardismo. No hay un acuerdo entre los críticos acerca de la fecha en la que se puede decir que se inicia esta corriente literaria, aunque suele decirse que se inicia en torno a 1940. Roberto Fernández Retamar afirma que “la generación posvanguardista empieza a hacerse notar alrededor de 1940 [cuando] sus integrantes han sabido de la guerra en España, y van a experimentar, con esa distancia consabida que esta vez fue menor, con la segunda guerra mundial” (326). José Olivio Jiménez sigue la fecha dada por Retamar añadiendo que es entonces “cuando una poesía de

<sup>2</sup> En nuestra investigación hemos visto que Pizarnik suele ser estudiada en comparación con otros escritores, especialmente aquellos a los que admira como Lautréamont o Rimbaud, y algunas escritoras, como su amiga Olga Orozco. Creemos que sería interesante situarla dentro de la genealogía de mujeres escritoras de Latinoamérica de su época, junto con Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Rosario Castellanos, con quienes Pizarnik comparte, además de su maestría en la escritura, su trágico final.

intención trascendente o metafísica se apodera en mayoría de la creación lírica en Hispanoamérica” (20). Por su parte, Octavio Paz señala como inicio el año 1945, argumentando que es en ese momento cuando la poesía hispana “se repartía en dos academias: la del “realismo socialista” y la de los vanguardistas arrepentidos [y fue entonces cuando] unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio” (208). Podemos decir, por tanto, que la llamada postvanguardia comenzó en los años 40, fomentada por el cambio en la realidad social de los escritores que había provocado la Segunda Guerra Mundial y formada por antiguos vanguardistas, que iniciaban un cambio en su escrito, y nuevos escritores, que veían en las vanguardias una fuente de inspiración y de crítica. No existe una fecha definida para el fin de esta corriente literaria, que podría seguir hasta nuestros días, mezclada con los movimientos postmodernistas de la actualidad.

El postvanguardismo se decanta por “estrofas y metros regulares, al lado, por supuesto, del verso libre [utilizado por las vanguardias]” (Olivio Jiménez, 21). Los poetas posteriores a la vanguardia tendrán, “como su objetivo más peraltado, una penetración de la realidad, cuya faz aparential o inmediata no resultaba suficiente ni siquiera como materia poetizable, y en busca ya de su dimensión última o trascendente” (Olivio Jiménez, 24). Destacan en esta época autores como José Lezama Lima (1912 - 1976), Octavio Paz (1914 - 1998), Nicanor Parra (1914 - 2018), Olga Orozco (1920 - 1999), Rosario Castellanos (1925 - 1974) o Eugenio Florit (1903 - 1999), además de antiguos autores propios de las vanguardias, como Pablo Neruda (1904 - 1973), que inician un nuevo camino para su escritura en esta nueva etapa de la literatura. Encontramos una definición más extensa sobre esta nueva generación de poetas en Fernández Retamar:

La generación posvanguardista muestra no sólo una nueva retórica (hecho imprescindible), sino también una menos atención a la retórica en sí ... no le preocupa en la rima ni su rareza ni su ausencia; en el verso, ni su exactitud ni su arbitrariedad; en

la metáfora, ni su esplendor ni su sorpresa. Indistintamente incurre en formas clásicas o en formas desgarradas ... pero en ningún caso alardea de sorprender ni siquiera por regresos. No es la suya una poesía protestante, aunque tampoco sea conformista: encuentra más llamativos o más necesario otros menesteres (328).

Al igual que las vanguardias fueron un conjunto de diversos movimientos literarios, las postvanguardias presentan también distintas corrientes. La teoría más aceptada es la de la existencia de dos direcciones, la poesía pura o la poesía metafísica, aunque algunos autores como Chang Rodríguez identifican también la vertiente de la poesía personal y de la poesía pura (288); mientras que otros críticos, como Olivio Jiménez, dicen que son “la poesía pura y el surrealismo, [denominado muchas veces como trascendentalismo], apurando el esquema, [los que] representan los polos de atracción antagónicos de esta etapa” (Olivio Jiménez, 22). La poesía pura “significaba una tensión intelectual casi sobrehumana, condenada por ello mismo al enrarecimiento y a la extenuación” (Olivio Jiménez, 22). La poesía surrealista se basaba en la intención de encarnar en el lenguaje la libertad del hombre, lo que hizo que tuviera “un arraigo fecundo en la expresión americana” (Olivio Jiménez, 22 - 23). En la corriente más trascendentalista “el poema surge como intento de captar el sentido último o trascendente de la realidad a través de la imagen poética, [de forma que] el poeta aspira a lo inefable o recóndito, diseñando con su palabra el trazado de una realidad esencial y colocándose por encima de la contingencia histórica o personal” (Chang, 414). Es difícil identificar a los distintos autores del postvanguardismo con una sola de sus corrientes, ya que muchos transitaron entre ellas, como el cubano Eugenio Florit, cuya poesía se acercó más a la poesía pura de Juan Ramón Jiménez en su primera etapa y después se transformó en una poesía de corte más metafísico o trascendental (Pérez Torremocha, 53).

Si bien se considera que Alejandra Pizarnik es una de las autoras representativas de estas postvanguardias, ella se declaró en muchas ocasiones amante del surrealismo,

especialmente del francés, y muchos de sus poemas muestran influencias de este movimiento que formó parte de las vanguardias latinoamericanas de las que bebía la postvanguardia. César Aira afirma que Pizarnik “vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo” (11). Su estancia en Francia, cerca de otros autores que bebían de esta corriente literaria, la sitúa aún más cerca de ella, por lo que creemos necesario definir también este movimiento, que forma parte evidente de su contexto literario. El surrealismo suele identificarse como uno de los diversos *-ismos* que conformaron las vanguardias. Fue fundado por André Bretón (1896 - 1966) a través de su *Manifeste du surréalisme* en 1924 y encuentra sus bases en las obras de Arthur Rimbaud (1854 - 1891), Charles Baudelaire (1821 - 1867), Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) y el Conde de Lautréamont (1846 - 1870), entre otros. Precisamente es este último el más influyente en la poesía de Pizarnik, si bien conocía y admiraba a los otros precursores del surrealismo, especialmente a Rimbaud y Mallarmé.

El surrealismo no fue sólo un movimiento literario, sino que se extendió hacia otras ramas artísticas, como la pintura o la cinematografía, con grandes figuras como Salvador Dalí y Joan Miró o Jean Cocteau y Luis Buñuel. Dentro de la literatura, destacan autores como el ya mencionado André Bretón, Paul Eluard o Louis Aragon. Los autores surrealistas “le otorgaron valor supremo al subconsciente en la obra artística” (Chang, 286), de forma que el surrealismo “sought to break down the boundary between dream and reality and to unite, in one picture or one text, the unconscious and the conscious” (Lutz). El arte surrealista quería romper con las normas establecidas, se centraba en la producción automática y trataba de profundizar en el inconsciente. Estas características vienen en gran medida marcadas por la influencia de las ideas de Marx, Freud y Einstein. Los surrealistas tomaron de las teorías marxistas el desprecio por los principios del capitalismo y la sociedad burguesa; heredaron de Freud el psicoanálisis, la profundización en los sueños y la importancia de la expresión simbólica; y con Einstein integraron el tiempo a las tres dimensiones del espacio (Chang, 288).

Nicholson afirma que “like Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, or Breton, Pizarnik appears to be concerned with the transgressive power of the poetic word, its ability to reach backward into primitive states or downward into baseness, perversion, or malevolence. Like Bataille, she associates poetry with the impure elements of life” (93). En sus *Diarios*, Pizarnik muestra en múltiples ocasiones su admiración por los grandes surrealistas franceses y varias ocasiones describe la poesía con motivos surrealistas, como en el siguiente ejemplo:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, el humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: el lugar donde todo es posible (Nicholson, 93)

## CAPÍTULO DOS:

### LOS *DIARIOS* DE PIZARNIK

La figura de Alejandra Pizarnik despierta curiosidad en todo el que sabe un poco sobre su vida. El hecho de que terminase su vida a los 30 años, suicidándose como otras grandes escritoras, como Alfonsina Storni (Suiza, 1892 - Argentina 1938), suscita la atención de muchos críticos y lectores que buscan en su literatura indicios de este final trágico.

Existe una gran polémica en torno a los *Diarios*. Los escritos originales de los diarios de Pizarnik se encuentran desde el 2006 en la Universidad de Princeton, aunque pasaron por distintos “cuidadores” antes de llegar allí. Nora Catelli recuerda cómo llegaron hasta ella en una valija: “Esta valija la había tenido Julio Cortázar en París, y Aurora Bernárdez la custodiaba tras la muerte de Cortázar. A Cortázar había llegado por Ana Becció, a quien hacia 1975 se la había entregado Martha Moia, tras su viaje en barco de Buenos Aires a Barcelona. Ella, a su vez la había recibido de Olga Orozco” (Catelli, 21). Los diarios de Pizarnik llegaron a Catelli a través de Ana Becció y Aurora Bernárdez, que le habían encargado hacer una edición de los diarios. Catelli realizó una copia de todo el contenido de la valija en París en 1997; sin embargo, poco después fue apartada de la edición. Hasta la fecha, todas las ediciones y publicaciones de los *Diarios* han corrido a cargo de Ana Becció. A pesar de que se conservan los escritos originales en la Universidad de Princeton, y aunque durante un tiempo se le encargó a Catelli editar y publicar los diarios, sólo Becció ha llevado a cabo la ardua tarea de ordenar sus páginas y darlas a conocer al público.

Los *Diarios* tienen dos ediciones, una de la editorial Lumen del año 2000 y otra de la misma editorial del 2013. La polémica se inició con la primera edición, donde autores como Cristina Piña o Patricia Venti denunciaban la falta de gran cantidad de páginas de los diarios originales: “Ana Nuño ... en su reseña para el diario *La vanguardia* puso en entredicho los criterios editoriales de Becció ... Patricia Venti ... señaló que faltaban casi 139 entradas además de otros defectos ... y la mía, que se centraba en la supuesta condición de “diario de escritora” que le atribuye Becció a su edición” (Piña, “Manipulación, censura...” 26). Diez años más tarde se publicó la actual edición de los *Diarios*, con casi 600 páginas más que la anterior. Sin embargo, esta nueva edición tampoco parece estar completa. De acuerdo con Piña, en la primera edición quedaron excluidas algunas de las experiencias homosexuales de Pizarnik, así como el aborto que tuvo Pizarnik en su primera estancia en París y otras experiencias traumáticas de la autora (“Manipulación, censura...” 28). En la segunda edición, a pesar de incluir muchas de las entradas anteriormente omitidas, Becció “ha dejado de lado fragmentos especialmente dolorosos y terribles concernientes a los sentimientos negativos de la poeta hacia su madre, su padre y su familia en general” (Piña, “Manipulación, censura...” 30); si bien sí se observan ciertas referencias sobre las carencias que Pizarnik achacaba a sus padres (en especial a su madre), cuando la autora habla de “Mi lado orgiástico proviene de mi carencia de ternura materna, que a veces me angustia como un cuchillo envenenado en el cerebro” (Pizarnik, *Diarios* 285) o de “Fantasías sobre la infancia que no tuve, sobre la madre que no tuve. Vergüenza de anotarlas” (Pizarnik, *Diarios* 303), que nos dan una idea de la difícil relación que mantenía con su familia.

Becció excusa las ausencias en los *Diarios* apelando a la sensibilidad de su lectura, alegando que los últimos cuadernos de su vida no han sido publicados para preservar la privacidad de su familia y los fragmentos que faltan en el resto de los *Diarios* han sido excluidos para evitar que las personas mencionadas (que aún siguen vivas) se pudieran sentir ofendidas.



Aunque Piña remarca algunas de las ausencias dentro de los *Diarios*, no menciona la falta de los dibujos que Pizarnik incluía entre sus páginas y que no han sido incluidos en ninguna de las dos ediciones. Quizá estos podrían haber arrojado luz sobre muchas de las palabras a las que acompañaban, pero Becciu decidió dejarlos a un lado en todas sus publicaciones, y Piña tampoco parece dar importancia a su ausencia. Es también muy interesante el hecho de que los derechos de los *Diarios* pertenecen a la hermana de Pizarnik, Myriam Pizarnik de Nesis (podemos observar su nombre bajo el copyright de la edición de Lumen de 2013 de los *Diarios*), quien sólo aparece una vez en los *Diarios*, y sólo se la menciona dentro de una reflexión sobre el matrimonio y su vuelta a Argentina el 25 de julio de 1965: “...todos los familiares de mamá, así como ella, se casaron mal, por razones utilitarias. Esto continúa siendo real: mi hermana, mis tías. Y ¿para qué vine yo a Argentina?” (Pizarnik, *Diarios* 725). No obstante, Catelli afirma que los documentos que se encuentran en la Universidad de Princeton parecían estar completos, igual que aquellos que recibió en 1997, y dice que “aparentemente no había habido, hasta ese momento, parientes ni herederos que hubiesen podido suprimir nada” (22).

Sin duda este es un tema que requiere una investigación en profundidad, y quizá algún día se lleguen a publicar los diarios completos de la autora sin omisiones. Sin embargo, para nuestro trabajo sólo tendremos en cuenta la publicación de 2019 de la edición más reciente de Lumen (la del 2013). Hemos decidido seleccionar esta edición, dejando a un lado la primera edición de Becciu así como los escritos originales que se conservan en Princeton, debido a la imposibilidad de acceder a los documentos originales y por ser la versión más completa que se ha publicado hasta la fecha. El objetivo de este análisis no es la comparativa entre las diferentes ediciones, por ello no tendremos en cuenta más que la última, aunque si era necesario mencionar la existencia de otras versiones de los *Diarios*.

## 2.1. *Performance*, qué es y cómo aparece en Pizarnik

Pizarnik es conocida por su búsqueda continua del lenguaje y sus repetidos acercamientos a la muerte que terminaron, en última instancia, con su suicidio. La mayoría de los críticos que se sumergen en los *Diarios* tratan de buscar únicamente estos dos aspectos, la obsesión por las palabras y la mención de la muerte, reduciendo la complejidad de la autora a estas dos características. Nuestra intención<sup>3</sup> es ir más allá de estos dos rasgos y tratar de ver las distintas versiones de Pizarnik que se pueden observar en sus *Diarios* y que van más allá de la poesía y la muerte. El objetivo es obtener una imagen más completa de Pizarnik, analizarla en 360 grados, al mismo tiempo que trataremos de ver si existe una o incluso varias *performances* llevadas a cabo por la autora dependiendo del contexto (poético, social, literario - diarios, narrativo, etc.). Sylvia Molloy, amiga de Pizarnik, ya mencionaba en un artículo la posibilidad de leer y ver distintas Alejandras, todas ellas bajo una *performance* planeada y bien cuidada:

Quiero pensar la *performance* Pizarnik. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una *construcción* tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos. Quiero pensar cómo Pizarnik articula una *figura* con su cuerpo y con su letra, una figura que apela, más aún demanda, la mirada del otro porque sin el otro no hay figura, es decir, sin el otro no hay yo. (Molloy, 72).

La propia Pizarnik reflexiona en varias ocasiones sobre la forma en que se presenta ante los demás, como en la entrada de los *Diarios* del 14 de febrero de 1959:

<sup>3</sup> Otro posible camino de investigación para los *Diarios*, que dejamos abierto para el futuro, sería en análisis sobre la escritura autobiográfica en Pizarnik. Para ello sería interesante la aplicación de las teorías de Sidonie Smith en su obra *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, que nos permitiría analizar la forma de escritura de Pizarnik en sus *Diarios* y cómo afecta la parte autobiográfica en su presentación.

Cuando se fueron pensé en la imagen que debo presentar a los otros, en lo desdichada que debe ser para que me insulten o me abandonen. Entonces una voz me dijo que todo sucede porque hablo demasiado, me doy demasiado [...] Me he sorprendido al comprobar que no tengo orgullo ni amor propio. [...] Apenas puedo identificarme con esa muchacha que habla demasiado y en la que suceden cosas tan lamentables, tan pobres. (*Diarios* 270)

Molloy parece encontrar varias versiones de una misma Pizarnik, y argumenta que existen dos figuras en Pizarnik, una figura de “escritora ejemplarmente literaria que practica la estética de la relectura y acumula fragmentos para dar cuerpo a su obra, la escritora que se exhibe leyendo” (73) y otra figura de “escritora que da a ver su cuerpo como obra, es decir, la de escritora como dandi” (73). De acuerdo con Molloy, Pizarnik es una mujer “que se donne à voir” y “provocadoramente, se hace oír” (74).

En los mismos *Diarios* de Pizarnik, de hecho, encontramos varias entradas donde la autora habla de una “máscara” que debe ponerse. El 29 de junio de 1984 escribe “¿Por qué figurar en vez de configurar? ¿Por qué tenderme desnuda sobre la página en blanco como si fuera una sábana? ¿Por qué máscara y no rostro? ¿Por qué vaso y no alcohol? Quiero producir, sola, lo que se produce entre dos que se aman.” (Pizarnik, *Diarios* 681 - 682), en agosto de 1963 dice “Mi silencio, mi máscara” (Pizarnik, *Diarios*, 608) e inicia la entrada del 2 de junio de 1969 con la frase “Es tarde para hacerme una máscara” (Pizarnik, *Diarios*, 866). Esta máscara parece cumplir la idea que planteaba en los inicios de los *Diarios*, cuando expone que “Cada acto que realizo lo justifico en la medida en que se adapta a alguna imagen de mí que proyecté y que deseo realizar.” (Pizarnik, *Diarios* 381).

Para proseguir nuestro análisis es necesario ampliar el concepto de *performance*. Molloy expone su visión de la *performance* en Pizarnik, pero no encontramos en ella una

definición concreta de *performance*. Por ello, para definir mejor el término y sus implicaciones, seguiremos las teorías de Unruh sobre las diferentes *performances* que las autoras modernas latinoamericanas se han visto “forzadas” (explicaremos esto más adelante) a llevar a cabo para poder ser vistas en los ambientes literarios y sociales de su época.

El siglo XX marca el inicio de los movimientos feministas, primero con las sufragistas y después con la llamada Segunda Ola del feminismo, hija del *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. Desde principios de siglo, las mujeres comenzaban a reclamar su lugar como iguales en una sociedad dominada por el patriarcado. En la época de Pizarnik (mediados de siglo), las escritoras tenían que luchar por su sitio dentro de la literatura. Aunque cada vez eran menos juzgadas, aún había muchos prejuicios y seguían siendo relegadas a un segundo plano, siendo evaluadas por su escritura y por su feminidad (es decir, por cómo eran como mujeres). Entre musas y escritoras admiradas, las mujeres debían afirmar su lugar dentro del ambiente intelectual de la época. Unruh afirma que para lograr el acceso al mundo artístico, mujeres como Victoria Ocampo o Magda Portal debieron recurrir a la *performance* pública: teatro, declamación poética, canciones, danza, oratoria, exhibiciones ingeniosas o “bold journalistic self-portraiture” (2). Y añade que “as self constructed modern women, they channeled their experience with performance into their own intellectual undertakings. Thus their performance training or experience not only provided an avenue to negotiate their public identity as writers but also shaped their distinct conceptions of writing and its purpose” (Unruh, 3).

Con el objetivo de estudiar la actuación de grandes escritoras como Agustina Storni, Ocampo o Portal, Unruh establece su propio acercamiento hacia el concepto de *performance*:

My own approach to performance brings together these three theoretical lines - the theatrical, the cultural, and the discursive - to argue that the women in this book transformed their concrete experience with performance not only into self-castings as

participants in a literary culture that did not welcome them with open arms, but also, and most important, into an analytical tool in the subject matter and the singular literary qualities of their own writing. As a point of departure, I highlight the fact that cultural expectations for women or their actual formal training led the writers I study to perform in the most basic, theatrical sense of the word: reiterating specific scripts, written or implicit, they executed before an audience self-conscious bodily, musical or verbal acts.

(4)

En el caso de Pizarnik, vemos una doble actuación de cara al público, por una parte desarrolla la *performance* de niña necesitada tanto en la vida real como en su escritura (bodily and verbal acts), que lleva a autores como Cortázar a apodararla “bicho” y que ha podido alimentar, como señala César Aira, que en la actualidad “casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de “pequeña naufraga”, “niña extraviada”, “estatua debilitada en sí misma”, y cosas por el estilo” (9); por otra parte, está la actuación de femme fatale, mujer adicta al sexo, que sólo unos pocos pueden llegar a ver y que está presente en sus *Diarios* y algunos de sus textos en prosa, pero jamás en su poesía (bodily acts); y por último tenemos una tercera imagen, aquella de la que hablaba Molloy, la imagen de escritora que lee, escribe y se pronuncia (verbal acts). Unruh continúa su argumento diciendo que “these women’s writing exhibits a heightened alertness to the epistemological power of performance itself, a more theoretical kind of knowledge and a tool for their analysis that derives from their concrete experience either through actual performing or as women named by their culture as performers” (4). En nuestro trabajo rescatamos lo que Unruh aplicó a otras escritoras para analizar la *performance* de Alejandra Pizarnik.

Las teorías de Unruh están basadas en mujeres que tenían ciertas nociones feministas, conscientes o inconscientes; luchaban por salir de la posición que la sociedad les daba como mujeres y usaban la *performance* para lograr su objetivo. Pizarnik no puede incluirse dentro de

este grupo. Su objetivo no es luchar contra el patriarcado y lograr ser vista como escritora, sino que sus *performances* pasen por el psicoanálisis [“por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico, pero nunca literario” (Pizarnik, *Diarios* 181)], por cómo quiere verse y cómo quiere que otros la vean, aparentemente dejando las cuestiones feministas fuera de su ámbito de pensamiento. Pizarnik se propone excluirse de la definición de “mujer” y trata de definirse a sí misma como ser único, ajeno a los prejuicios machistas. Ella huye de la sociedad, a la vez que busca su aceptación, pero no sigue la senda del feminismo para ello, al contrario que las autoras estudiadas por Unruh. Esto no significa que Pizarnik no construyera *performances*, sino que su *performance* es distinta a las escritoras analizadas por Unruh. Así, debemos adaptar la definición de *performance* y ver en qué sentido se entiende esta en Alejandra Pizarnik.

De acuerdo con Unruh, “performing in the theatrical sense is a practice that generates critical thought in the performer” (5). Esto es observable en muchas ocasiones a lo largo de los *Diarios* de Pizarnik, cada vez que ella reflexiona sobre la actitud que muestra delante de los demás o habla de la máscara que se pone, reflexionando después sobre quién es ella. Por ejemplo, hablando de uno de sus amores, dice lo siguiente: “Cuando hablo... No tengo con quién hablar. Antes era M.L. con M.J. No, pues era una perpetua exhibición de mis proezas de humor y gracia para ganarme sus ojos admirados” (Pizarnik, *Diarios* 674). Esta reflexión se aplica también a su poesía, donde ella misma reflexiona sobre la existencia de dos Alejandras, aunque ni Pizarnik ni el lector terminen de saber quién es la verdadera y quién la que surge como producto de la *performance*: “Ahora recuerdo que ni siquiera mi estilo oral es siempre el mismo: cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento (recuerdo mi período mexicano en París, lo que me gustaba acentuar diferentemente las palabras). Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas” (Pizarnik, *Diarios* 663).

Además de provocar una reflexión en el actor, la *performance* dentro de las vanguardias y las postvanguardias incluye un acercamiento o un rechazo en relación con el público que observa esa *performance*:

Self-conscious modern writers constituted their art of living in their fiction, first-person-plural-manifestos, staged polemics, performance events, group nocturnal wanderings, or gatherings at favorite watering holes. Vanguard literary culture in particular was profoundly performative, as writers openly courted or rejected audiences, real or imagined. Graciela Montaldo ties such activity to the democratization of the cultural field, particularly to writers' keen awareness of a growing readership addressed by journalism and a consequent autobiographical impulse to constitute themselves as public figures. (Unruh, 10)

Pizarnik podría ser incluida dentro de los escritores que se reúnen en tertulias literarias y dentro de la *performance* vanguardista de rechazar al público, real o imaginario. Vemos un ejemplo de este rechazo en sus *Diarios*: “Me han humillado, injuriado y demostrado que no soy sino una niña caprichosa que no sabe qué quiere. En mí está el convertirme o no” (Pizarnik, *Diarios* 281). A pesar de este continuo rechazo hacia el mundo y la gente expresado en sus *Diarios*, estos podrían considerarse dentro de la definición de Unruh de *performance* como un impulso autobiográfico para construirse como figura pública. Pero Pizarnik también puede ser incluida dentro de los escritores que construyen su figura pública a través del agrado. Pizarnik reflexiona, como ya vimos, sobre su actitud, sus acciones, su forma de presentarse ante los otros: “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo” (*Diarios* 425) y añade “Quisiera retornarme la vieja mirada: escribir poemas como cuando dibujaba un árbol, una casita, un caballo y un pájaro. O sea: actuar sin destinatario mental o real” (*Diarios* 572), pero no puede, y se pregunta “si los demás piensan tanto en ellos mismos como yo en mí” (*Diarios* 416). Y en muchas de estas reflexiones su máxima aspiración es agradar, que la amen tanto como ama

ella, que sus amigos, familiares y conocidos noten su presencia: “Mi locura no es solamente haber puesto mi destino en la literatura sino esperar, también, que me dé bienes temporales: amantes, dinero, gloria, pero sobre todo gente que me quiera” (Pizarnik, *Diarios* 678).

Pizarnik no es una sola, sino muchas distintas versiones de sí misma. Siguiendo sus palabras, “soy yo y todas las que fui, como diría Michaux” (Pizarnik, *Diarios* 252). Esto es claramente palpable en los *Diarios* gracias a los cambios de escritura que la autora experimenta a veces incluso en una misma entrada. No sólo cambia la narración de primera a tercera persona, sino que cambia totalmente el estilo y el registro en que escribe y hasta el género en el que escribe (pasa por la narración de hechos como un diario a la poesía, así como cuentos cortos, monólogos interiores, conversaciones...). Pizarnik es la niña perdida, la adolescente bulímica, la mujer depresiva, la escritora, la mujer que sólo busca ser querida, la amiga, la hija, y un largo etcétera. Así, no encontramos una única *performance*, sino muchas. Esto nos lleva a preguntarnos, por una parte, quién es la verdadera Pizarnik y, por otra, cuál es la *performance* única y básica detrás de todas las demás (si es que esta existe). Otras preguntas surgen en relación a las anteriores: la imagen que proyectaba en sociedad, como niña desamparada o gran intelectual ¿es esa su *performance*? ¿Son los diarios una *performance*, una autoconstrucción como *poète maudite* basada en la lectura de otros autores que sufrieron, como Baudelaire? ¿Y sus poesías, son acaso la verdadera *performance*?

## **2.2. Escritura de *performance***

Para poder llegar a analizar la *performance* de Pizarnik reflejada en los *Diarios*, es necesario escoger antes los temas que vamos a tratar de entre los distintos aspectos que Pizarnik expone. Dentro de una vorágine de sentimientos que se entremezclan con hechos reales y reflexiones filosóficas y metafísicas, la autora retorna constantemente a ciertos temas. El lenguaje (su escritura, la poesía, las palabras...) y la muerte, así como una exposición de su



sufrimiento en la vida, son quizás los más recurrentes. Vemos también una temática relacionada con sus experiencias sexuales, su experimentación con hombres y mujeres. Hay también una temática amorosa, donde Pizarnik cuenta sus diferentes enamoramientos. Aunque no se da con mucha frecuencia, Pizarnik también escribe sobre religión, en ocasiones en términos más generales y en otras habla específicamente del judaísmo, aunque por lo general afirma que no cree en ninguna religión ni en ningún dios. Se observa también la temática literaria, compuesta por las lecturas, citas y críticas de los múltiples y variados libros que leía Pizarnik.

Existen muchos temas en sus *Diarios*, y cada uno de ellos requeriría un análisis propio. Para nuestro trabajo hemos decidido centrarnos en tres: la familia, el aborto que tuvo en París y la presencia de una doble Alejandra en su escritura. La elección del primer tema viene dada por la creencia de que existe una fuerte *performance* cuando habla de su familia. En el caso del aborto, creemos que es un acontecimiento en su vida que tuvo una mayor relevancia de lo que la crítica suele darle y que parece evidenciar, además, las máscaras que ella misma se escribía. Por último, en nuestra lectura de los *Diarios* hemos observado que existe una suerte de desdoblamiento en la escritura de Pizarnik donde ella misma se pone frente a su reflejo, que se convierte en una segunda Alejandra Pizarnik. Creemos que este tema podría ser de gran interés dentro de nuestra teoría de la *performance* literaria.

### **2.2.a. La familia**

Uno de los temas más interesantes de la autora es su relación con su familia. Se suele decir que Pizarnik no tenía una buena relación con sus padres, que parecía que la criticaban por sus formas poco femeninas y por su dedicación a la poesía. En el documental *Memoria iluminada* su propia hermana Miriam relata como Alejandra solía discutir mucho con su madre tras su regreso de su primer viaje a París entre 1960 y 1964, hasta el punto de que su madre decidió pagarle un piso para que se fuera a vivir sola. Pizarnik ve la dificultad de tratar con sus

padres pocos días después de su vuelta a Buenos Aires. El 16 de febrero de 1964 escribe: “Culpa ante mis padres. Huésped. ¿Qué hago yo aquí? He venido para verlos. ¿Y ahora? Los he visto y me han visto. Situación imposible. No estamos hechos para vivir juntos. Queda entonces una situación falsa, basada en un lejano acontecimiento biológico” (*Diarios* 656). Su hermana Miriam, sin embargo, achaca la difícil relación familiar a que Alejandra vivía por la noche y eso provocaba muchas discusiones con su madre. En sus *Diarios*, la autora menciona en varias ocasiones sus “problemas” con la noche: “Indefinidamente. Toda la noche miré el reloj. No pude dormir. Indefinible noche” (*Diarios* 568) y “Lo terrible es no poder trabajar por la mañana, no poder levantarme antes de las 2 de la tarde, ya que no puedo dormir antes de la madrugada” (*Diarios* 693). Si bien los motivos parecen variar entre las declaraciones de su hermana y las de Pizarnik, lo que es evidente es que la relación entre esta y sus padres era complicada. Los *Diarios*, por su parte, muestran más bien una falta de relación con sus padres.

En diversas ocasiones la autora menciona la ausencia de padres, la carencia de cariño maternal o sentirse totalmente sola durante su infancia. Resulta paradójico que se observe el deseo de llamar la atención de sus padres, quizá demandando el cariño paternal y maternal que Pizarnik sentía que siempre le había faltado. Por ejemplo, el 11 de noviembre de 1960 cuenta un episodio de 1955 en el que se fue de casa:

Huida de mi casa en 1955. Mamá me buscó en lo de Arturo Cuadrado. La imaginé angustiada como en mis peores momentos, en mis estados horribles. No sé si durmió las noches de mi ausencia. ¿Pensó tal vez que me iba para siempre? ¿O conocía mi poca seriedad? Pero ¿por qué estoy tan segura de su angustia? ¿No se habrá sentido, más bien, culpable? No. Nunca se sintió culpable respecto de mí. Y todo lo que hice toda mi vida no fue más que una larga demostración - ante ella: la sorda, la ciega - de su enorme culpa. ... Casi lloré al pensar en su rostro lloroso a causa de mi huida. Y la segunda fue venirme a Francia. Esta vez no podía tomar el tren a las seis de la mañana y

buscarme en lo de Arturo Cuadrado. Pero tal vez el triunfo de esclava sería que me viniera a buscar a París. Si lo hiciera creo que me pondría yo tan idiota que hasta perdería el habla. (Pizarnik, *Diarios* 358 - 359)

A lo largo de los *Diarios* encontramos múltiples entradas que reiteran este sentimiento de abandono, especialmente maternal, o que achacan los males de la Pizarnik adulta, a cómo la trataron sus padres de pequeña. Por ejemplo, el 4 de noviembre de 1962, Pizarnik reflexiona sobre su infancia diciendo que “A pesar de todo mi infancia fue horrible y aun libre sufría y sabía que sufría. Debo repetir por milésima vez que mis padres se esmeraron en arruinarme. Y lo lograron. Por ignorancia, por estupidez y por falta de afecto” (*Diarios* 518). Es destacable el uso de la frase “debo repetir por milésima vez” en referencia al daño que le han causado sus padres. Si bien el número de repeticiones puede indicar las veces que ha tenido que justificarse ante otras personas sobre sus fallos derivados de sus padres, el uso del verbo “deber” aporta nuevos significados. Quizá sea la propia Pizarnik quien tenga que recordarse a sí misma el dolor causado por sus padres, puede que para no perdonarles y volver a sufrir de nuevo; pero también puede indicar que la realidad familiar fuera de los *Diarios* no es tan horrible como ella parece exponerla (sus padres financiaron la publicación de su primer libro, por ejemplo) y quizá los reproches a sus padres sean sólo una parte más de su *performance*.

En otras ocasiones se puede vislumbrar que este supuesto abandono de los padres pueda ser en realidad una *performance* literaria de la autora. En el siguiente ejemplo, del 24 de mayo de 1960, vemos como Pizarnik piensa en demandarles dinero a sus padres bajo amenazas, culpándoles de problemas como la tartamudez o la histeria, pero a la vez dejando ver que ellos sienten cierta preocupación por ella. Por la forma en que está escrito el fragmento, pareciera que Pizarnik ha usado este método anteriormente con resultados efectivos, lo cual significaría que sus padres no la ignoran ni son tan culpables de su sufrimiento como ella parece indicar en sus *Diarios*:

y si no tengo plata para psicoanalizarme amenazo a papá y a mamá “O me dan plata para analizarme o me vuelvo loca”. Y quizás llore y les recuerde cuánto me frustraron de niña: no me compraron la bicicleta, me pegaron a los doce años, fornicaron en mi presencia, se besaban cuando yo miraba, me hicieron dormir en su cuarto hasta los ocho años, mamá amenazó con cortarme la mano una vez que me descubrió masturbándome cuando yo tenía tres años o me dieron una educación completa, haciéndome aprender varios idiomas - porque los idiomas hay que aprenderlos en la infancia-, mamá me provocó complejos de solterona a los diez y ocho años, que si no fuera por la histeria, por la neurosis, por la esquizofrenia que me provocaron yo sería hermosa, puesto que lo que me impide serlo son los rasgos somáticos en que se expresa mi enfermedad, y además la tartamudez herencia o regalo de papá, la miopía, la columna vertebral desviada, las inhibiciones sexuales, la cobardía, etc., etc. De todo esto tienen la culpa; por lo tanto a expiarla, y cómo expiarla: dándome dinero, dinero para analizarme, dinero para ir a Francia a ver qué sucede con mi sagrado sueño. (Pizarnik, *Diarios* 324 - 325)

En este fragmento vemos una lista detallada de los “males” que los padres de Pizarnik parecen haberle ocasionado a su hija, como pegarle, no comprarle una bicicleta o mostrarse demasiado afectivos en su presencia. Si bien la autora los considera como grandes traumas de su infancia, algunos de ellos no encajan con las demandas que un adulto podría hacerle a sus padres. Hechos como que no le comprasen una bicicleta de joven, que le regañasen o que tuviera que dormir con ellos hasta los ocho años podrían ser consideradas como disputas normales dentro del núcleo familiar, reclamos infantiles que solemos olvidar cuando crecemos o, en caso de recordarlos, pierden importancia. Sin embargo, Pizarnik no sólo no olvida, sino que sigue exigiendo una compensación por parte de sus padres. Esto es claramente evidente al final, cuando al hablar de la culpa que parecen sentir sus padres por todos estos errores, les insta a expiarla cumpliendo todos sus caprichos de adulta.

Los dos fragmentos nos muestran, por una parte, el carácter que tenía la autora. En la última entrada analizada vemos cómo no tiene problemas en reclamar lo que considera que es justo, lo que nos da una idea de cómo debía de ser en sus relaciones personales más allá de su familia. A su vez, estos reclamos parecen guardar un cierto tono infantil, lo que nos indica esa posible falta de madurez que en muchas ocasiones se le ha achacado a Pizarnik. Por ejemplo, les reclama haber tenido que dormir con ellos hasta los ocho años. Una persona adulta que recordase ese agravio infantil es probable que razonase ese episodio como necesidad de sus padres por falta de cuartos en el hogar, por ejemplo, y tratara de entender los motivos que les llevaron a tenerla en su cama hasta esa edad. Sin embargo, Pizarnik parece seguir la lógica que seguía cuando aún tenía 8 años y quería su propia cama, eludiendo los razonamientos más adultos. Por otra parte, tanto la visión de una Pizarnik con temperamento como la de una Pizarnik como niña caprichosa nos llevan de nuevo a teorizar acerca de la *performance* que podría estar llevando a cabo nuestra autora. Como hemos visto anteriormente, no queda claro hasta qué punto la autora no muestra esta sufrida relación con sus padres porque realmente sea así o porque es sólo una parte más de su actuación, de su puesta en escena como mujer cuyos sufrimientos vienen desde la infancia, componiendo quizá esa imagen de *enfant terrible* que otros críticos, como Fiona Mackintosh, le han otorgado. La propia Pizarnik reflexiona en algunas ocasiones sobre esta falta de madurez: “Me sucede lo de siempre: querer hacer algo en unos instantes, anular el crecimiento natural. Anoche, sumergida en el hastío, sentí la tentación de madurar lentamente, de desprenderme de la infancia, mejor dicho, de las compulsiones infantiles. Pero luego vinieron los fantasmas, con los que departí cordialmente hasta las cinco de la mañana” (*Diarios* 584).

La figura de la madre parece guardar un lugar más importante dentro de los pensamientos de nuestra autora, más presente en sus escritos que la figura paterna. Ya sea para destacar el mal que le hace como para compararse con ella (de forma positiva o negativa), la

autora retorna en múltiples ocasiones a la figura de su madre. El 9 de noviembre de 1962 escribe “Cuando tenía tres años era bellísima y sonreía. Aún mi madre no había ganado, aún las [tachado] no me torturaban. ... Hoy pienso en esa niñita y me asombra comprobar cómo trabajaron para arruinarme” (Pizarnik, *Diarios* 520 - 521). Como vemos, inicia la entrada diciendo que era hermosa y feliz de pequeña, pero su madre parece ser la culpable de que la Pizarnik adulta no sea así. Al decir “aún mi madre no había ganado”, daría a entender que su madre no quería que siguiera siendo feliz ni hermosa, de nuevo poniendo sobre ella el motivo de su desgracia actual. Al final, sin embargo, utiliza el plural “me arruinaron”, volviendo a traer a su padre a la idea que fueron ambos quienes provocaron sus traumas. Pero la mención de la madre como agente principal de dichos traumas queda marcada.

Unos años más tarde, en 1966, vemos un nuevo ejemplo de esta culpabilización de la madre. Sin embargo, en esta ocasión su padre había fallecido, y parece que esto afecta a su juicio contra sus padres:

Mi madre, celosa de mi soledad poblada (al menos en apariencia), agota todos los medios para molestarme y ofenderme. En verdad, vivir con ella es una maldición Si hay pecados, y por consiguiente un castigo de ellos, el mío es vivir a solas, a los treinta años, con mi madre.

¿Quiero a mi madre? No sé, antes de la muerte de papá la quería más o me fascinaba de algún modo. Creo que no quiero a nadie, pues estoy enferma (enferma porque nadie me quiso ni me quiere). (Pizarnik, *Diarios* 742)

Parece que Pizarnik siente que su madre quiere competir con ella de alguna manera. En el fragmento anterior veíamos como decía “aún no me había ganado mi madre” y en este expone que su madre está “celosa de mi soledad poblada”. En ambos casos observamos un posible sentimiento de rechazo por parte de su madre, que vendría derivado de unos supuestos

celos de su hija. Vemos también los conflictos en el hogar de los que hablaba su hermana Miriam, lo que nos indica que, más allá de su *performance*, Pizarnik sentía que había una mala relación con su madre debido a vivir con ella. Sin embargo, es una de las pocas entradas (si no la única) donde se plantea si la quiere, si quiere a sus padres. Si seguimos la teoría de *performance*, podemos pensar que quizá este conflicto sigue en realidad la idea general de que muchas madres tienen celos de sus hijas por ser más jóvenes o tener más atención del padre cuando nacen. Entonces Pizarnik estaría explotando este estereotipo social para exponer una nueva *performance* donde ella sería una hija que sufre por el tratamiento injusto de su madre, celosa de ella.

Vemos así como Pizarnik continúa con esta *performance* de hija incomprendida. Por otra parte, las múltiples entradas donde culpa a sus padres podrían seguir también el prejuicio general de que los padres no quieren que sus hijos se dediquen a las artes, pues éstas no tienen futuro, y no apoyan a sus hijos en sus carreras artísticas. Aunque en el caso de Pizarnik sus padres siempre la apoyaron (su hermana Miriam recuerda cómo su madre le dijo con orgullo que tenían una escritora en la familia cuando Alejandra decidió que quería publicar (Ardito and Molina), quizá aquí resida precisamente la *performance*. Pizarnik se crearía entonces como una artista rechazada e incomprendida por sus padres, formando una *performance* literaria que apelaría a la sensibilidad del lector, que se apiadaría de ella por haber sufrido tanto por unos padres que no la comprenden. Pero también podríamos pensar que su intención es la de crear una *performance* de *enfant terrible*, como mencionamos anteriormente. Quizá queriendo despertar el rechazo en el lector, le propone una Pizarnik cercana a una niña caprichosa que tiene unas demandas cuestionables hacia sus padres. En cualquiera de los casos, la *performance* es evidente; y el resultado, haya una *performance* o varias, es el mismo: el lector queda atrapado en el drama propuesto por la autora, dándole sentido a su *performance*.

### 2.2.b. El aborto

Pizarnik tiene una máscara de mujer indiferente; si bien vemos dolor por vivir en sus diarios, también se observa una cierta pasividad hacia todo lo que tenga que ver con la sociedad y vivir en ella, una indiferencia hacia los demás y hacia lo que le sucede más allá de sus pensamientos. Un ejemplo claro es cuando descubre que está embarazada. Este hecho, que la devuelve por completo a la más cruda realidad, es completamente racionalizado por Pizarnik. Antes de saber que estaba embarazada, mientras lo sospecha, habla del aborto:

El miedo a quedar encinta. Quedarme preñada es sinónimo de muerte. Es un sonido de alarma. Algo que me dice: Se cerró el cielo. Anillo perfecto. Escribo en pleno terror. Si C. me embarazó no podré suicidarme. No se trata de abortar o tener un hijo. No me asusta. Aunque esperar un hijo sería quedarse encerrada en un ascensor entre dos pisos, en plena zona de asfixia. Abortar no me da miedo ni culpa. Sí, me da miedo de recibir un castigo no menos asfixiante: prisión a perpetuidad. No podré vivir ni un solo día con un hijo, con algo creciendo y alimentándose de mí. (Pizarnik, *Diarios* 610)

Tener un hijo es para Pizarnik un ancla a la realidad, esa realidad de la que tanto intenta huir a través del lenguaje. No hay dudas, no hay segundos pensamientos: abortar es la única solución razonable. El 22 de septiembre de 1963 ya sabe que está embarazada:

Sí, estoy encinta. De pronto, la idea de no reaccionar con miedo y llantos. Hacer lo que se necesita hacer con extrema seguridad y lucidez. Esto es una nueva trampa. La de contemplarme en el fondo de la desdicha. Y, además, la condenatoria seguridad de haber tenido razón en mis miedos y presentimientos. Había en mí algo triunfal cuando L. me comunicó el resultado del análisis. (Pizarnik, *Diarios* 620)



Como podemos observar de nuevo, abortar para ella no es una cuestión moral ni algo que le cause ningún dolor. Una situación difícil para muchas personas se presenta para nuestra autora como un mero trámite. Vemos entonces su *performance* de mujer indiferente a todo lo que no tenga que ver con sus pensamientos y su psicoanálisis. Las entradas en su diario entre la sospecha y el descubrimiento de estar embarazada vuelven a las reflexiones sobre el lenguaje, sobre su escritora o sobre las distintas *performances* que plantea ante la gente (veremos estas *performances* más adelante). El 24 de septiembre, tras descubrir su embarazo, llama a varios médicos hasta que consigue cita para su operación. De nuevo, vemos a una Pizarnik lúcida, cuyo único objetivo es solucionar su problema. Sin embargo, todo cambia tras abortar. De repente siente el dolor, empieza a pensar en lo que podría ser:

manteniendo la máscara a una distancia necesaria para sentir el dolor en su calidad pura, temblando las piernas que sin embargo quisieran cerrarse, tiran de ti, un claro en lo espeso, en lo especioso de una oscuridad de formas movedizas, dispuestas con perfección para este liturgia que es el reverso de dos manos tirando de entre ti para arrancar el pequeño corazón de un embrión que iba a ser una forma dotada de voz y de movimiento y de peligrosos relieves, la noche relampagueando dentro de la máscara te cortan con ruido a graznido... (Pizarnik, *Diarios* 621)

Más allá de lo poético de sus palabras, queda claro que su *performance* ha caído. Ya no es indiferente hacia lo terrenal, sino que de repente le afecta profundamente. Durante las siguientes entradas vemos el dolor físico y mental de la autora tras la intervención, vemos a una Pizarnik totalmente al descubierto. El 30 de septiembre escribe “Lloré todo el día. Lloré por mí. Ahora comprendo por qué no lloré hasta hoy” (Pizarnik, *Diarios* 623). Este estado, sin embargo, es breve. Una semana más tarde, las entradas en el diario vuelven a su tono anterior, y el aborto se convierte en parte de su *performance*. Vemos esto el 3 de octubre, cuando escribe que “el aborto no posee más su adulta calidad de “experiencia del dolor” sino que más bien fue

una simple caída, algo que sucedió por imprudencia infantil que me hizo sufrir desmesuradamente, por lo cual M.L. me acarició y me habló como a una niña castigada por alguien sádico” (Pizarnik, *Diarios* 625). Dos días más tarde concluye su reflexión acerca de cómo encaja el aborto dentro de su actuación, y decide que es parte de su *performance* para que la gente la quiera. Así dice: “Esto necesitan: que estés en el último cuarto de hora. Entonces te dirán palabras hermosísimas y podrás reventar tranquila.” (Pizarnik, *Diarios* 627). Después de esta entrada, el aborto no es más mencionado hasta el 6 de marzo de 1964, casi un año más tarde. La autora se ha vuelto a poner su máscara, ha vuelto a su *performance* de intelectual herida por un sufrimiento metafísico, no terrenal, ha tornado a su postura de *poète maudite*, y los sufrimientos “cotidianos” no forman parte de ella.

Pizarnik continúa la escritura de sus *Diarios* sin mencionar su aborto. Habla de su vuelta a Argentina, de sus nuevos amores, comenta obras, escribe cartas... Pero casi un año más tarde del suceso, en medio de un monólogo acerca de su imposibilidad para encontrar “un estilo simple y correcto de decir las cosas” (663), vuelve a mencionar el aborto:

Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos. Todo esto puede derivar muy bien de la impaciencia. Imposible amar la tarea presente, hay un perpetuo anhelo de finales rotundos, muerte y resurrección. No el aborto sino el suicidio. Sólo salva el interés sostenido, presente. Al menos es lo que se dice. Yo no tengo tiempo, algo me precipita todo el día. Cuando nada me precipita entonces nada pasa. Soy una muerta. (Pizarnik, *Diarios* 663 - 664)

Llama especialmente la atención cuando dice “el aborto es mi emblema”. Hasta ese momento, haber tenido que abortar parecía un episodio más en su vida, sin mayor relevancia que la que tuvo en el momento en que pasó. Durante un año no vemos ninguna mención al

respecto, y de repente dice que el aborto no sólo es importante en su vida, sino que es su emblema. Es también llamativo que sea precisamente en una reflexión acerca del lenguaje, de cómo decir las cosas, que precisamente mencione el aborto. Compara la ruptura en sus poemas, la brevedad de estos, con su experiencia personal de abortar. Pero es aún más interesante el hecho de que en las frases siguientes cambia y parece decir que su emblema en verdad no es el aborto, sino no la muerte, para concluir con el contundente “Soy una muerta”. Para entender mejor esta relación que Pizarnik parece hacer entre su poesía o su escritura y su aborto, y como ambos terminan en su muerte, debemos ver la siguiente vez que habla no de aborto, sino de dar a luz, el 28 de mayo:

¿Por qué escribo? Para asombrarme, yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás. Yo me acallo, si debiera hablar <<como lo siento>> irrumpiría en sonidos ininteligibles: así pienso, así vivo. Soy un animal. Esto es todo y lo sé y lo debiera saber. Aun así, quiero escribir. ¿Qué cosa?

Anoche soñé que daba luz a un niño. Era facilísimo. Estaba contenta. (Pizarnik, *Diarios 675*)

Mientras que en la entrada del 6 de marzo la imposibilidad de escribir deriva en el recuerdo del aborto, en este caso termina en el sueño de dar a luz a un niño. Se puede observar una diferencia en el lenguaje. Por una parte, la entrada del 6 de marzo tiene un tono claramente negativo, con frases como “bordes mordidos”, “anómalamente fragmentada” o “no tengo tiempo”. En esta entrada, Pizarnik dice que es una muerta, y con ello parece matar también su embarazo y sus palabras. Por otra parte, en la entrada del 28 de mayo, observamos un tono algo más positivo. Si bien vuelve a reflexionar sobre su incapacidad con el lenguaje, se puede

apreciar cierta esperanza: tiene un “afán utópico” por escribir prosa y dice que piensa y vive. Frente a la muerte de la entrada de marzo, encontramos vida en mayo, y esto deriva en el nacimiento de un niño en sus sueños. Así, parece que Pizarnik relaciona el aborto con la muerte de su escritura y da a luz, aunque sea en su imaginación, con el nacimiento de su escritura. Podríamos incluso decir que quizá lo que en realidad quiere dar a luz no es un niño, sino la prosa perfecta, la novela que siempre quiso escribir.

El 21 de julio de 1964 encontramos una nueva mención sobre el aborto:

Soñé con M.L. Yo estaba encinta y ella me consolaba. Yo lloraba como un niño recién nacido. Al despertar pensé que de alguna manera yo he muerto el 28 de septiembre del año pasado. Ese día presenté mi nacimiento para anularlo ... Me queda muy poco tiempo de vivir. No espero nada salvo sufrir menos cobrar algo de indiferencia ... Todo me es razón de espanto. Y cuando no es de espanto es de rechazo. Todo me rechaza. No deseo estar viva ni deseo suicidarme. Hace poco tiempo que la muerte está en mí. Me horroriza. Antes no, antes yo era candorosa ... En París no era así. Comparada con la de aquí, mi manera de vivir, en París, era magnífica. Y yo que le atribuía tantos términos infernales. Curioso: todo puede ser peor, con un poco de tiempo todo puede llegar a ser peor. (Pizarnik, *Diarios* 686 - 687)

Esta entrada es la última vez que nuestra autora habla del aborto (sin tener en cuenta que los cuadernos de 1972 y finales de 1971 no han podido ser consultados). Parece que con esta entrada cierra un círculo. En marzo hablaba del aborto y la muerte, en mayo de la concepción y la vida, y en julio relaciona la concepción y el aborto con su propio alumbramiento y su muerte. Al decir “ese día presenté mi nacimiento para anularlo”, Pizarnik parece afirmar que el día en que abortó, quien murió fue ella misma. Es posible que considerase que tener al bebé, quizá podría salvarla de su sufrimiento, y que ahora piense que al haber

escogido no ser madre se mató a sí misma (aunque sabemos que cuando se quedó embarazada ella consideraba la maternidad como el fin de su vida y de su libertad). Podemos deducir, a partir de la oración “hace poco tiempo que la muerte está en mí” que este suceso pudo ser la mala experiencia que la llevó a acercarse a la muerte cada vez más, esta vez de forma real. Quizá la autora sentía que el aborto había cambiado la presencia de un cigoto dentro de su cuerpo por la muerte misma.

### 2.2.c. El desdoblamiento de Alejandra

Encontramos a lo largo de los *Diarios* un desdoblamiento de la persona de Pizarnik que parece guardar relación con la *performance* de la autora. La aparición de varias Alejandras, que Molloy veía en la vida real de la autora, es evidente también en sus escritos, especialmente en sus *Diarios*. Dicho desdoblamiento comienza con la alternancia de distintos narradores, que varían desde la propia Pizarnik en primera persona singular a una Alejandra a la que se refiere en tercera persona, pasando en ocasiones por una duplicidad narrada en la primera persona del plural.

Ya en la primera página podemos observar estos cambios continuos de narrador que se suceden en los *Diarios*. Tras una poesía inicial, un narrador en tercera persona describe una conversación sobre “la bombacha obsesiva” en un “Jockey club” entre “un pintor francés, un pintor principiante, un poeta maduro, un poeta principiante y un estudioso del psicoanálisis” (Pizarnik, *Diarios* 15). A continuación, el narrador pasa a ser impersonal, “comprobación súbita de la imposibilidad de fijar cualquier cosa” (Pizarnik, *Diarios* 16), para después convertirse en una primera persona que es, por fin, la misma autora: “**Ve**o entonces (como si se hubiesen dado vuelta sus almas) a dos personas que meditan desinteresadamente la mejor forma de ayudar a su desgraciado amigo. ¿**Puedo** pensar entonces que son bondadosos?” (Pizarnik, *Diarios* 17, resaltado propio). Este salto de un narrador a otro se repite a lo largo de

sus *Diarios*, pero es especialmente evidente el cambio que la autora realiza cada vez que quiere hablar de aspectos de sí misma que podrían considerarse como negativos. En estos casos, cuando la depresión se vuelve una vorágine de sentimientos negativos, Pizarnik cambia la primera persona por la tercera, describiéndose a sí misma como “ella”. Encontramos un ejemplo de esto en la primera entrada de octubre de 1995. Tras contar en primera persona una escena con una señora en un tranvía, escribe varias páginas en tercera persona bajo el título de “Sensaciones”:

Inmutable como una figura alegórica, pensó con añoranza en algún prado verduoso perforado por flores, por violetas; veía mariposas doradas con alas pegajosas y ajenas al latido de sus pestañas ... Miró su cuerpo inclinado sobre el papel el mundo se le cayó encima, a instancias de esa voz velada que luchaba por surgir en forma de imágenes abstractas ... Pensó en dormir. Se acostó lentamente. Se dijo sus tristezas y anhelos para distraerse mientras sus angustias esperaban la diaria ración de descanso ... Comprobó que su vida era de humo, vida en la que jamás ocurriría nada que se pudiese decir: <<es esto>> ... Decidió no escribir más. Decidió ir a su cama y llorar acostada sintiendo la planicie de su cuerpo a su merced ... Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nací. (Pizarnik, *Diarios* 173 - 178)

Debido a la crudeza de estos pensamientos o sentimientos, se intuye que quizá la autora se veía forzada a narrarse desde la tercera persona como un método para distanciarse de su propio dolor, a veces tan crudo que era difícil de soportar. Pero el retorno a la primera persona de la última frase, así como diversas anécdotas que aparecían en entradas anteriores, deja claro que la voz detrás de “ella” es en realidad Alejandra.

El recurso de hablar de sí misma en tercera persona cuando los sentimientos negativos son demasiado para tratarlos en primera persona, creemos que alejándose de su dolor, se da a lo largo de todos los *Diarios*. El 25 de septiembre de 1970, casi al final de los *Diarios*, escribe:

¿Si ya fuera mi fin? La historia entretejida para calmar a los vecinos (y se me ocurre que los exasperé de un modo infernal) no es azarosa. Para calmar a las furias que hostigan a Alejandrita, es preciso que ella muera. Para restablecer la calma. Por otra parte, no tengo qué escribir. Digo: ya escribí lo mejor (o lo peor, tanto da) y lo de ahora se letra muerta. (Pizarnik, *Diarios* 963)

Aunque ya en ocasiones anteriores habla de la muerte y el suicidio, en este caso comienza preguntándose si no será ese el fin. Este planteamiento de un final para Pizarnik podría ser el desencadenante de volver a hablar de sí misma en tercera persona, distanciándose del dolor de pensar que quizá esta vez vaya a llevar a término sus ideas de terminar con su vida. De hecho, es en 1970 cuando intenta suicidarse por primera vez. Este fragmento nos permite ver el desdoblamiento de Pizarnik para enfrentar la negatividad más fuerte, extrayendo de sí misma a la Alejandra que debe morir. Además, este desdoblamiento nos hace pensar que quizá Pizarnik sólo quería matar una parte de sí misma, la “Alejandrita” que enfurece a los otros. Una vez que ella muera, puede volver a sí misma, de la misma forma en que en el texto vuelve a la primera persona para hablar de la Pizarnik escritora.

El 5 de agosto de 1955, por ejemplo, encontramos tres cambios seguidos en una misma entrada. En el siguiente fragmento vemos cómo la autora pasa de la primera persona del singular, exponiendo su falta de ingenio, al imperativo de la tercera que la crítica, para seguir con una segunda persona del plural en la que parece tratar de animarse a sí misma, pero que se torna en perdición al final; inmediatamente después de estos cambios, que se suceden en un mismo párrafo, Pizarnik retorna a la narración en primera persona para continuar su reflexión:

Hablé de mis tentativas literarias. Siempre las haré, pero nunca llegarán al acto ...  
¡Quiero ser un genio! ¡Pero no lo soy! Entonces ¿qué? Nada. Alejandra, ¡nada! Sigue  
juiciosa y reprimida como hasta ahora. Sigue diciendo que tu vida no vale nada y  
temiendo fumar en la calle ... ¡Sigamos caminando, Alejandra, sigamos caminando!  
Caminaremos hasta la odiada y temida Muerte en la que cesará la odiada y temida Vida.  
Gime por tus lágrimas mientras te sientes culpable de tu risa ... ¿Comprendes,  
Alejandra? Estamos perdidas, lo que se dice ¡completamente perdidas!

Mis lágrimas tienen un sabor mundano ... Picasso me obliga a aferrarme a la  
vida. ¡Y es mucho más cómodo rechazarla! (Pizarnik, *Diarios* 127)

En este mismo fragmento vemos distintas Alejandras en la misma Pizarnik.  
Observamos a la Alejandra que desea escribir en sus “tentativas literarias”, la Alejandra que  
sufre y se infravalora porque piensa que no es un genio, la Alejandra que critica esa actitud  
pesimista y parece una madre que se enfada con su hija al decir “sigue diciendo que tu vida no  
vale nada”; pero también está la Alejandra común, la unión de las múltiples Alejandras  
mencionadas que caminan de la mano hasta convertirse en una sola Pizarnik.

En la siguiente entrada vemos otro ejemplo donde el cambio de narrador, que va de la  
primera (hablando de sí misma) a la tercera persona (hablando de ella como si fuera otra  
persona), apunta hacia un desdoblamiento dentro de Pizarnik:

¡Todo está tan lejos! La ciudad. El viaje. La conversación insípida. El estudio. El lecho.  
¡Dios mío! Me suicidaría para no sentir más. Pero no. ¡Imposible muerte más profunda  
que ésta! Me siento como Roquentin, como Connolly, como..., ¿por qué no decir  
como Alejandra? ¡No! Alejandra es muy peligrosa. Es capaz de ser feliz dentro de un  
segundo solo que con venga el mozo y le encienda sonriente el cigarrillo. ¡Alejandra!  
¡Alejandra! ¡Piedad por tu espíritu! ¡Alejandra! ¡Qué será de ti, sola en esta muerte



espasmódica? ¿En esta lugubridad humeante? ¡En este fuego sin alumbrar! ¡Alejandra!

Piensa en tu alma. (Pizarnik, *Diarios* 57)

El hecho de que Pizarnik hable de sí misma no sólo en tercera persona, sino como alguien ajeno a ella, otra persona, indica que ella misma parecía pensar que existían varias versiones de sí misma en su interior. Mientras que en los *Diarios* solemos ver a una Pizarnik a la que le cuesta disfrutar de los pequeños momentos, en esta entrada ella habla de una Alejandra que es feliz por un simple gesto amable del camarero. Esto nos lleva a pensar en su *performance* literaria, en cómo construye a esta Pizarnik que sufre por el lenguaje, por la muerte, por la vida, que aparece en la mayoría de las entradas de sus *Diarios*; frente a la Alejandra de este fragmento, que demuestra que sí tiene momentos de felicidad. Este ejemplo también nos muestra cómo la propia Pizarnik parece no aceptar ciertas partes de sí misma (o, siguiendo el desdoblamiento, ciertas Alejandras en su interior) y piensa detalladamente la imagen que quiere mostrar al mundo, es decir, qué Alejandra será Pizarnik. Se construye a sí misma constantemente, en la vida real y en la literaria: “¿por qué soy tan falsa, aun en la soledad, aun en el mí misma?” (Pizarnik, *Diarios* 275)

Pizarnik presenta distintas versiones de sí misma en los *Diarios*, que continúan y completan el desdoblamiento que hemos observado. Existe una Pizarnik que culpa a sus padres de todos sus problemas y hay una Pizarnik más abierta, sin máscara, en las entradas relacionadas con su aborto, como vimos en los apartados anteriores. Vemos una Pizarnik que se desdobra en sí misma, se distancia de Alejandra y ve su dolor desde fuera. Observamos una Pizarnik que ama y busca el amor de los demás: “Ayer visité a M. He perdido. No sólo estoy más enamorada sino que es imposible que me ame. Me odio por amarla. Me odio y la amo sin esperanza” (Pizarnik, *Diarios* 384). Hay también una Pizarnik más sexual: “Nunca estuve más excitada ante otro cuerpo. No lograba separarme de A., apenas mi sexo perdía contacto con el suyo me invadía un murmullo sexual que se distribuía en todas las partes de mi cuerpo”

(Pizarnik, *Diarios* 582). Encontramos a su vez una Pizarnik intelectual, que lee y reflexiona sobre todo tipo de obras literarias, lingüísticas, filosóficas...: “Lecturas: Pound - Genet - Cortázar - Kafka - O. Paz. Desinterés por el libro de J. Sin duda roza conflictos que son míos pero no comparto el modo de expresarlos. Por otra parte, es un refrito surrealista y patafísico” (Pizarnik, *Diarios* 835). Y existe, claramente, una Pizarnik centrada en la poesía, “creo que “los poemas se hacen con palabras”. En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir de la ausencia de justicia” (Pizarnik, *Diarios* 590), y el lenguaje, “¿Y ese lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima? Lo soñé todos estos días” (Pizarnik, *Diarios* 713).

Son múltiples los ejemplos de distintas Alejandras, las ya mencionadas y muchas más, que podemos encontrar en los *Diarios* de Pizarnik. Podríamos pensar que estas Alejandras son en realidad la simple expresión de las diversas ideas de la autora, o quizá que son sólo personajes en sus *Diarios*, si los entendemos como la novela que Pizarnik siempre quiso escribir. Sin embargo, la propia autora parece negar estas teorías. El 4 de octubre de 1968 escribe: “Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos” (Pizarnik, *Diarios* 824).

Además, Pizarnik escribe en diferentes entradas acerca de su necesidad de actuar, de su escritura performativa; expone al público claramente que ella no es la que se muestra. Por ejemplo, el 18 de junio de 1964 escribe “En cuanto me dejo ir surge una catarata de lugares comunes, una monotonía, un explicarme, justificarme. O sea que necesito mentir, siempre habré de mentir en todo lo que escriba. [...] sería suficiente con no querer ser aplaudida por nada, lo cual es exactamente lo contrario de lo que quiero” (Pizarnik, *Diarios* 677). Así, aunque el lector sigue a la deriva con respecto a quién es en realidad Pizarnik, ahora está seguro de que

al menos no existe una sola, porque la propia autora así lo expone. Podemos decir, por tanto, que existe *performance* en los *Diarios* de Pizarnik, pero esta no es una sola, sino que son múltiples y varían casi en cada entrada. Este desdoblamiento y multiplicidad de las *performances* literarias despiertan una reacción en el lector, que vaga entre las páginas de los *Diarios* observando a las distintas Alejandras. Y es precisamente esta deriva la que invita al lector a seguir leyendo, a querer averiguar quién es en realidad la verdadera Pizarnik. Es así como la *performance* literaria de nuestra autora cumple con su posible objetivo: atraer al público, despertar una reacción en él (leyendo a Pizarnik, creemos que querría una reacción de amor) y existir a través del otro. Es así como Pizarnik sigue viviendo a día de hoy a través de sus obras, gracias a su *performance* literaria.

## CAPÍTULO TRES:

### LA POESÍA DE ALEJANDRA

La poesía fue siempre la escritura donde Pizarnik logró brillar por completo, a pesar de que en muchas ocasiones ella misma no creyera en sus propios poemas. Su constante obsesión por el lenguaje hace que sus poemas sean, en múltiples ocasiones, exquisitos y a la vez desgarradores puesto que, salvando sus primeros poemas, la mayoría denotan la tristeza de la autora y su desilusión con la vida y, curiosamente, con las palabras. Como mencionamos en el inicio, uno de los objetivos de nuestro trabajo es realizar un análisis de algunos de los poemas de esta autora, tratando de descifrar el mensaje de su poesía.

La producción poética de Pizarnik es ciertamente extensa. Hemos seleccionado cuatro poemas: “Yo soy...” de *La tierra más ajena* (1955), “La última inocencia” de *La última inocencia* (1956), el poema 14 del libro *Árbol de Diana* (1962) y el poema “En esta noche, en este mundo” (1972), publicado en las revistas *Árbol de fuego* en 1971 y en *La gaceta del fondo de cultura económica* en 1972. El primer factor que se ha tenido en cuenta para su elección ha sido tratar de escoger poemas de sus diferentes épocas, que puedan mostrar la evolución de la escritora. Por otra parte, hemos querido centrarnos en aquellos poemas en los que parece que Pizarnik habla de sí misma, con la intención de continuar con la imagen obtenida tras el estudio de sus *Diarios*. Pero también debíamos tener en cuenta la desazón y la tristeza que parecía ser hilo conductor de su vida y que la llevó, en última instancia, al suicidio.

#### 3.1. Marco teórico

Para el análisis de los poemas hemos elegido usar como marco teórico la lingüística y, dentro de ella, la teoría sobre semiótica poética de Michael Riffaterre. ¿Por qué la semiótica? La respuesta es fácil. La semiótica es el estudio de “la operación de significar” (Viñas Piquer, 472), por lo que es “un proceso totalizador: tiene como objeto de estudio todo lo que rodea y constituye al hombre”(Viñas Piquer, 472). El análisis semiótico se centra en las palabras, y “procura desmontar un proceso que se inicia con la codificación por parte del emisor y termina con la descodificación por parte del receptor” (Viñas Piquer, 471). El amor de Alejandra Pizarnik eran las palabras. A lo largo de su vida expresó su deseo de alcanzar el lenguaje, de llegar al poema perfecto, a la palabra perfecta. En sus *Diarios* encontramos múltiples entradas donde su única preocupación es llegar a ese mundo del lenguaje. Este amor por el lenguaje y las palabras nos lleva a querer analizar sus poemas a través de la semiótica, pues creemos que la propia autora hubiera deseado estudiar sus escritos de esta forma si hubiera podido, y nuestro análisis sería, además, un intento de homenaje a nuestra autora.

De acuerdo con Riffaterre, “Poetry expresses concepts and things by indirection. To put it simple, a poem says one thing and means another” (1). Es decir, en un plano lingüístico, los poemas juegan con el lenguaje, alterando el significado que solemos darle a las palabras para expresar algo distinto. Siguiendo el poema “La palabra que sana” de Pizarnik, “cada palabra dice lo que dice y además más y otras cosa” (Pizarnik, *Poesía completa* 283). Por ejemplo, cuando decimos que alguien tiene “dientes como perlas”, no queremos decir que esa persona tenga perlas en la boca, sino que sus dientes son tan blancos y brillantes que se asemejan a las perlas. Este cambio en el significado es lo que Riffaterre define como *semantic indirection* o *indirection*; hay tres formas por las cuales puede darse una *indirection* dentro de un texto: “by displacing, distorting or creating meaning” (Riffaterre, 2). Una *indirection* producida por *displacing* se da “when the sign shifts from one meaning to another, when one word “stands” for another, as happens with metaphor and metonymy” (Riffaterre, 2). El símil de “dientes

como perlas” entraría dentro de este *displacement*. Cuando vemos una contradicción, una ambigüedad o algún sinsentido dentro de un texto, estamos frente a una *indirection by distorting* (Riffaterre, 2). Por ejemplo, en los versos “su soledad maúlla / ceros y ceros” (Pizarnik, *Poesía completa* 19) del poema *Tratando a la sombra roja*, vemos un sin sentido al afirmar que la soledad puede maullar, lo crea una *indirection* que nos lleva a buscar un significado que vaya más allá de esa imposibilidad en la vida real. Por último, se produce una *indirection by creating* cuando “textual space serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items that may not be meaningful otherwise” (Riffaterre, 2). La rima o la simetría dentro de un texto literario son ejemplos de esta creación.

Para comprender cómo actúan estas *indirections* debemos comprender que, siguiendo la teoría semiótica, un texto o un poema presentan dos planos de realidad. Por una parte, la *mimesis* es la realidad literal del poema o la “literary representation of reality” que se ve amenazada por las *indirections* (Riffaterre, 2). De esta forma, cuando un poema utiliza tropos como la contradicción o la metáfora, por ejemplo, está usando *indirections by distorting* y *by displacing* que alejan al lector de la *mimesis* y lo llevan a alcanzar el verdadero *significance* del poema, es decir, esa realidad que sólo existe dentro del mismo poema. A su vez, descubrimos las distintas *indirections* por medio de “a deviant grammar or lexicon (for instance, contradictory details)” (Riffaterre, 2) llamado *ungrammaticality*.

Es necesario aclarar, antes de seguir, la diferencia entre *meaning* o significado y *significance* o significación. Siguiendo la teoría de Riffaterre, *meaning* hace referencia a “the information conveyed by the text at the mimetic level” (2 - 3). Podríamos decir que el *meaning* de un poema es su significado literal. Por otra parte, se entiende como *significance* a la “formal and semantic unity, which includes all the indices of indirection” (Riffaterre, 2) y que puede entenderse como “the reader’s praxis of the transformation” (Riffaterre, 12); dicho de otra manera, el *significance* nos indica ese otro “significado oculto” que tiene el poema. Siguiendo

estas definiciones, entendemos que desde el punto de vista del *meaning*, un texto es una serie sucesiva de unidades de información; mientras que si partimos desde el *significance*, el texto se entiende como una única unidad semántica (Riffaterre, 3).

Para llegar a este *significance* es necesario leer el poema varias veces. Riffaterre afirma que como lectores realizamos dos tipos de lecturas a la hora de decodificar un texto: *the heuristic reading* y *the retroactive reading* (5). La lectura heurística es “a first reading stage that goes on from beginning to end of the text” y es en esta lectura donde “*meaning* is apprehended” y “*mimesis* is fully apprehended and hurdled” (Riffaterre, 5). Es decir, es la lectura inicial que nos permite extraer una primera interpretación del poema. Durante esta lectura descubrimos las “incoherencias” dentro del texto, aquellas formas que parecen salirse de las reglas del lenguaje y la gramática regular y que nos hacen pensar que la *mimesis* que hemos descubierto no es la realidad que plantea el poema.

Una vez que el lector es consciente de la *mimesis* y ha sido capaz de detectar las *indirections* y *ungrammaticalities* que indican que el *significance* del poema difiere de su *meaning* inicial, se inicia una nueva lectura, *the retroactive or hermeneutic reading* (Riffaterre, 5). De acuerdo con Riffaterre, esta es la segunda etapa de la lectura, donde el lector recuerda lo que acaba de leer y modifica su comprensión del poema bajo la luz de lo que ya está decodificando (5 - 6). El lector decodifica el texto y empieza a identificar como formas relacionadas a todas aquellas *ungrammaticalities* que había detectado anteriormente, llegando a la conclusión de que “the text is a variation of one structure” (Riffaterre, 6). En última instancia, el lector es capaz de llegar al *significance* del poema, descifrando lo que hay más allá de la *mimesis*, y entendiendo que “the unit of significance is the text” (Riffaterre, 6).

Es también en esta segunda lectura cuando se descubre la *matrix* o matriz del poema. De acuerdo con Riffaterre, después de identificar las *ungrammaticalities* el lector comienza a

ver que estas forman en realidad parte de una misma estructura denominada como *matrix* (6), por lo que el texto es concebido como “a variation or modulation of one structure - thematic, symbolic, or whatever - and this sustained relation to one structure constitutes the significance” (6). La *matrix* de un poema es, por tanto, “the structure of the given [...] is an abstract concept never actualized per se: it becomes visible only in its variants, the ungrammaticalities” (Riffaterre, 13); la *matrix* es “the motor of the poem, the generator of textual derivation” (Riffaterre, 21) y puede estar formada por una sola palabra o una frase mínima y literal (Riffaterre, 19). Dicho de otro modo, la *matrix* de un poema es su base, la estructura sobre la cual se construye el *significance* del poema y que sólo se hace presente cuando percibimos las *indirections* y *ungrammaticalities* que constituyen la *matrix* y nos alejan de la *mimesis*, acercándonos al *significance*. Entre la *mimesis* y la *matrix* se encuentra el *hypogramme*, un conjunto de palabras presentes en el poema que apuntan hacia la *matrix*. Esto se da a partir de *hypogrammatic derivations*, cuando “a word or a phrase is poeticized when it refers to a preexistent word group” (Riffaterre, 24).

Veamos un ejemplo en el XI poema dentro de “Los pequeños cantos” (publicado en la revista *Árbol de fuego* n° 45, Caracas, 1971) de Pizarnik: “oh los ojos tuyos / fulgurantes ojos” (Pizarnik, 389). La *mimesis* del poema serían los ojos de la persona desconocida a la que se refiere nuestra autora. Sin embargo, ciertas *ungrammaticalities* e *indirections* nos alejan de esta *mimesis*. El uso del pronombre posesivo “tuyos” después de “ojos” en lugar del determinante posesivos “tus” antes, es una *ungrammaticality* que nos ayuda a descubrir una *indirection* en el uso de un hipérbaton. Por otra parte, Pizarnik describe esos ojos con el adjetivo “fulgurante”; vemos otra *ungrammaticality*, puesto que es un adjetivo que suele usarse para describir astros o estrellas, incluso éxitos, pero no los ojos de una persona. En ambos casos, las *ungrammaticalities* e *indirections* nos llevan a pensar en algo que resalta, que brilla, que tiene un fuego propio. Llegamos así a la *matrix* del poema, que parece ser “tu mirada”, una mirada



que brilla tanto como un astro y se adentra en mis ojos. Con este ejemplo vemos que “the greater the distance between the inherently simple matrix and the inherently complex mimesis, the greater the incompatibility between ungrammaticalities and mimesis” (Riffaterre, 13).

“What makes the poem, what constitutes its message, has little to do with what it tells us or with the language it employs. It has everything to do with the way the given twists the mimetic codes out of shape by substituting its own structure for their structures” (Riffaterre, 13). En otras palabras, el poema no lo hace el mensaje que parece que el escritor intenta expresar, sino la transformación de la *mimesis* en algo más a través de procesos lingüísticos.

Veamos a continuación cómo se aplica esta teoría a la poesía de Pizarnik, qué es lo que sus poemas dicen y la otra cosa que en realidad significan sus palabras, es decir, cuál es su *significance* más allá de la *mimesis*.

### 3.2. Poema “Yo soy...”

YO SOY...

mis alas?  
dos pétalos podridos

mi razón?  
copitas de vino agrio

mi vida?  
vacío bien pensado

mi cuerpo?  
un tajo en la silla

mi vaivén?  
un gong infantil

mi rostro?  
un cero disimulado

mis ojos?  
ah! Trozos de infinito (Pizarnik, *Poesía completa* 30)

Este poema se incluye dentro de la obra *La tierra más ajena*, publicada en 1955, cuando Pizarnik tenía tan solo 19 años. La complejidad y la perfección del poema, como veremos a continuación, demuestra el talento que nuestra autora tenía desde muy joven. El poema está compuesto por 7 estrofas de 2 versos cada una. Todos los versos son de arte menor, aunque varían en la métrica. El primer verso de cada estrofa mide siempre 3, salvo el de la quinta estrofa, que mide 4; mientras que el segundo verso siempre mide 7, exceptuando el de la quinta estrofa, que mide 6, y el de la sexta, que puede medir 8 o 7 sílabas con sinalefa. Vemos por tanto que aunque la métrica parece regular, presenta algunas excepciones que la convierten en irregular. No encontramos ninguna rima entre los distintos versos o entre las estrofas.

Tras la lectura heurística del poema, parece que la *mimesis* es la descripción que Pizarnik da de sí misma, si consideramos el “yo” del poema como “yo Alejandra”. Aunque esta primera lectura nos lleva a pensar que está describiendo su cuerpo, más adelante veremos que en realidad parece ser una descripción más profunda que va más allá de lo que ven los ojos. Encontramos también varias *ungrammaticalities*. En primer lugar destaca la ausencia total de verbos a lo largo de todo el poema. La falta de verbos indica una falta de acción: la autora no tiene capacidad de modificar nada de lo que está describiendo, y, puesto que parece describirse a sí misma, podríamos decir que se está definiendo como si fuera un objeto inanimado, sin acción. El único verbo aparece en el título, “Yo soy...”, lo que refuerza la teoría de la descripción pero a través de definiciones metafóricas y equivalencias. Por otra parte, vemos una ausencia de signos de puntuación. No hay puntos ni comas, y el único signo es el cierre de interrogación, que denota también la ausencia del signo de apertura de la interrogación. La ausencia de signos unifica el poema, que sólo se para ante una interrogación que, al no tener signo de apertura, parece comenzar en el verso de la estrofa anterior. Podríamos decir que esta unidad convierte al poema en un sólo ente, sin divisiones, que quizá haga referencia precisamente a una *matrix* cercana a la *mimesis* de “yo, Alejandra”.

Con respecto a las *indirections*, vemos que el poema está compuesto por una continuación de anáforas y contradicciones. El primer verso de cada estrofa parece ser una parte de Alejandra y todos ellos empiezan por el determinante posesivo “mi” o su plural (“mis alas”, “mi vida”, “mi cuerpo”); pero la anáfora va más allá de la repetición de este determinante. El primer verso es siempre una pregunta, y el segundo verso es siempre una respuesta en forma de metáfora. Por ejemplo, la primera estrofa, “mis alas? / dos pétalos podridos”. Además, el segundo verso suele presentar una contradicción. Así, volviendo al ejemplo dado, vemos como Pizarnik describe sus alas como dos pétalos, partes de una flor que suelen estar vivos y, al igual que las alas, se mecen con el viento; pero les añade el adjetivo “podridos”, lo que crea una *indirection by distorting*. Algo podrido no tiene vida, ha perdido toda su belleza y, en el caso de los pétalos, pueden incluso haber sido arrancados de la planta a la que pertenecían. Vemos así como la vitalidad y la belleza de los “pétalos” se ve contrastada por la negatividad y la muerte que trae consigo el uso de “podridos”. Cada estrofa presenta esta misma estructura de contraste o contradicción dentro de la metáfora, es decir, que se produce una *indirection by distorting* dentro de una *indirection by displacing*.

Veamos otro ejemplo. La tercera estrofa, “mi vida? / vacío bien pensado”, describe la vida de la autora del poema como “vacío bien pensado”. Esta metáfora parece indicarnos que su vida no es nada, si tenemos en cuenta la palabra “vacío”. Sin embargo, una vida no está vacía; el mero hecho de vivir ya es algo lleno, aunque en ocasiones podamos sentirnos como si nuestra vida no fuera nada. Además, añade que ese vacío está pensado. Cualquier pensamiento tiene un contenido y, por ende, no está vacío, de la misma forma en que un vacío que contiene una idea no es vacío. Lo mismo sucede en la sexta estrofa, donde dice “mi rostro? / un cero mal disimulado”. A través de la metáfora quizá quiera decir que su cara es redonda como un cero; puede ser que la metáfora en realidad indique que, para ella, su rostro no es nada, siguiendo la frase hecha “ser un cero a la izquierda”. A pesar de que la metáfora pueda

tener múltiples significados, sí es evidente el contraste dentro de ella, al decir que su rostro es “un cero mal disimulado”. Un cero no es nada, de forma que no puede ser disimulado. La única forma de que el número 0 sea algo es escribirlo en un papel o si se encuentra a la derecha de otros números, formando números nuevos, y ya no se podría disimular.

Una lectura retroactiva nos da una idea mayor sobre el trasfondo de este poema. Tras una segunda lectura, vemos que la descripción planteada dentro del poema es una descripción cuidada, que baila entre lo positivo y lo negativo. La encadenación de contrastes que compone el poema lo convierte en un vaivén (palabra también usada por la autora en el poema en la estrofa “mi vaivén? un gong infantil”), como si las palabras bailaran entre lo bueno y lo malo. Sin embargo, todo cambia al final, “mis ojos? / ah! Trozos de infinito”, donde los ojos se describen como “trozos de infinito”, es decir, como algo positivo que, además, no tiene fin. El último verso es como un estallido final, que incluso viene acompañado por una onomatopeya o apóstrofe que invita a saltar hacia otro plano.

La *matrix* del poema parece ser, por tanto, “yo”. Puesto que es bastante probable que este “yo” sea la propia autora, de ahora en adelante lo trataremos así; sin embargo, debemos aclarar que el “yo” del poema puede ser otra persona distinta de la autora. Las palabras “alas”, “razón”, “vida”, “cuerpo”, “vaivén”, “rostro” y “ojos” forman un *hipograma* que en cada verso refiere al lector hacia la misma idea: “yo, Alejandra”. La razón, el rostro, la vida o el cuerpo son todas partes intrínsecas de una persona. No indican, sin embargo, una mera descripción corporal, sino que exponen también una descripción más profunda, que va más allá de lo físico y se adentra en el interior de la persona. Las alas, por ejemplo, podrían estar relacionadas con el alma o con el deseo de volar lejos.

El “vaivén” es quizá la única palabra que difiere de la concepción generalizada de la descripción de uno mismo. Sin embargo, cobra sentido dentro de la *matrix* de “yo, Alejandra”

si pensamos que toda persona va de un lado a otro, va y vuelve, entendiendo el vaivén como el movimiento del cuerpo. Pero también las ideas pueden tener este vaivén, van de un punto a otro, cambiando con cada nuevo aprendizaje, ondeando entre lo positivo y lo negativo, justo como el poema. Si tenemos en cuenta el verso siguiente que describe el vaivén como “un gong infantil”, entonces podríamos entender este vaivén como la oscilación entre las distintas etapas de la vida, como de adultos seguimos retornando a la infancia, al niño que hay en nosotros; también se puede entender este vaivén dentro del gong, instrumento que no sólo produce ese movimiento, sino que también produce un gran sonido que suele retumbar. Si tenemos esto en cuenta, podríamos pensar que Pizarnik está describiendo su “yo” como algo que resuena. Quizá ese algo sea la infancia que aún tiene un lugar sonoro en su interior, o puede que sea toda ella la que resuena, haciendo resonar el poema, apuntando hacia el infinito que aparece en la última estrofa.

El último verso, “mis ojos? ah! Trozos de infinito”, es precisamente el que termina con el vaivén entre lo negativo y lo positivo y nivela la balanza hacia lo segundo. Pizarnik decide terminar su poema con los “ojos”, que en la cultura popular suelen representar la esencia de una persona. Se dice que los ojos son los espejos del alma, que podemos detectar si alguien miente a través de la mirada o que “una mirada dice más que mil palabras”. Al definir sus ojos como “trozos de infinito” está describiendo también su interior. Más allá de las alas podridas, del rostro que es un cero, de la razón como vino agrio, sus ojos apuntan hacia el infinito; dicho de otra forma, en su interior, en su alma, hay mucho más de lo que el cuerpo o la razón puedan expresar. Es así como vemos que al final, a pesar de la supuesta negatividad en su descripción, la conclusión final es una *matrix* de “yo, Alejandra” que supera todo lo negativo, camino del infinito.

### 3.3. Poema “La última inocencia”

#### LA ÚLTIMA INOCENCIA

Partir  
en cuerpo y alma  
partir.

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

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

He de partir

Pero arremete, ¡viajera! (Pizarnik, *Poesía completa* 61)

Este poema da nombre a la obra a la que pertenece, *La última inocencia* (1956). Es uno de los últimos poemas de este libro y, curiosamente, es el primero dentro del libro donde Pizarnik empieza a hablar de la muerte. En los poemas anteriores parece iniciar un viaje donde se aprecia un cierto miedo a la muerte y a la vida; tiene ganas de vivir, pero también de dejar el mundo. Podríamos decir que ese supuesto viaje termina en éste poema. En el poema que le sucede, muerte y vida se unen para formar la nada, y en los poemas siguientes, los últimos de *La última inocencia*, Pizarnik se rinde a esa nada.

Nuestro poema, “La última inocencia”, está formado por 5 estrofas: la primera de 3 versos, la segunda y la tercera de 4 versos y las dos últimas sólo tienen un verso cada una. Tienen una métrica irregular, aunque todos los versos son de arte menor, exceptuando el segundo verso de la segunda y tercera estrofa y el cuarto verso de la tercera estrofa. Todos los

versos son libres. Por otra parte, en esta ocasión la autora sí usa signos de puntuación. Las estrofas empiezan con mayúscula y terminan con un punto y aparte, salvando la cuarta (formada por un sólo verso) que no tiene punto al final. En la última estrofa vemos la exclamación “¡viajera!” abierta y cerrada por signos de exclamación, mientras que en otros poemas vimos que sólo usaba la exclamación final.

La primera estrofa nos da una primera idea de la *mimesis* del poema: al decir “Partir / en cuerpo y alma / partir” vemos que la realidad que plantea Pizarnik es la muerte, puesto que la expresión “partir en cuerpo y alma” significa dejar este mundo en todos los sentidos, tanto a nivel físico como espiritual, es decir, morir. La primera *lectura heurística* nos lleva a pensar en la muerte, y nos hace preguntarnos si esta muerte puede ser natural o quizá la autora ya estaba pensando en suicidarse, si tenemos en cuenta que en los versos siguientes, como veremos a continuación, parece estar hablando de una vida que no desea, casi como si le fuera más difícil vivirla que rendirse a la muerte. El último verso, “Pero arremete, ¡viajera!” (Pizarnik, *Poesía completa* 61), sería entonces considerado como una última duda ante la muerte, donde quizá la autora se plantea intentar vivir una última vez y no partir hacia el final<sup>4</sup>.

A lo largo del poema vemos una *indirection by creating* con el uso repetido de anáforas. La palabra “partir” se repite en los cuatro primeros versos del poema. Vemos que inicia y termina la primera estrofa “partir / en cuerpo y alma / partir” (Pizarnik, *Poesía completa* 61); es el primer verso de la segunda y se modifica por “he de partir” para iniciar la tercera y cuarta estrofa. Además, la tercera estrofa está compuesta por una nueva anáfora, con el segundo, tercer y cuarto verso iniciados con las palabras “no más”: “no más inercia bajo el sol / no más sangre anonadada / no más formar fila para morir” (Pizarnik, *Poesía completa* 61). Una *lectura*

<sup>4</sup> Si tenemos en cuenta la conjugación del verbo en el modo imperativo “arremete”, como nos indicó la doctora Sonia Wohlmuth en la defensa de esta tesis, podríamos pensar que esta orden indica premura, la necesidad de continuar hacia la muerte y seguir este camino sin esperar un minuto más.

*retroactiva* del poema nos lleva a considerar el último verso como una posible contradicción a estas anáforas. Por una parte, encontramos una similitud entre “partir” y “no más”; en ambos casos, el *significance* que transmiten es la idea de dejar algo atrás, posiblemente dejar la vida y este mundo atrás o, en otras palabras, morir. Esta idea viene especialmente marcada por la cuarta estrofa, formada por el único verso “he de partir” (Pizarnik, *Poesía completa* 61). Por otra parte, el último verso “Pero arremete, ¡viajera!” (Pizarnik, *Poesía completa* 61) parece llevar hacia un *significance* de seguir con vida, luchar un día más por huir de la muerte. Teniendo esto en cuenta, podríamos decir que los primeros versos forman un contraste con el último verso del poema, y por tanto se estaría produciendo una *indirection by distorting* que pondría en contraposición la muerte y la vida, o al menos el intento de vivir. El cambio de conjugación de “partir” a “he de partir” refuerza esta idea de lucha por la vida, puesto que esta modificación del verbo indica que la autora (si entendemos que es Pizarnik la voz del poema) pasa de pensar en morir a sentir la obligación de hacerlo. Tener la obligación de llevar algo a cabo no significa que se quiera hacerlo, y la existencia de una obligación que no nos agrada suele venir junto con alguien que nos está recordando lo que tenemos que hacer o incluso que nos está forzando a hacerlo. Si tenemos esto en cuenta, entonces podemos ver un hilo conductor entre los dos últimos versos del poema: el penúltimo verso “he de partir” expone la obligación que Pizarnik siente para morir y también cómo ella no quiere esa obligación, está en contra de ella; “pero arremete, ¡viajera!” es una rebelión contra la imposición de morir, y cierra la idea de que ella en verdad no quiere partir.

La segunda estrofa continúa con la idea de partir, pero en esta ocasión con el uso de varias *indirections by displacing*. Los tres últimos versos, “deshacerse de las miradas / piedras opresoras / que duermen en la garganta” (Pizarnik, *Poesía completa* 61) presenta una metáfora entre “miradas” y “piedras”. Con esta comparación, las “miradas” quedan como duras, pesadas y que provocan que la persona que las recibe se hunda, bajo el peso de las piedras - miradas.



Las miradas serían a la vez una metonimia, puesto que las miradas representarían en realidad a la gente que critica, que mira mal a todo aquello que se sale de lo que ellos consideran como la norma. Además, las “piedras” van seguidas del adjetivo “opresoras”, lo que refuerza esta teoría de la crítica negativa de un tercero, que oprime a todo aquel que la recibe. En el verso siguiente encontramos una *ungrammaticality* al decir que esas “piedras” “duermen en la garganta”. Es una contradicción decir que una piedra duerme, puesto que, más allá de que sea un objeto inanimado, una piedra siempre está dormida, no tiene posibilidad de movimiento. Además, llama la atención que se sitúen precisamente en la “garganta”, lugar del cuerpo donde producimos la voz. Cuando no podemos hablar, decimos que tenemos un nudo en la garganta; quizá las “piedras” no sólo sean las miradas, sino que también representen la sensación de poder hablar, de poder decir lo que se desea. Las “piedras” tendrían, por tanto, dos *indirections*: serían, por una parte, las miradas opresoras, la crítica que no te permite hablar; pero serían también, por otra parte, las palabras dormidas en la garganta, coartadas por la mirada de los otros. El primer verso, “Partir” (Pizarnik, *Poesía completa* 61), define lo que se deja atrás al morir; “partir” es entonces “deshacerse” de una vida donde hay un juicio constante que afecta a la producción de las palabras.

En la tercera estrofa se suceden varias anáforas que parecen hacer referencia, de nuevo, a la muerte o lo que se deja atrás de la vida tras morir. El verso “no más inercia bajo el sol” (Pizarnik, *Poesía completa* 61) puede ser considerado como una metáfora para decir que, una vez muera, ya no tiene que seguir viviendo por vivir. La palabra “inercia” es la que sugiere este significado, puesto que algo que se hace por inercia suele hacerse de forma automática y sin pensar demasiado, casi como con desgana. El siguiente verso “no más sangre anonadada”, nos lleva a pensar en parálisis, en falta de movimiento, por el uso del adjetivo “anonadada”, que es una *ungrammaticality* al ser usada para definir a “sangre”. Gracias a ella vemos que hay una contradicción, puesto que la sangre siempre está en movimiento y alguien que está anonadado

está como paralizado, por lo que existe una *indirection by distorting* dentro de la primera *indirection by displacing*. Esta “sangre anonadada” sugiere, por tanto, una vida donde la persona está parada, sin movimiento, paralizada frente al resto del mundo que, podríamos decir, no comprende o le sorprende. El último verso de esta estrofa, “no más formar fila para morir”, expone una nueva acción sin movimiento, ya que cuando hacemos una fila, nuestra única acción es esperar de pie, sin movernos del sitio o moviéndonos tan lentamente que casi ni lo notamos. Además, si lo consideramos como algo que va a dejar de hacer una vez muera, podemos decir que hace referencia a una vida parada, sin ninguna actividad más que esperar a que llegue la muerte. Este verso alude también a la idea de que todos vamos a morir, puesto que todos estamos en esa fila que algún día se terminará y supondrá el fin de nuestros días. Sin embargo, al usar las palabras “no más”, la autora está interrumpiendo esa fila. En otras palabras, está planteándose cuándo quiere morir ella, cuando va a abandonar esa espera voluntariamente y va a provocar su muerte antes de tiempo. Vemos, por tanto, que todos estos versos sugieren una misma idea de la vida, todos apuntan a una forma de vivir paralizada, una vida que no está siendo vivida y cuya única actividad es esperar a que todo termine; y el último verso de esta estrofa plantea la posibilidad de dejar esa vida por voluntad propia, es decir, suicidándose. Este análisis nos lleva a pensar que la *matrix* del poema es “el suicidio”. Así, la última inocencia quizá podría ser dejar la vida con la esperanza de que haya algo más bonito más allá, o al menos bajo la inocente idea de que tras la muerte terminará el sufrimiento y no habrá más “piedras opresoras” (Pizarnik, *Poesía completa* 61).

Sin embargo, la inactividad expuesta en la tercera estrofa se contrapone con el último verso, donde se usa el verbo “arremeter” de forma imperativa, como si se estuviera ordenando a sí misma vivir, continuar el viaje de la vida. Este verbo viene reforzado por el apóstrofe en la palabra “¡viajera!”, que quizá haga referencia a la misma autora del poema, si entendemos que Pizarnik es el “yo” oculto de este. Además, el uso de la conjunción adversativa “pero” como

primera palabra del verso refuerza este contraste no sólo con el verso anterior, “he de partir” (Pizarnik, *Poesía completa* 61), sino con todo el poema. Mientras que los versos anteriores se inician con el verbo “partir”, este último se opone a ellos gracias a “pero”. Esta conjunción provoca un conflicto con la *matrix* que parecía tener el poema, puesto que está yendo en contra de la idea de “suicidarse”.

Observamos dos tipos de *hipogramas* que pueden llevarnos a la consideración de dos posibles “matrices”. Por una parte, los sustantivos “cuerpo”, “alma”, “miradas”, “garganta” y “sangre” forman una persona, puesto que son distintas partes de un ser humano, y a la vez parecen sugerir como *matrix* “la vida”, ya que se supone que una persona que tiene cuerpo, que tiene alma, que mira, habla y a la que le corre la sangre por las venas está viva. Por otra parte, los verbos que componen el poema son “partir”, repetido en casi todas las estrofas, “deshacerse”, “dormir”, “formar fila” y “morir” (dejaremos a un lado de momento el verbo “arremeter”). Todos ellos apuntan hacia la idea de dejar la vida, del descanso eterno, es decir, de morir; y por tanto sugieren una *matrix* contraria a los primeros *hypogrammes*, que podría ser “la muerte” o “el suicidio”, si tenemos en cuenta el análisis anterior.

Existen, por tanto, dos *matrix* dentro del poema, dependiendo de la interpretación que queramos seguir. En la teoría semiótica de Riffaterre se establece que cada poema tiene una posible *matrix* que indica el *significante* oculto del poema. Sin embargo, precisamente aplicando las teorías riffaterianas hemos llegado a la conclusión de que la *matrix* del poema en realidad no es una sino dos, dependiendo del camino que tomemos. Riffaterre no dice nunca que sólo sea posible que haya una *matrix* por poema, y nosotros somos capaces de ver y demostrar la existencia de dos posibles matrices. Una llena de esperanza, otra llena de muerte. Lo que sí está claro en ambas es el verso final, “arremete viajera”, sigue, no pares, aunque la vida esté muerta, aún no es tiempo de ir con la muerte. La última inocencia es quedarse a vivir aún sabiendo que la vida es horrible, bajo la idea de que quizá todavía puedan mejorar las cosas.

### 3.4. Poema 14 del libro *Árbol de Diana*

14

El poema que no digo,  
el que no merezco.  
Miedo de ser dos  
camino del espejo:  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe. (Pizarnik, *Poesía completa* 116)

Una de las obras más conocidas de Pizarnik es *Árbol de Diana* (1962). Fue publicada durante su primera estancia en París y está compuesta por 38 poemas cortos, entre los que se incluyen algunos poemas en prosa, y cuyo único título es su numeración, como vemos en el poema seleccionado para nuestro análisis. Cuenta con un prólogo escrito por Octavio Paz, al que la autora conocía por su estancia en París y con el que tenía una relación cercana. En el prólogo de *Árbol de Diana*, Paz simula una entrada de diccionario que define ese “árbol” de Pizarnik de acuerdo a la química, la biología o la mitología, entre otras. Con la maestría que caracteriza su obra, Paz alaba el libro de Pizarnik: dice que, de acuerdo con la botánica, el *Árbol de Diana* “es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras reseca de América.” (Pizarnik, *Poesía completa* 101); y explica que, según la física, “no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión [...] colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos” (Pizarnik, *Poesía completa* 102). Las palabras de Paz parecen reflejar admiración por el libro y su autora, exaltando sus habilidades como poeta y podríamos decir que poniendo la obra como ejemplo de buena literatura.

Volvamos a nuestro análisis. El poema 14 está compuesto por una sola estrofa de 6 versos. Todos son de arte menor y oscilan entre las 6 (segundo, tercer y sexto verso) y las 7

sílabas (primer, cuarto y quinto verso). Algunos versos tienen rima asonante y otros quedan libres, quedando con una rima a b libre b a libre. Una primera *lectura heurística* del poema nos lleva a pensar que la *mimesis* del mismo es la lucha con el lenguaje, la búsqueda que cualquier escritor puede tener por encontrar la palabra que busca, por superar la falta de inspiración y lograr escribir, que parece marcar a su vez una disociación entre el escritor (o en este caso, escritora) y su inspiración.

Podemos ver una *indirection by creating* en el penúltimo verso, “alguien en mí dormido” (Pizarnik, *Poesía completa* 116), donde el uso de un hipérbaton altera el orden lógico de la frase, que debería ser “alguien dormido en mí” o “alguien que duerme en mí”. Se observa otra *indirection* en el segundo verso, “el que no digo” (Pizarnik, *Poesía completa* 116), que transforma la frase “el poema que no digo” y omite el poema, que es sustituido por “el que”. El uso de “el poema” hubiera convertido el primer y el segundo verso en una anáfora; éste cambio interrumpe la repetición a pesar de que en ambas oraciones el sujeto, presente o no, es el poema. Además, complica la estructura oracional, pasando de la oración subordinada adjetiva que es el primer verso a una oración subordinada adjetiva sustantivada. Por otra parte, el uso de estas subordinadas adjetivas destaca la ausencia de adjetivos en el poema y resalta el uso de más verbos de los que quizá fueran necesarios.

Observamos distintas *indirections by creating* con el uso de varias figuras literarias. A lo largo del poema se percibe una asonancia en el sonido /e/, que aparece en el inicio de todos los versos, exceptuando el cuarto, donde aparece después de la primera palabra; esta asonancia es especialmente notable en el último verso, “me come y me bebe” (Pizarnik, *Poesía completa* 116). Encontramos otra asonancia al final de cada verso en la repetición del sonido /o/, salvando el último verso; a pesar de que esta repetición suele ser en realidad la rima del poema, no es así en este caso. Como vimos, la rima es irregular, deja algunos versos libres y no sigue la estructura de versos pares o impares. Sin embargo, todos los versos, salvo el último, terminan

con el sonido /o/. Esta transición entre el sonido /e/ y /o/ es en sí una *indirection*, si tenemos en cuenta las teorías de Roman Jakobson.

A finales del siglo XIX, “linguists began to turn their attention toward the immediate and autonomous significance of the constituents of the verbal sound shape in the life of language” (Jakobson et al, 181). Desde entonces se han desarrollado diversas investigaciones lingüísticas que plantean la relación entre sonidos y significados. Por ejemplo, Grammont describió “the "clear vowels" as particularly able - in contradistinction to the heaviness of the grave vowels - to express "fineness, slightness, mildness, softness, and the correlated ideas”” (Jakobson et al, 185). Por su parte, Peterfalvi “alleges that the acute vowels articulated toward the exterior of our bodies are judged to be "light", whereas those articulated toward our interior are imagined to be "dark", because "the further you penetrate into the body, the darker it is there!”” (Jakobson et al, 189). Los sonidos /i/ o /e/ estarían entonces relacionados con ideas positivas (también con el significado de “brillante” o de “ligero”, entre otros), mientras que los sonidos /o/ y /u/ sugieren un significado negativo (“oscuro” o “pesado” son otros posibles significados). Teniendo esto en cuenta, podríamos decir que el poema de Pizarnik oscila entre lo negativo y lo positivo, cada verso se inicia de forma ligera y positiva y termina con un sonido pesado y más negativo. Además, el significado que trae el sonido entra en contradicción con el significado del último verso, “me come y me bebe” (Pizarnik, *Poesía completa* 116), puesto que contiene una asonancia en la repetición del sonido /e/ que nos orienta hacia un significado positivo, pero habla de que alguien la come y la bebe por dentro, aludiendo a la expresión negativa “algo me come por dentro”, que suele querer decir que hay un pensamiento interior que le produce malestar a la persona que expresa ese sentimiento, la conciencia sobre alguna acción negativa o algún problema en su vida que le provoca negatividad. Con una lectura retroactiva veremos qué es eso que parece perseguir al sujeto del poema, que identificaremos como la propia autora de ahora en adelante para facilitar la comprensión del análisis.

Tras una segunda lectura vemos que no todos los verbos del poema están conjugados en la misma persona, aunque así lo parecía en la primera lectura del poema. En los primeros versos, “El poema que no digo / el que no merezco”, los dos verbos están conjugados en la primera persona del singular (un “yo” que puede ser “Alejandra”; pero ambos aparecen dentro de una oración subordinada que define al poema más que a la autora, como si ella no tuviera un control real sobre este poema que, sin embargo, ni dice ni merece. Los siguientes versos, “Miedo de ser dos / camino del espejo”, destacan por la ausencia del verbo “tener”, que deja en el aire la cuestión de quién tiene miedo. ¿Es Alejandra la que tiene miedo de ser dos? ¿O es otra persona diferente a ella? Estos versos también pueden ser interpretados de diferentes maneras, dependiendo de si los tomamos como entes separados o como una misma. Si los entendemos como una misma oración, que sería “miedo de ser dos camino del espejo”, entonces veríamos que hay alguien que tiene miedo cuando está frente a un espejo, cuando se dirige hacia él pues “camino” significaría “hacia”, “en dirección a”, porque piensa que quizá exista un yo dentro del espejo que es su doble (como en la historia *Alice through the looking glass* de Lewis Carroll, que además, le gustaba mucho a Pizarnik). Pero si entendemos que los versos van separados, “miedo de ser dos, camino del espejo”, entonces la palabra “camino” se convierte en un verbo conjugado en la primera persona del singular, “yo”, y este yo va en sentido contrario, se aleja del espejo por miedo de verse a sí mismo y su dualidad interior. Los últimos versos, “alguien en mí dormido / me come y me bebe”, son introducidos por el verso anterior “camino del espejo” por dos puntos, que lo ligan a la idea del miedo y el espejo. En estos últimos versos los verbos están conjugados en la tercera persona del singular para apuntar a ese alguien indefinido; pero el uso del pronombre “me” hace referencia a ese “yo” inicial, que ahora es devorado por la tercera persona de ese alguien.

Si vemos todos los verbos del poema juntos, observamos una evolución que inicia con el yo “digo” y “merezco”, pasa por la ausencia de verbo o la presencia de un yo “camino” y

termina por un alguien que “me come” y “me bebe”. Este *hypogramme* de verbos que oscilan entre el “yo” y el “alguien” parece indicarnos que la *matrix* del poema no es otra que “el doble”. Pero, ¿quién es este doble? Si tenemos en cuenta los primeros versos, cuando el “yo” describía al poema que no se merecía ni podía decir, y los unimos a la idea del “miedo de ser dos” frente a un espejo, entonces podemos pensar que quizá este doble sea el doble que escribe, o mejor dicho, el doble de la escritura. En otras palabras, este “doble” que sería la *matrix* es el “yo” del poeta que se construye a través de su escritura, que es a su vez un espejo de sí mismo.

### 3.5. Poema “En esta noche, en este mundo”

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua nata castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe

no  
palabras  
no hacen el amor



hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo  
extraordinario silencio el de esta noche  
lo que pasa con el alma es que no se ve  
lo que pasa con la mente es que no se ve  
lo que pasa con el espíritu es que no se ve  
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?  
ninguna palabra es visible  
sombras  
recintos viscosos donde se oculta  
la piedra de la locura  
corredores negros  
los he corrido todos  
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

mi persona está herida  
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad  
escribo como estoy diciendo  
la sinceridad absoluta continuaría siendo  
lo imposible  
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras  
deshabitando el palacio del lenguaje  
el conocimiento entre las piernas  
¿qué hiciste del don del sexo?  
oh mis muertos  
me los comí me atraganté  
no puedo más de no poder

palabras embozadas  
todo se desliza  
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror  
en esta noche en este mundo  
donde todo es posible  
salvo  
el poema

hablo  
sabiendo que no se trata de eso  
siempre no se trata de eso  
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
    el que no sirva ni para  
    ser inservible  
ayúdame a escribir palabras  
en esta noche en este mundo (Pizarnik, *Poesía completa* 398 - 400)

El último poema de nuestro análisis no fue incluido en ninguno de los libros que Pizarnik publicó en vida, aunque sí fue publicado póstumamente dentro de distintas recopilaciones de poemas de la autora. Fue publicado en dos revistas de la época, primero como último poema dentro de una colección de poemas titulada *Los pequeños cantos* en diciembre de 1971 en la revista *Árbol de fuego* de Caracas y después de forma individual en la revista *La gaceta del fondo de cultura económica* de México en julio de 1972. La versión escogida es la publicada en *La gaceta*, ya que esta es la que aparece dentro de la obra *Poesía completa* que hemos usado para este trabajo. No hemos logrado encontrar la versión de *Árbol de fuego*, por lo que no podemos saber si existe alguna diferencia entre los dos poemas o si fueron publicados sin ningún cambio. Curiosamente, dentro de *Poesía completa* el poema se encuentra dentro de *Los pequeños cantos*, lo que hace que nos preguntemos (aunque no podamos resolver nuestra pregunta) por qué en esta edición no se escogió la versión completa publicada con los demás poemas en *Árbol de fuego*, en lugar de seleccionar todos los poemas de una misma revista y este de otra distinta.

“En esta noche, en este mundo” es uno de los poemas más largos de nuestra escritora, quizá el más largo si no contamos “Sala de psicopatología” (1971) o los poemas en prosa. Está compuesto por 11 estrofas. Algunas son muy extensas, como la primera estrofa, formada por 18 versos; otras son muy cortas, como la segunda y la tercera estrofa, que cuentan sólo con 3 versos cada una. La longitud de los versos es también irregular, con versos de arte mayor que pueden llegar hasta las 18 sílabas y versos de arte menor que pueden medir tan sólo una sílaba.

La mayoría de los versos son libres, pero sí hay algunos versos que riman a lo largo del poema. No es una rima regular, sino que cambia con cada nueva estrofa y se presenta de forma diferente en cada una de ellas, a veces al inicio de la estrofa, otras al final; en algunos casos la rima es asonante, en otros es consonante. Por ejemplo, en la primera estrofa tienen rima consonante el octavo, el décimo y el undécimo verso, y tienen rima asonante el noveno y el duodécimo verso (quedando la rima AbAAB en estos versos); los demás versos de la estrofa se mantienen libres. En la tercera estrofa riman de forma consonante los dos últimos versos (quedando la rima libre dd), mientras que en la sexta estrofa tienen rima asonante el segundo y el tercer verso y presenta una rima asonante distinta el quinto y el sexto verso (quedando la rima libre Ee libre fF). Vemos, por tanto, como la rima y la longitud de las estrofas y los versos es bastante irregular. Estas irregularidades se convierten en *indirections by creating* que nos lleva a pensar, tras una lectura retroactiva, en las pausas del poema: la discontinuidad hace que el poema sea atropellado en unas partes y lento en otras, como si las palabras salieran de forma abrupta de la escritora y ella misma necesitase una pausa en algunos momentos.

La ausencia de signos de puntuación en el poema, a excepción de algún signo de exclamación e interrogación, respalda esta teoría, ya que fomenta la lectura sin pausas y la sensación de palabras que se suceden y sólo se paran al final de la estrofa o, como veremos a continuación, con las repeticiones. Por ejemplo, en versos como “las palabras del sueño de la infancia de la muerte” (Pizarnik, *Poesía completa* 398) o “me los comí me atraganté” (Pizarnik, *Poesía completa* 400), la ausencia de comas lleva a una sensación de atropello en la lectura, de rapidez y falta de respiración. Además, en el caso del primer ejemplo, cambia la organización sintáctica y, con ello, el significado. Tal y como está escrito, es un grupo nominal con un doble grupo preposicional dentro, que nos indica que la muerte está dentro de la infancia, que está dentro del sueño, que está dentro de las palabras. Si separásemos los grupos preposicionales con comas, entonces tendríamos palabras de sueño, palabras de infancia y palabras de muerte.

Las tres ideas, muerte, infancia y sueño, quedarían separadas; con la ausencia de comas unifica las tres, mezclándolas entre sí y con el resto del poema.

Encontramos una nueva *indirection by creating* en el uso de varias anáforas a lo largo del poema. En la tercera estrofa, “hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (Pizarnik, *Poesía completa* 399), vemos la repetición de la misma estructura en los dos últimos versos. En la estrofa siguiente encontramos una doble anáfora en el tercer, cuarto y quinto verso, cuando dice “lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con el espíritu es que no se ve” (Pizarnik, *Poesía completa* 399). Pizarnik usa de nuevo esta *indirection* en la sexta estrofa, “mi persona está herida / mi primera persona está herida”, con la repetición del determinante posesivo “mi” al inicio de cada verso. La séptima estrofa inicia también con una anáfora en los dos primeros versos, “escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad / escribo como estoy diciendo” que comienzan con el mismo verbo seguido de una oración subordinada adverbial de modo. Esta oración es a su vez un símil, por lo que vemos una *indirection by displacing* dentro de la *indirection by creating*. No obstante, la anáfora más remarcable es la repetición del título del poema a lo largo de las estrofas. La frase “en esta noche, en este mundo” inicia el poema, como título y como primer verso de la primera estrofa, y también lo finaliza, como último verso de la última estrofa; además, se repite en el primer verso de la cuarta estrofa y en el segundo verso de la onceava estrofa. El uso continuado de la anáfora nos lleva a pensar de nuevo en la forma del poema, cómo se construyen las pausas. Quizá estas repeticiones tenían como objetivo pausar las palabras, detenerse en determinadas ideas, puede que buscando una conclusión. Tanto las anáforas como la rima y la longitud irregular de los versos y estrofas son *indirections by creating*, y estos distintos factores apuntan a una escritura atropellada, donde es necesario repetir determinados fragmentos para llamar la atención sobre ellos o para centrar la cadena de pensamientos que parecía descontrolarse, de la misma forma que las estrofas más cortas

permiten respirar en la lectura del poema. El uso de la anáfora también unifica el poema, como si hubiera una idea que se repite constante (veremos esto a continuación), a pesar de la sensación de atropellamiento, y sobre la que el poema vuelve una y otra vez.

Podemos observar también el uso de varios apóstrofes en este poema. La quinta estrofa presenta uno de los más importantes, puesto que se repite en la séptima estrofa y parece indicar a quién hacen referencia otros apóstrofes que aparecen más adelante. La conexión entre los distintos apóstrofes del poema, y el uso repetido de este recurso literario, nos lleva una vez a la idea de que existe una corriente de pensamientos en el poema que es pausada por el uso de repeticiones de estructuras, y que estas apunta a un significado en común que se acerca a la *matrix* del poema. Veamos primero la quinta estrofa:

sombras  
recintos viscosos donde se oculta  
la piedra de la locura  
corredores negros  
los he corrido todos  
¡oh quédate un poco más entre nosotros! (Pizarnik, *Poesía completa* 399)

El apóstrofe del último verso, “¡oh quédate un poco más entre nosotros” (Pizarnik, *Poesía completa* 399), se repite en el último verso de la séptima estrofa. Podemos dar varias interpretaciones sobre hacia quién va dirigido este apóstrofe, puesto que el verbo “quédate” tiene el sujeto omitido “tú” pero no se especifica quién se oculta tras él. Si tenemos en cuenta el número del pronombre personal omitido, podríamos pensar que el apóstrofe hace referencia a “la piedra de la locura”, puesto que es el único grupo nominal que contiene un sustantivo singular y puede actuar como sujeto. Sin embargo, la estrofa comienza con la única palabra “sombras”, lo que en sí mismo podría ser un apóstrofe, como si la autora estuviera llamando a las sombras. Aunque en un contexto no poético no concordaría con el “tú” de “quédate”, puesto que “sombras” es plural, dentro del poema sí podemos pensar que el apóstrofe de “¡oh quédate

con nosotros!” (Pizarnik, *Poesía completa* 399) está aludiendo a las “sombras” nombradas al inicio de la estrofa, de forma que la falta de concordancia entre sujeto y verbo sería una *ungrammaticality*.

Veamos ahora la séptima estrofa:

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad  
escribo como estoy diciendo  
la sinceridad absoluta continuaría siendo  
lo imposible  
¡oh quédate un poco más entre nosotros! (Pizarnik, *Poesía completa* 399)

Esta estrofa termina igual que la quinta estrofa, con el verso “¡oh, quédate un poco más entre nosotros!” (Pizarnik, *Poesía completa* 399). Este apóstrofe, al igual que el anterior, no determina a quién se está dirigiendo la autora. Si tenemos en cuenta los versos anteriores, “escribo como...”, podemos pensar que “quédate” está refiriéndose a ella misma, puesto que en los primeros versos repite “escribo”, siendo ella quien realiza la acción de escribir, y esto continúa la anterior estrofa, “mi persona está herida / mi primera persona del singular” (Pizarnik, *Poesía completa* 399), donde también está hablando de sí misma, describiendo el pronombre personal “yo”. También puede referirse a “la sinceridad absoluta” mencionada en el tercer verso, puesto que es un grupo nominal singular como “quédate”. Pero si seguimos la idea de la repetición como parte de la construcción del *significance* del poema, entonces tenemos que considerar que sea “sombras”, de nuevo, el receptor de ese apóstrofe.

Si tenemos en cuenta el uso de la repetición de apóstrofes como una *indirection by creating*, entonces consideramos que todos estos apóstrofes indeterminados se refieren a un mismo ente, sombras. Las sombras son indeterminadas, cuando hablamos de sombras en general estamos apuntando hacia algo o alguien difícil de identificar, incluso invisible, pero que sin embargo existe, del mismo modo en que los apóstrofes hacen referencia a alguien indeterminado pero que está. En este punto debemos plantearnos si estas “sombras” son en

realidad una intertextualidad y están introduciendo en el poema al personaje de Sombra que aparece en varios poemas en prosa y narraciones de la autora. Es necesario profundizar en las diferentes intertextualidades del poema para poder determinar si Sombra forma parte de ellas y si nos acerca a la *matrix* o es precisamente la idea oculta del poema.

El verso “de mi horizonte de maldoror con su perro” en la primera estrofa y el verso “y el perro de maldoror” en la novena estrofa introducen en el poema al escritor francés Isidore Ducasse (1846 - 1870), más conocido como el Conde de Lautréamont, y su libro *Los cantos de Maldoror* (1868)<sup>5</sup>. Maldoror, el protagonista, es una especie de arcángel del mal que lucha contra Dios, cometiendo toda clase de crímenes horribles que son descritos con una excelente belleza poética. *Los cantos de Maldoror* presentan además un bestiario propio, donde los perros tienen un lugar especial, puesto que “ladran por "ansia de infinito" y los 'Cantos...' tienen este mismo objeto” (Cortina). Pizarnik incluye precisamente al perro de Maldoror, primero como parte de su “horizonte” (“de mi horizonte de maldoror con su perro”) y después como parte de las posibilidades de la noche (“y el perro de maldoror / en esta noche en este mundo / donde todo es posible / salvo / el poema”). Si tenemos en cuenta la idea de que en los *Cantos...* los perros ladran con ansias de infinito, entonces podemos entender los versos de Pizarnik como su aspiración hacia ese mismo infinito, hacia un horizonte sin fin que sería el mismo que aquel al que aspiraba Lautréamont.

Curiosamente los *Cantos de Maldoror* se describen a veces como cantos a la noche, lo cual nos lleva de nuevo a nuestro poema “En esta noche, en este mundo”, que parece cantarle a la noche de la escritora. El nombre de Maldoror se dice que puede venir de la unión de “mal

<sup>5</sup> Pizarnik tiene una preferencia por este escritor francés, que podemos ver también en sus *Diarios*. El 21 de abril de 1964 escribe sobre este autor precisamente sobre este autor y sus los cantos: “*Maldoror*. Extraña apología de las matemáticas, del espíritu lógico. Iracundia. Todo le sirve como arma de desprecio. Estructura rítmica de la frase. Su musicalidad, su igualdad. Como si L. tuviera primero el ritmo y luego buscara un tema cualquiera para execrar o adorar. En todo momento lo veo solo, en un miserable cuarto, gritando, *à défaut d'autre chose* (Pizarnik, *Diarios* 669)”.

d'aurora" (mal de aurora); este significado cobraría aún más sentido en el poema de Pizarnik, donde la noche es quien da pie al poema y la llegada de la aurora significaría el fin de la noche, el fin del poema. Asimismo, Lautréamont aparece en otros poemas de Pizarnik, entre los que destaca el poema que dejó escrito en su pizarra antes de morir, que termina con los versos "oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro" (Pizarnik, *Poesía completa* 453), donde "Isidoro" es claramente Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont. Vemos de nuevo la unión entre Lautréamont y el lenguaje que se daba en "En esta noche, en este mundo". El Conde tenía la idea de llegar a otro mundo por el lenguaje, obsesión que se puede ver en Pizarnik en muchos de sus escritos (no sólo en sus poemas, también en su narrativa) y que en este poema se convierte en una frustración, con versos como "la lengua nata castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema" en la primera estrofa, "los deterioros de las palabras / deshabitando el conocimiento del lenguaje" o "hablo / sabiendo que no se trata de eso / siempre no se trata de eso". Parece que Pizarnik quiere llegar al mismo sitio que Lautréamont, pero piensa que no puede.

Sabiendo la importancia del Conde y su aparición en otros escritos de la autora como parte de un apóstrofe, es necesario preguntarse si la sombra o sombras que identificamos a lo largo del poema justamente dentro de apóstrofes son en realidad Maldoror, apareciendo con su horror en la noche de Pizarnik, o quizá son el mismo Lautréamont, a quien Pizarnik le pide que se quede "un poco más entre nosotros" y que le ayude a "escribir el poema más prescindible", a "escribir palabras / en esta noche en este mundo".

Pero estas sombras pueden también hacer referencia a Sombra, personaje de la autora. En una carpeta, hallada tras su muerte, Pizarnik unió bajo el título "Textos de Sombra" ocho textos que indican que la autora podría haber estado trabajando en "un libro único con este título y un personaje, Sombra" (Pizarnik, *Poesía completa* 401, nota a pie de página). Precisamente entre estos textos de Sombra encontramos la misma referencia a Lautréamont



que Pizarnik dejó en su último poema. En el penúltimo texto de esta carpeta, Sombra mantiene una breve conversación con K y X. Estas son las últimas palabras de Sombra: “le devant est louable (on peut le louer par heure). Le derrier est lavable (on le Labrounir étant donnée qu’on a souffert as el desdichado, ô monde, ô language, ô Isidore!” (Pizarnik, *Poesía completa* 408)<sup>6</sup>. Vemos de nuevo una referencia a Lautréamont, lo que nos lleva lleva a pensar una vez más que tiene que existir alguna relación entre este, su escritura, y la Sombra de Pizarnik. Pero más allá de las referencias al escritor francés, el hecho de que Pizarnik cree un personaje como Sombra refuerza nuestra teoría de elemento importante dentro de nuestro poema, al que posiblemente se esté refiriendo el sujeto del poema con los apóstrofes.

Las “sombras” del poema son entonces una sola Sombra, un ente que parece tener conciencia y vida propia. Es necesario en este punto introducir el psicoanálisis de Carl Jung y su propia definición de sombra, puesto que creemos que guardan relación con la sombra de Pizarnik. En su teoría sobre el tratamiento psíquico, Jung dice que la sombra aparece en el enfrentamiento dialéctico como “esa mitad oscura del alma de la que jamás uno se ha desprendido mediante proyección: o bien imputando al vecino, en sentido estricto o lato, todos los vicios que abiertamente tiene uno mismo, o bien traspasando sus pecados a un mediador divino por medio de la *contritio* o, con más suavidad, de la *attritio*” (31). En términos generales, la sombra es una parte de nuestro inconsciente, de la parte inconsciente de nuestra personalidad cuyas características no solemos conocer o reconocer en nuestro yo consciente.

Volvamos a nuestro poema. Ahora que es evidente que la sombra es a quien se dirigen los apóstrofes de “En esta noche, en este mundo”, vemos que Pizarnik le pide “oh quédate un poco más entre nosotros” y “oh ayúdame a escribir el poema más prescindible”. Si entendemos la sombra como concepto jungiano, entonces Pizarnik está hablando con su inconsciente, con

<sup>6</sup> El mañana es rentable (se puede alquilar por horas). El atrás es lavable (se puede teniendo en cuenta que hemos sufrido como el desdichado, oh mundo, oh lenguaje, oh Isidore!

esa parte de sí misma que no reconoce como tal y que, sin embargo, parece ser la encargada de su escritura, puesto que es a ella, a sombra, a quien le pide la inspiración para llegar al poema “que no sirva ni para / ser inservible”. Podemos concluir, por tanto, que es precisamente esta sombra la *matrix* del poema, la que le da vida y hacia lo que todo parece dirigirse. Sin embargo, esta sombra también habrá varias preguntas con respecto a la obra de Pizarnik: ¿cómo de importante es la sombra en sus escritos? ¿qué relación tienen sus poemas con las teorías psicoanalíticas de Jung, si es que existe (como creemos) una relación más allá de este poema? ¿Cómo se relaciona esta sombra poética con la sombra que pueda aparecer en los *Diarios* o en los textos narrativos? En las conclusiones trataremos de responder a estas y otras preguntas, si bien muchas de ellas quedan pendientes para un futuro estudio más profundo y centrado en la sombra de Pizarnik.

## CAPÍTULO CUATRO:

### ALEJANDRA PIZARNIK ANTE LA CRÍTICA

A lo largo de estas páginas hemos desarrollado un análisis propio de los *Diarios* y la poesía de Pizarnik, postergando lo que otros críticos han dicho sobre nuestra autora para realizar un *close reading* de los textos. En este capítulo trataremos de ver qué es lo que dicen otros autores, algunos grandes especialistas en Alejandra Pizarnik como Cristina Piña o María Negroni, en qué puntos hemos alcanzado las mismas conclusiones y en qué cuestiones humildemente disentimos o encontramos una interpretación diferente.

A la hora de analizar la obra de Pizarnik la crítica suele tomar tres caminos o, en el caso de esta autora, tres posibles obsesiones: la muerte, con el suicidio como punto final de su vida; el lenguaje, el intento de encontrar la palabra perfecta; y la infancia, el deseo imposible. La mayoría de las investigaciones sobre Pizarnik giran alrededor de estas tres temáticas. En muchas ocasiones, la muerte sirve para llegar al lenguaje, se habla de una infancia muerta o se alcanza la infancia perdida a través del lenguaje: de acuerdo con los críticos, las tres ideas se complementan en esta autora. Curiosamente, la propia Pizarnik reflexionó en sus *Diarios* sobre la temática de su escritura el 4 de enero de 1970:

Encuentro una hojita donde hace unos años escribí mis temas:

1. El espacio.
2. El doble.
3. El humor.
4. El poema en prosa.

Nada de lo que publiqué hasta ahora me expone. (*Diarios* 925)

Podemos encontrar el humor en determinadas secciones de los *Diarios* y en algunos de sus textos narrativos, especialmente los escritos en la última etapa de su vida, cuando escribió lo que en la recopilación de su narrativa fue denominado como “Textos de humor”, entre los que se encuentran *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *El hombre del antifaz azul*. Diversos críticos han definido este humor como “el rasgo fundamental de la nueva dirección poética que Pizarnik encara en los últimos años de su producción literaria: perder control poético para encontrar la esencialidad poética” (Depetris, 64). Hay también en su obra múltiples ejemplos de poemas en prosa, aunque realmente estos no son un tema como escribía Pizarnik, sino una forma de escritura poética. Sería necesario investigar a qué se refiere la autora cuando habla de “el espacio” como tema de sus escritos, quizá se acerque a la teoría de Negroni sobre el castillo de *La condesa sangrienta*, puede que se trate del jardín mencionado en el estudio de Mackintosh sobre la infancia en la obra de Pizarnik, o puede que sea el jardín al que se refería su íntima amiga Olga Orozco en los versos “Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín / donde se abre la flor azul del sueño de Novalis” en el poema “Pavana para una infanta difunta” (que le dedicó a Pizarnik tras su muerte). Tal vez haga referencia al lenguaje como espacio de creación, siguiendo su interés por las palabras. El doble, como vimos en nuestro análisis de los *Diarios*, ha sido identificado también por múltiples críticos dentro de las temáticas de Pizarnik (más adelante desarrollaremos esta idea). Llama la atención que la propia autora no identificarse entre sus temas la muerte, el lenguaje o la infancia, que sin embargo se ha demostrado son parte intrínseca de su obra.

Hemos trabajado con un corpus de varios autores que han expuesto diversas teorías acerca de Pizarnik y su obra, que serían César Aira con *Alejandra Pizarnik*, Fiona J. Mackintosh con *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, María Negroni con *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Melanie Nicholson

con el capítulo sobre Pizarnik en *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*, el libro de Cristina Piña *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* y Thorpe Running con el capítulo sobre Pizarnik en *The Critical Poem*. Con la ayuda de estos críticos veremos los temas más comunes en nuestra autora, la muerte, el lenguaje y la infancia, y trataremos de hacer una aproximación hacia conclusiones obtenidas tras nuestra investigación y la consulta de expertos en Pizarnik.

#### 4.1. El lenguaje

Alejandra Pizarnik pensaba cuidadosamente cada uno de sus escritos. No sólo sus poemas, sino también sus *Diarios* o los textos narrativos. Se dice de ella que tenía una suerte de obsesión con el lenguaje y la escritura, de la que dejó constancia en sus *Diarios*, “Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino *técnica*” (Pizarnik, *Diarios* 498) o “Anne-Marie dijo que mi vida es literatura: yo hablo y actúo como un personaje de un libro. *Par littérature, /j'ai perdu ma vie.*” (Pizarnik, *Diarios* 389); y que se refleja también en su poesía, como en “La palabra que sana” de *El infierno musical*: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Pizarnik, *Poesía completa* 283). Cristina Piña expone que la textura lingüística de los poemas de Pizarnik se caracteriza “por un cuidado extremo del lenguaje, un tono solemne, el canon prestigioso en cuanto a la elección léxica, la ausencia de remisiones a un contexto espacio-temporal específico y la exclusión de cualquier referencia tanto a lo cotidiano como a la sexualidad” (*Límites, diálogos...* 80).

Este cuidado extremo con el lenguaje tiene su objetivo más allá de la consecución de la belleza poética, es la búsqueda de su máximo significado, como explica César Aira:

En A.P. no hay juegos de palabras, salvo algunos muy desganados en la novela que dejó inédita ... No hay en ella regodeos con la “sensualidad” de la lengua, a la que su austeridad se opone por tantos motivos. En A.P. hay algo así como una exigencia de “sinceridad” por la que las palabras siempre deben representar, nunca meramente sonar ... Los juegos en su poesía son de sentido, no de palabras. Las palabras están tomadas en su bloque de Significante y Significado, de modo que en su funcionamiento predomina el segundo, por lo que A.P. termina reconociendo que “las palabras no hacen el amor, hacen la ausencia. (74)

El núcleo del lenguaje de Pizarnik es, en este sentido, el centro mismo del lenguaje. La aplicación de las teorías de Riffaterre nos ha permitido ver en profundidad este lenguaje del que habla Aira, como en la descripción de sí misma que Pizarnik da en el poema “Yo soy...” a través del uso de múltiples anáforas, metáforas y contradicciones; o como en los juegos de sentidos y ausencias, siendo ejemplo de ello el poema “La última inocencia”, donde los versos “no más inercia bajo el sol / no más sangre anonadada / no más formar fila para morir” apuntaban hacia el *significance* de inmovilidad.

Pero para Pizarnik, como vimos en el poema “La palabra que sana”, el lenguaje no es sólo una forma de expresión, la búsqueda de la palabra justa (*mot juste*) o la exposición de *significances* ocultos. La obsesión de Pizarnik por el lenguaje viene también de la necesidad de construirse a sí misma a través de la escritura, de vivir gracias a ella: “Hacer el amor para ser por unas horas el centro de la noche. Hacer el poema para desplegarse en su espacio o para erigirse en él como una estatua” (Pizarnik, *Diarios* 545). Negroni escoge también esta entrada de los *Diarios* para explicar que “todos sus libros, del primero al último, incluyendo la correspondencia y los diarios, exudan el mismo desamparo, la misma fiebre desesperada [de erigirse a través de la poesía]” (76). El poema “Yo soy...” es un ejemplo de esta Pizarnik que quiere exponerse sobre la mesa a través de las palabras, mientras que las múltiples

*performances* de sus *Diarios* corresponden también a este construirse a través del lenguaje. La propia Pizarnik dice “si trato de escribir de mí es para conjurarme” (Pizarnik, *Diarios* 383).

La escritura, crearse a través del lenguaje, es lo que mantiene a Pizarnik con vida: “hay en mí una sed balzaciana de posesión del mundo, de comprimirlo en un libro, de apropiárselo. Y de escribir mucho, cantidades de hojas, aunque lo escrito sea de mala calidad, aunque sea un folletín espantoso” (Pizarnik, *Diarios* 581). Sin embargo, “underlying all of Pizarnik’s verse ... is a frustration with language” (Running, 87) que a pesar de todo no le permite llegar “a la otra orilla” y que al final termina por acercarla a la muerte. Siguiendo las palabras de Nicholson, “poetry, in its most vital sense, sustained Pizarnik until death because she attributed to it [a] liberating power ... However, when the promise of crossing the threshold into the absolute by means of the poetic word seemed to have failed Pizarnik definitively, death appeared as the only alternative” (86). Pero Pizarnik no se rinde aún a la muerte. De acuerdo con Negroni, cuando el lenguaje poético ya no sostiene más a Pizarnik, esta pasa a dinamitar el lenguaje:

Frente al deterioro de las palabras, Pizarnik renuncia al poema como instancia privilegiada de encuentro e intenta recuperar el sentido desde una gangrena ... Frente a un lenguaje que se revela como expresión errónea y estéril, el mundo ha de contemplarse a sí mismo y quedar anónimo. El desamparo es total: se abandona el intento de superar la pérdida haciendo carne el verbo, se condena al lenguaje como representación, suciedad, ruido y convención, el círculo empieza a cerrarse ... una escritura concebida como “cementerio hermoso”, en la cual alguien celebra un fracaso y la noche - que abarca la oscuridad de la noche y la oscuridad del día - se vuelve, definitivamente, exilio. (Negroni, 75)

Negroni expone una imagen de Pizarnik algo más completa y distinta que otros críticos por incluir y enfocarse especialmente en los textos narrativos de la autora, marginados en

muchas ocasiones como si no formasen parte de su producción literaria, y en muchas ocasiones se centra en el análisis lingüístico de los textos. Si bien es cierto que en nuestra investigación los hemos tenido en cuenta, no hemos podido incluirlos en nuestro trabajo con un análisis tan profundo como con los *Diarios* o la poesía. Es por esto que encontramos en las críticas de Negroni una fuente de información que complementa nuestras carencias, especialmente con respecto al tema del lenguaje<sup>7</sup>. En su estudio sobre Pizarnik, Negroni se centra en tres textos narrativos más difíciles de nuestra autora, *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* (única obra de teatro de Pizarnik) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, para exponer, entre otras cuestiones, la muerte de la esperanza en el lenguaje en Pizarnik. En estas narraciones, la autora dinamita el lenguaje (*La bucanera...*), lo lleva al terreno de lo obscuro (*Los poseídos...*) o juega con su belleza para narrar las escenas más terribles (*La condesa sangrienta*). La muerte se presenta en el lenguaje de estos textos como una forma de vida, ya que “morir puede ser una forma de despertarse de no estar vivos. Ahora la luz residual de esa violencia ya no se detendrá; cada vez más concentrada en horadar con el filo de la herida el muro del lenguaje, volverá a brillar para que un instante de caos, hecho de significantes abruptos, de movimientos canalizados, dé lugar a un último simulacro de vida” (Negroni, 63). Nicholson, observando toda la obra de Pizarnik, parece estar de acuerdo con esta idea cuando afirma que “Pizarnik’s work is unrelentingly dark, death - focused, violent, and, in some cases, obscene. Rhetorically, Pizarnik seems always to be pushing toward precipitous edges, desperately seeking that *mot juste* capable of rendering extreme states of subjectivity” (75).

<sup>7</sup> Otro estudio, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* de Ana María Rodríguez Francia, nos invita a leer a Pizarnik desde la teoría de Michael Bajtín, usando específicamente el concepto de menipea, lo cual nos parece muy novedoso y nos gustaría utilizar en un futuro cuando exploremos los textos en prosa de los últimos años de la autora.



Se cierra así el círculo del lenguaje en la escritura de Pizarnik como fuente a la vez de vida y de muerte. Piña explica que hay “dos poéticas que se despliegan en su obra y que entrañan dos visiones del lenguaje poético exactamente opuestas: la que lo ve como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega (*Límites, diálogos...* 65). Hemos observado esta división en todos los escritos de Pizarnik. En sus *Diarios* se construye a sí misma a través del lenguaje, pero también en ellos habla en repetidas ocasiones de cómo la búsqueda del *mot juste* consume su vida. En su poesía vemos precisamente este *mot juste*, pero las palabras perfectas se usan para expresar la muerte del lenguaje. En este sentido, Piña entiende que en el poema “En esta noche, en este mundo” el lenguaje se concibe “como mero instrumento de falso conocimiento y de repetición, pues sólo es capaz de nombrar la ausencia, por lo cual nos termina separando del mundo y de nosotros mismos, conduciéndonos a la alienación” (*Límites, diálogos...* 70). En el caso de la narrativa, supone un último intento de vida a través de la ruptura y la perversión del lenguaje; sin embargo, apuntan “a inscribir una circulación, una deriva del sentido, en la que se va engarzando una sucesión de imágenes que, más allá de su variedad, remiten infaliblemente a la muerte” (Piña, *Límites, diálogos...* 78).

Finalmente el lenguaje es para Pizarnik una trampa mortal, pues “¿qué otra salida sino la muerte le queda a quien, fusionando vida y poesía, convirtió al lenguaje en su patria, cuando aquel estalla, arrastrando consigo al sujeto construido en él y por él?” (Piña, *Límites, diálogos...* 85).

#### **4.2. La infancia**

El tema de la infancia, ya sea en términos de trauma o de añoranza, se repite a lo largo de los *Diarios* y se encuentra también dentro de su poesía y algunos de sus textos en prosa. Es así que muchos críticos han estudiado la temática de la infancia en Pizarnik y se ha creado el

mito de Pizarnik como niña: “casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de “pequeña naufraga”, “niña extraviada”, “estatua debilitada en sí misma”, y cosas por el estilo” (Aira, 9). Alicia Genovese advierte también sobre “stereotyping Pizarnik as “la niña cruel” or “la nena surrealista, la niña maldita” and against “confundir un tic personal con la niñez, esa otra orilla, ese topos poéticos”, but she concedes that the childish persona was a mask that Alejandra knew how to wear with great effect” (Mackintosh, 124). En otras palabras, no se puede negar que la infancia tiene un valor importante en los escritos de Pizarnik, pero no debemos reducir a la autora a ese único aspecto. De acuerdo con Mackintosh, parece ser precisamente “Pizarnik’s own recognition that childhood can no longer be anything for her *but* a poetic topos which causes her such personal anguish and catalyses her absorption of self into poetic persona” (Mackintosh, 124). Inés Malinow apunta también hacia la existencia de un elemento teatral dentro de la personalidad de Pizarnik (Mackintosh, 124), mientras que Mackintosh afirma que Alejandra “creates the poetry and the poetry simultaneously creates her” (125). Todas estas críticas ven la imagen de niña de Pizarnik como una máscara o como su personaje poético, de la misma forma que en nuestro trabajo hemos notado la existencia de distintas *performances* en Pizarnik, siendo la *performance* de niña una de las que identificamos.

En nuestro análisis de los *Diarios* hemos observado la existencia de una *performance* de Pizarnik como *enfant terrible* cuando habla de sus padres, paralela a su *performance* de hija que sufre por el trauma causado por sus padres. Mackintosh también apuntaba, en su estudio sobre la infancia en Pizarnik, hacia la existencia de dos Alejandras niña: “the child that suffers” y su contrario, “the child who rebels and transgresses” (154). De hecho, Mackintosh afirma que “For Pizarnik, personal circumstances, her “hogar burgués” as she rather scornfully and dismissively refers to it, are a millstone around the poet’s neck. She actively seeks artistic liberation from bourgeois predetermination, preferring the role of *poète maudit* who is not understood by her natural family, and spiritually orphaned in terms of her vocation” (149). Esta

idea concuerda con la *performance* de niña artista que no es comprendida por sus padres que hemos observado en el apartado sobre la familia.

Nuestro estudio, sin embargo, sigue un camino diferente respecto a la poesía. En los poemas que hemos analizado, la temática de la infancia parece no tener demasiada relevancia, ya que sólo aparece brevemente en poemas como “Yo soy...” en la estrofa “mi vaivén / un gong infantil” (Pizarnik, *Poesía completa* 30), donde no es el centro del *significance* del poema. Sin embargo, esto no significa que no exista una Pizarnik niña en su poesía; al contrario, como Mackintosh señala, existe una relación entre los *Diarios* y la poesía a través de la infancia:

The view of childhood presented in Pizarnik’s poetry is never simply that of a lost paradise, remembered with nostalgia; there are traces of innocence, but these are brief glimmers in an often nightmarish world which is closely associated with death, fear, violation, abandonment and orphanhood. In her diaries, the emphasis is different; there is a struggle between conflicting voices within the poet: the voices of child, adolescent and adult whose desires compete for protection, love and poetic integrity ... Nevertheless, Pizarnik published certain section of the diaries, thereby deliberately placing them in the public sphere and tacitly inviting comparisons between their concerns and the thematics of poetry. (126)

Vemos de nuevo la idea de la presencia de distintas Alejandras en los *Diarios*. Pero observamos también la existencia de una Pizarnik nueva en relación a la infancia en su poesía que no hemos podido ver en nuestro análisis. Hemos hablado de la *performance* de Pizarnik como *enfant terrible* y niña incomprendida en los *Diarios*; Mackintosh sugiere una tercera Alejandra niña en su poesía, una Alejandra que se aleja de sus padres y se construye a través de la orfandad, el abandono o la muerte.

Es especialmente interesante el tema de la orfandad como lo plantea Mackintosh. En nuestro análisis hemos encontrado, al igual que esta crítica, la sensación de abandono por parte de Pizarnik (la forma en que veíamos que escribía sobre sus padres denota un cierto sentimiento de incompreensión y abandono por parte de la autora). Entendemos esta idea como fruto de la *performance* literaria de Pizarnik para construirse como la hija abandonada por sus padres. No obstante, Mackintosh encuentra un motivo diferente para esta orfandad: “Like so many second - generation immigrants, Pizarnik was thus orphaned from her family origins ... Pizarnik transmutes her lost Eastern European roots into a positive emblem of loss of origins in all senses. Indeed, if there is anything particularly Jewish about her work, it is this feeling of wandering and rootlessness” (147 - 148). Podría existir entonces un verdadero sentimiento de abandono más allá de la *performance* que tendría su fundamento en su origen de inmigrante que ha perdido sus raíces.

Encontramos en sus *Diarios* ciertas entradas que refuerzan esta idea, como cuando el 5 de julio de 1955 dice

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto ... De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen ... Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. (Pizarnik, *Diarios* 57 - 58)

En su poema “Fiesta” parece hacer referencia a esta orfandad del migrante con los versos “He desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa” o “”Los que llegan no me encuentran. / Los que espero no existen.” (Pizarnik, *Poesía completa* 191). Sin embargo, Mackintosh sostiene que esta orfandad de inmigrante le sirve en realidad para formar su propia orfandad como *performance*, ya que Pizarnik “nevertheless escapes from her “real” childhood

within a caring Jewish immigrant family in order to wilfully inhabit an illicit inner world of voluntary orphanhood and fantasy, akin to the world of Cocteau's *enfants terribles*, who are all orphans" (Mackintosh, 149). Retornamos de nuevo a la idea de una *performance* de *enfant terrible*, en esta ocasión traída no por las disputas con los padres sino por la ausencia de ellos, la ausencia de patria, de hogar, de raíces. Es aquí, en la orfandad total, donde Pizarnik se escribe a sí misma, puesto que "literary and cultural orphanhood give room to manoeuvre ... thereafter, the lost homeland is gradually replaced by a search for a new homeland in writing" (Mackintosh, 151). La temática de la infancia se une a la del lenguaje, al convertirse la escritura en la madre, la familia, la patria, la religión... en todo aquello de lo que Pizarnik se escribía como huérfana, tiene ahora su razón de ser en la escritura.

Pero al igual que vimos en el apartado anterior que el lenguaje tenía un fin en la temática de la muerte, la infancia en Pizarnik también termina en ese lugar donde todo acaba. En sus poemas y en sus *Diarios*, "the poet returns again and again to the death and burial of her childhood" (Mackintosh, 144). De acuerdo con Nicholson, "childhood, as it is portrayed in Pizarnik, is a state of being so completely at odds with the rigid morality of adult existence that the child is forced to pay, sometimes with life itself, for "culpas" that he or she may not even comprehend" (83). La infancia es para Pizarnik el lugar perdido, "y necesito recuperar mi infancia, urge detenerla, desenterrarla de su pantano de miedos" (Pizarnik, *Diarios* 237), pero este lugar no es un paraíso, "pensándolo bien ¿he tenido yo una infancia? No, creo que no. No tengo un solo recuerdo de ella que me permita la más mínima nostalgia. No tengo ni un recuerdo bueno de mi niñez" (Pizarnik, *Diarios* 237). Pizarnik dice que la cuestión de la infancia está "enterrada en el olvido a causa de su horror" (*Diarios* 565) y habla de una "infancia lamentable, rota, como una buhardilla llena de ratones y de carbón inútil" (*Diarios* 245). La infancia en Pizarnik no es feliz, no se presenta como un idilio, sino como un paraíso

oscuro. Es entonces cuando la muerte aparece, para exponer la infancia perdida que en realidad nunca fue el paraíso al que se desea volver:

## INFANCIA

Hora en que la yerba crece  
en la memoria del caballo.  
El viento pronuncia discursos ingenuos  
en honor de las lilas,  
y alguien entra en la muerte  
con los ojos abiertos  
como Alicia en el país de lo ya visto. (Pizarnik, *Poesía completa* 176)

### 4.3. La muerte

En la obra de Pizarnik, la muerte aparece como una constante, ya sea de forma individual o atravesando otros temas, como la infancia y el lenguaje que vimos en los apartados anteriores. La muerte aparece como tema en múltiples poemas, con versos como “dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor” (Pizarnik, *Poesía completa* 122) del poema 20 de *Árbol de Diana* o “Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón”, del poema “Los de lo oculto” (Pizarnik, *Poesía completa* 584) de *El infierno musical*. Encontramos una muerte obscena y cruel dentro de la narrativa, siendo el caso más evidente *La condesa sangrienta*, con frases terriblemente poéticas como “Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver” (Pizarnik, *Prosa completa* 285). Y existe una obsesión por la muerte dentro de los *Diarios*, con entradas como “Llena con tu muerte el vacío de tu vida. Arráncate de ti. Y el calor, el verano comiéndote, pudriéndote (Pizarnik, *Diarios* 449) o “Pienso en el suicidio.

(Coqueteo con él. Como si al decirlo quisiera asustar a alguien. Pero mamá está lejos. Y tal vez no existe.) (Pizarnik, *Diarios* 383).

La muerte en Pizarnik no es sólo un tema independiente, como cuando habla del suicidio en sus *Diarios*, sino que parece atravesar la mayoría de la escritura de esta autora. En los apartados anteriores hemos visto cómo otras temáticas en Pizarnik, como la infancia y el lenguaje, guardan también una relación con la muerte, como si esta fuera en realidad el centro de todo. Así, Mackintosh dice que “the poet’s fascination with death can be seen in the very earliest poems” (146); sus poemas son, según Running, “extremely brief, yet they deal with profound themes - the relations between life and death, presence and absence, language and silence” (87); Piña afirma “la singular inquietud que nos producen sus textos en gran medida se relaciona con el hecho de que su muerte se erige en autenticación retrospectiva de su obra” (*Límites, diálogos...* 85) y Negroni habla de una “tríada crucial: muerte - descenso - escritura” (57) en su narrativa. Todos estos críticos ven la muerte en Pizarnik como algo más que una temática, puesto que, “as virtually every critic has pointed out, death figures significantly in Pizarnik’s work from its inception, not as an abstract, metaphorical theme, but as a presence, a companion, the supreme object of desire” (Nicholson, 66).

Estamos de acuerdo con estos críticos en que la muerte retorna con frecuencia a los escritos de Pizarnik, como una presencia invisible que sin embargo siempre está. Hemos comprobado que aparece en múltiples entradas en sus *Diarios*, ya sea como reflexiones personales cuando dice “Todo es sustituible. Todo es reemplazable. Todo puede morir y desaparecer: detrás están los sustitutos ... No hay nada que obligue a vivir, ni nada que desobligue” (Pizarnik, *Diarios* 360) o directamente en menciones de su intención de terminar con su vida, por ejemplo en la entrada del 1 (suponemos que de enero) de 1961 que inicia diciendo “Dentro de muy poco me suicidaré. Siento claramente que estoy llegando al final” (Pizarnik, *Diarios* 382). La narrativa tiene su propio ejemplo de muerte que habla por sí sola

con *La condesa sangrienta*. Piña, por ejemplo, habla de una “pulsión de muerte” en Pizarnik que atraviesa la escritura de Pizarnik, especialmente en sus poemas. Vemos de nuevo la aparición del lenguaje junto a la muerte en ellos: “como en la poesía en general, el lenguaje mismo es el actor de su drama de desestructuración simbólica, por el cual el sujeto se rearticula a partir del afrontamiento de la pulsión de muerte capturada en la semiótica” (Piña, *Límites, diálogos...* 93). Este acercamiento a la presencia de la muerte en Pizarnik ha sido de gran ayuda en nuestra investigación. Sin embargo, tras nuestro análisis de algunos poemas de la autora, encontramos ciertas discrepancias con esta idea de una muerte que acecha en todos los rincones de la poesía de Pizarnik.

Queremos centrarnos en el estudio de Running, puesto que aplica, al igual que nosotros, las teorías semióticas de Riffaterre para analizar la poesía de nuestra autora. Este autor expone que:

What makes Pizarnik’s work so unique is the exquisite construction of her poems, loaded with terms - often negative ones - carrying *both* psychological and philosophical implications ... Built around such negative elements as death and absence, or even a concept of negative space, these poems contain, in a dual sense, “their own negation”. First, the thematics of the poems, as will be readily apparent, is largely overdetermined by there negative elements. Then, even more important, these same negative terms or concepts form part of a poetic system that criticizes the efficacy of language. (Running, 87)

Vemos que, al igual que otros críticos mencionados, Running observa en la poesía de Pizarnik la unión entre lo negativo, la muerte o la ausencia, y la frustración con el lenguaje que él identifica como crítica al lenguaje. Running continúa con esta idea de elementos negativos y observa, a través del análisis riffateriano de varios poemas, que existe una “ausencia” presente



en su poesía, de forma que en esta existen “two central preoccupations, death and absence” (Running, 88). Para Running, esta ausencia “becomes the central core word of Pizarnik’s entire published work; it is, in fact, the “arquiseme”, or central characteristic, that will “overdetermine” ... other, related, elements in her work” (89). Tras el análisis de diversos poemas de Pizarnik, Running observa que “in Pizarnik’s texts both death and absence are treated as necessary, desirable factor for poetry and indeed for language itself” (Running, 88) y llega a la conclusión de que la muerte es una ausencia y “the absence which death represents lies at the heart of all of Pizarnik’s poems - and is their *matrix*” (99), porque “the essential semiotic connections within these texts show that the main themes of Pizarnik’s poems - death, birth, childhood, the second self - all share the “seme” (or characteristic), indeed the “archiseme”, of “absence” ” (Running, 99). Además, Running añade que la muerte, esta ausencia, se transforma en algo positivo en Pizarnik. Usando las teorías de Maurice Blanchot, dice que “if art can utilize death, Blanchot says, then “art is a mastery of the supreme moment, supreme mastery”. According to Blanchot, this mastery of what would ordinarily be considered only a negative or absent quality provides a “contentment ... near to Hegelian wisdom” and death now must be considered not as a negative element but rather as “absolutely positive” ” (Running, 100).

Nuestro análisis de los poemas a través de Riffaterre nos ha llevado a contemplar la muerte en la poesía de Pizarnik desde una perspectiva similar a la de Running, aunque diferimos en la *matrix* de los poemas. Mientras que la mayoría de los críticos contemplan la muerte como el inicio, el centro, y el final de la escritura y la vida de Pizarnik, nuestro estudio semiótico nos ha llevado a ver que dentro de la muerte suele haber también vida, concordando con la conclusión de Running de la creación de elementos positivos a partir de la muerte en la poesía de Pizarnik. Hemos observado que los poemas analizados parecen terminar con un último verso de carácter más positivo, como un último esfuerzo por luchar contra esa muerte

que se observaba en los versos anteriores, y algunos de ellos parecen transformar esta muerte en vida.

En el poema “Yo soy...” observamos cómo, a pesar de la descripción negativa que da de sí misma, termina diciendo “mis ojos? / ¡ah! Trozos de infinito” (Pizarnik, *Poesía completa* 30), cambiando el curso del poema hacia todo lo que la inmensidad de ese infinito pueda ofrecer. Sin embargo, esto también contradice la idea de Running de que la *matrix* general para los poemas de Pizarnik es la ausencia, puesto que hemos observado que el último verso revierte la ausencia y pone a Pizarnik en el infinito y vimos que la *matrix* del poema era “yo, Alejandra”. Sucede lo mismo en el poema “La última inocencia”, donde vimos que el verso final “pero arremete, ¡viajera!” era, al igual que el último verso de “Yo soy...”, una pequeña esperanza de vida contra la muerte, lo que concuerda con las teorías de Running; pero a través de Riffaterre no encontramos la “ausencia” como *matrix*, sino que llegamos contemplar la posibilidad de que existan dos matrices en un mismo poema, siendo una de ellas “muerte” y la otra “vida”.

Running resume su análisis del poema 14 del libro *Árbol de Diana* de la siguiente manera:

The play on presence versus absence again pervades this little poem. The *present* text, in fact, evokes, in a Mallarméan way, an *absent* poem: “the one I don’t say”, a clear echo of Mallarmé’s “l’absente de tous bouquets” ... And it is an absent aspect of her, her lost and nostalgically remembered childhood, that holds a latent control over her (“someone asleep within me”) and causes a fear of duplication (“fear of being two”). The duplication here occurs through the reflection of the mirror, a device Pizarnik often uses to represent the double - faceted self. (91)

Si bien estamos de acuerdo con Running en la existencia de una duplicación o un desdoblamiento, nuestro análisis prueba que la *matrix* del poema no es tanto la ausencia sino precisamente el “doble”, entendido como la parte interior del yo poético (que entendemos es Alejandra) que aparece como un reflejo en la escritura, pues es este doble del poeta que se construye a través de la escritura. Es posible que esta diferencia de conclusiones venga dada por el enfoque diferente tomado en cada estudio; mientras que Running se enfoca en los primeros versos y el poema ausente, nuestro análisis se centra también en el *hipogramme* que forman los verbos del poema.

A pesar de las diferencia con respecto a la *matrix* de los poemas de Pizarnik, concluimos como Running que, frente a la idea general de la muerte como una constante negativa en Pizarnik, un estudio semiótico de su poesía arroja luz a esa muerte y prueba que es en realidad fuente de vida. La muerte en Pizarnik es una contradicción en sí misma, todo se crea a partir de la muerte. En esta autora la muerte no es sólo el fin, es también “la otra orilla”, “el jardín de lilas”, “la última inocencia”. En Pizarnik la infancia muere para volver a estar presente y el lenguaje crea la muerte para darle vida al lenguaje. La presencia de esta muerte creadora nos ha llevado a considerar otro aspecto que se repite en su obra y que, sin embargo, no ha sido tratado en profundidad por otros críticos hasta el momento: la sombra, concepto que se encuentra en sus *Diarios*, en su narrativa y en su poesía como un ente constante que evoca algo más que la mera metáfora sombra - muerte acechante.

## CAPÍTULO CINCO:

### CONCLUSIONES

Es difícil hacer una conclusión única sobre Alejandra Pizarnik. La omisión de muchos de sus escritos en la publicación de sus obras y la continua aparición de nuevos documentos dificultan la investigación, que siempre queda pendiente de la aparición del corpus completo. Además, las diversas facetas, características, temas y aspectos de la autora hacen que todo trabajo sobre ella apunte hacia distintas conclusiones y, en algunos casos, hacia nuevas preguntas que requieren una investigación posterior, con sus correspondientes conclusiones propias. A pesar de las dificultades, y del sentimiento de que no hay un estudio completo de Alejandra, sino que las investigaciones se complementan entre sí, trataremos de exponer en este apartado las conclusiones obtenidas gracias a nuestro estudio, así como las hipótesis que quedan abiertas.

Es necesario comenzar por los *Diarios*. Su lectura nos ha hecho ver que Pizarnik no sólo escribe diferentes *performances* que tratan de llamar la atención de un público, sino que además Alejandra se construye a través de su escritura. Todas estas *performances*, sumadas a otras que no hemos podido analizar pero que sí observamos en nuestra lectura de los *Diarios* (como la *performance* de *femme fatale* que da prioridad a las relaciones sexuales y experimenta con múltiples personas) nos llevan a plantear la posibilidad de que todo lo escrito en los *Diarios*

sea una *performance* perfectamente planeada de la autora, cuyo objetivo último es crear una suerte de novela de sí mismas.

Pizarnik publica parte de sus *Diarios* en vida, por el diario de la escritora no es algo que construya como algo personal y meramente privado, sino que para ella tiene un carácter público. Además, en los mismos *Diarios* encontramos varias entradas donde Pizarnik cuenta cómo ha releído y **modificado** fragmentos escritos con anterioridad: por ejemplo, el 25 de julio de 1964, cuando escribe únicamente “trabajar en el diario” (Pizarnik, *Diarios* 688) y apenas seis días más tarde, el 31 de julio, cuando dice “reescribí tres páginas del diario de 1962” (Pizarnik, *Diarios* 689). Estas entradas, sumadas a otras muy parecidas, indican que la autora modificaba el diario años después de su escritura, muy posiblemente como un ejercicio constante. Es posible que estas modificaciones fueran sólo a nivel gramatical o de redacción y que en realidad no alterase los hechos o sentimientos anotados. Pero si tenemos en cuenta su intención de publicar sus diarios y la existencia de las diferentes *performances* que parece exponer de cara a una audiencia, entonces tenemos que considerar que estas modificaciones tenían como la creación de un libro que fuera aquella novela que siempre trataba de escribir y nunca lograba. De hecho, en los mismos *Diarios* encontramos el 22 de mayo de 1966 una entrada donde habla de la posibilidad de escribir una novela en formato de diario:

Por cierto que pensé en un relato que se devora a sí mismo: escrito en forma de anotaciones de diario íntimo, alguien declara no poder anticipar el futuro en un relato pues no cree en el futuro, siente que su futuro no existe. Ahora bien el diario lleva fechas. Y las fechas continúan insólitamente hasta el 2966 (y más lejos aún) en donde

<sup>8</sup> Federica Rocco en su artículo “Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita” habla también de un desdoblamiento en Pizarnik que denomina como “el personaje alejandrino” y define los *Diarios* como una “biografía novelada [que] oscila entre realidad y ficción y se caracteriza por una prosa diáfana y aséptica” (Rocco, 85).

el autor del diario, que ya tiene más de cien años, no se anima a emprender su relato por temor al futuro o, mejor dicho, por no sentirlo. (Pizarnik, *Diarios* 741)

Los *Diarios* publicados no siguen exactamente esta idea de Pizarnik, ya que se supone que terminan en el mismo año que terminó su vida (aunque no podemos estar seguros, puesto que en los *Diarios* publicados faltan varios documentos, como el cuaderno de 1972). No obstante, esta entrada sí demuestra la posibilidad de que los cuadernos que escribía como su diario fueran finalmente una suerte de novela autobiográfica donde cada *performance* no sólo fuera una actuación, una máscara que la proteja de ella misma, sino que pudieran ser un personaje distinto interpretado por ella misma. En este sentido, encontramos los personajes de la *femme fatale*, la *performance* adulta de Pizarnik que explora su sexualidad; estaría también el *enfant terrible*, esa Alejandra añorada que se queja de las supuestas injusticias que cometen sus padres y reclama la atención de todos; y por último está el personaje de *poete maudit*, la Pizarnik más cercana a su faceta de escritor que copia a los poetas surrealistas franceses en cuanto a la tragedia de sus vidas, y podríamos decir que inventa su propia vida maldita. Todos estos personajes son a la vez a Alejandra, pero no son sus distintas voces (que también aparecen en los *Diarios*), sino que son construcciones que la propia autora hace para desarrollar el concepto de que sus *Diarios* son en realidad su novela, su carta de presentación al mundo.

Dentro de las voces de Alejandra que no forman parte de los personajes encontramos a la Pizarnik más intelectual, que posee una cultura extraordinaria. Sus *Diarios* están llenos de pruebas de su gran conocimiento. A los 19 años ya había leído y podemos decir que analizado a muchos de los grandes clásicos de la literatura universal, como César Vallejo, el Conde de Lautréamont, Alfonsina Storni, Arthur Rimbaud, Lewis Carroll... Pizarnik leía todo tipo de literatura, aunque sentía una gran predilección por los surrealistas franceses, y leía y analizaba también a los críticos literarios. Ella fue, en muchas ocasiones, crítica literaria también. Pero su interés iba más allá. Sabía francés y hacía traducciones que publicaba en revistas como

*Nouvelle Observateur*, lo que nos muestra una Alejandra más activa de lo que la crítica suele pensar. Leyó y reflexionó sobre lingüística, con autores como Roman Jakobson; sobre psicología, como Carl Jung; sobre religión y metafísica (leyó la Biblia, entre otros libros); y un largo etcétera. Quizá lo único que dejó a un lado, o que al menos no dio importancia y por ello no consta, es la política. El conocimiento de Pizarnik es asombroso, sobre todo teniendo en cuenta que lo adquirió desde muy joven.

Su gran cultura literaria hace que sus poemas y sus narraciones contengan continuas referencias hacia otros autores, poemas u obras; y estas intertextualidades en sus otras formas de escritura nos hacen pensar que es muy probable que usara de nuevo su conocimiento para conformar sus *Diarios* como una novela. De hecho, uno de los filósofos que lee y analiza en varias ocasiones es precisamente Immanuel Kant (1724 - 1804), autor de su propia biografía que escribió en vida pero fue publicada póstumamente, igual que la de Pizarnik. Podemos pensar que nuestra autora, conocedora de la obra de Kant, usó su ejemplo para construir su propia novela - diario.

Volvamos a las distintas voces de Pizarnik en los *Diarios*. La presencia de otras Alejandras que no parecen *performances*, sino la verdadera Pizarnik, como sucedía con el aborto, donde no exista ninguna máscara, sólo Alejandra y sus sentimientos, nos hacen contemplar la posibilidad de que no todo en los *Diarios* tenga como objetivo presentar una *performance* o un personaje para el lector. El desdoblamiento que pudimos observar nos parece una prueba de esta otra faceta de los *Diarios*, que es más íntima y que se aleja un poco de la teoría de que está construyendo sólo una novela. En los desdoblamientos pudimos comprobar la existencia de múltiples Alejandras, pero también vimos la escritura del dolor de Pizarnik, llevado en muchos casos por el camino del psicoanálisis. Aunque no podemos realizar una

evaluación psicológica o psiquiátrica de la autora<sup>9</sup>, creemos que muchas de las entradas se aproximan a una auto - evaluación próxima al psicoanálisis. Pizarnik mantuvo una relación cercana al psicoanálisis durante toda su vida, desde sus sesiones y cartas con León Ostrov hasta la lectura Carl Jung, padre del psicoanálisis. Es en este punto donde encontramos un primer vínculo de unión con su poesía, en la relación entre Pizarnik y Jung, que parece ser más influyente en la obra de esta autora de lo que en un primer momento parecía.

Hay una palabra que nos llevó a ver esta posible unión: sombra. Esta palabra, que ya advertimos que era relevante dentro de la poesía, aparece también en los *Diarios* y en algunos de sus textos narrativos. Por ejemplo, el 11 de septiembre de 1959, escribe:

Me deshago en tu mirada: en tus ojos hay la seguridad y el orden, hay la creación, hay la poesía seria como una invocación a la lluvia. Habito tus ojos para guarecerme del frío y del peligro conocido. En tus ojos hay las aventuras que siempre finalizan con manos entrelazadas. Llega a mí.

Entonces la Gran Sombra encarnó y me abrazó.

- Mi niña - dijo -, ¿hace cuánto que me esperas?

Yo lloré y me dejé abrazar

- ¿No sabes hablar? - dijo.

Yo la miré confundida. ¿Cómo se habla a una sombra?

- Tengo miedo - dije -. Tengo tanto miedo.

<sup>9</sup> Creemos que debería accederse a sus archivos médicos para entender su psicología, qué fue lo que desarrolló lo que parece ser una tendencia depresiva y qué tratamientos recibió a lo largo de su vida. Un estudio centrado en los aspectos psicológicos de sus obras, cómo afectaba todo lo anterior a su escritura, posiblemente arrojaría luz a algunos de los misterios del mito de Pizarnik y permitiría entenderla mejor.



La sombra me abrazó más fuerte como si yo fuese una viajera asfixiada. Yo lloré más: sentía piedad por mí, como si yo no fuera yo. (Pizarnik, *Diarios* 290 - 291)<sup>10</sup>.

La “Gran Sombra” aparece aquí similar al personaje de Sombra que veíamos como protagonista de los “Textos de Sombra” y que actuaba como núcleo del poema “En esta noche, en este mundo”. En este caso, sin embargo, aparece dentro de los *Diarios*, dentro de las reflexiones de la autora. Para entender su importancia en Pizarnik y cómo se relaciona con el psicoanálisis de Jung es necesario establecer algunas de las conclusiones a las que llegamos a través de la poesía.

“En esta noche, en este mundo” ha resultado ser uno de los poemas más complejos y completos de la autora. Podríamos decir que es su *ars poética*, ya que engloba muchos de los temas de la lírica de Pizarnik a partir de una meditación de sus poemas a través del poema. En él encontramos el lenguaje expresado como medio creador y como frustración, como “lengua nata que castra”. Pero también vemos las características principales del lenguaje usado por Pizarnik, donde la sintaxis es parte de la construcción del *significance*. “En esta noche...” la colocación de las palabras, el número de versos en cada estrofa, las repeticiones, el orden y la forma de las oraciones, todas ellas características inherentes en la mayoría de los poemas de Pizarnik, aparecen como ejemplo sublime que resume lo que es la poesía para Alejandra.

Un elemento importante dentro de esta poesía es la muerte, destacada por la mayoría de los críticos como una de las bases de la escritura de Pizarnik. No obstante, nuestro análisis nos ha llevado a una concepción algo distinta de la muerte, que se acerca a ser más bien una pulsión de vida. Podemos afirmar que, tras la aparente negatividad de la poesía de Pizarnik, existen elementos positivos que precisamente nacen de ella. “En esta noche...” vuelve a ser

<sup>10</sup> Tan solo ocho días antes, el 3 de septiembre de ese mismo año, Pizarnik escribe en sus *Diarios* que ha empezado a leer un ensayo sobre Jung: “Y también he hojeado un ensayo de Jung. Y tuve miedo de estar loca” (Pizarnik, *Diarios* 288). Es la primera vez que menciona a Carl Jung en sus *Diarios*.

clave, al demostrar que la noche, mundo oscuro, es el lugar donde se crea el poema, a la luz de la noche. Otros poemas siguen esta forma, como la descripción de Pizarnik en el poema “Yo soy...”, donde toda la negatividad del cuerpo y la mente queda anulada por el brillo de los ojos que son “trozos de infinito”. El poema “La última inocencia” igualmente exponía esta unión de elementos contradictorios, cuando la muerte que parecía el núcleo del poema terminaba transformándose en vida. Hay en la poesía de Pizarnik un corpus basado en la putrefacción, la descomposición, la negrura, la corrupción, la disgregación, la muerte. Pero este mismo mapa de abominaciones y negatividad da luz no sólo a los poemas, creándolos, sino que también aporta vida al *significance* de su poesía.

Esta transformación, el nacimiento de lo positivo a partir de lo negativo, la consecución de la vida a través de la muerte, podría estar influenciada por las teorías provenientes de la alquimia, a las que quizá Pizarnik pudo tener acceso, como a otras tantas lecturas. La principal razón por la que contemplamos esta posibilidad se encuentra en la estrofa “palabras embozadas / todo se desliza / hacia la negra licuefacción” (Pizarnik, *Poesía completa* 400) del poema “En esta noche, en este mundo”, con la frase “la negra licuefacción”, que correspondería a un término alquímico. Encontrar esta palabra en el poema que consideramos como la *ars poética* de Pizarnik nos hizo indagar más en la importancia de la “licuefacción” en su obra. Releyendo la narrativa encontramos de nuevo esta extraña palabra, curiosamente en un texto donde volvía a aparecer la sombra. Otro motivo que nos invita a creer que puede existir esta relación con la alquimia es que esta fue una ruta de conocimiento importante dentro de las Vanguardias y las Postvanguardias. Tres grandes artistas interesadas en la alquimia de las Vanguardias fueron Remedios Varo (a quien Pizarnik menciona en sus *Diarios*), Leonora Carrington y Kati Horna, pero no fueron las únicas en considerar esta antigua ciencia. Grandes intelectuales como Octavio Paz, Cristina Campo, Olga Orozco o María Zambrano se interesaron por las cuestiones esotéricas. Muchos de estos escritores eran cercanos a Pizarnik,

como Paz y Orozco; pero hay también una relación entre Pizarnik y Cristina Campo, que la lleva en última instancia a terminar escribiéndose cartas con María Zambrano. Más aún, desde otro siglo, El Bosco, cuyos cuadros tienen motivos alquimistas, influye en la obra de Pizarnik, quien recoge el título de unos de sus cuadros, “Extracción de la piedra de la locura”, para dar nombre a una de sus obras. La relación entre Pizarnik y la alquimia parece más cercana de lo que suponíamos.

Para continuar debemos entender que es la alquimia, al menos a grandes rasgos. La alquimia es una práctica que podemos denominar como protocientífica que tiene su origen en la antigüedad, en algunas de las grandes civilizaciones como la egipcia, la griega y la china<sup>11</sup>, y tuvo su auge en el Renacimiento. Combina múltiples ciencias, como la filosofía, la física o la química, con el objetivo de conocer mejor el funcionamiento del mundo, la naturaleza y/o el ser humano. Una de las bases de la alquimia es la transmutación de la materia. Si bien en sus orígenes muchos alquimistas se centraban en la búsqueda de la piedra filosofal, es decir, en la transmutación última de la materia en oro; también puede estar como la búsqueda de la perfección del ser humano.

Dentro de las influencias de la alquimia en las ciencias actuales es necesario centrarse en la relación entre la alquimia y el psicoanálisis. Es así como volvemos a Carl Jung. Una de las aportaciones más importantes de Jung fue su obra *Psicología y alquimia* (1944), el primero de muchos libros donde unía ambas ciencias para tratar de descifrar la psique humana. En este libro Jung plantea la necesidad de un enfrentamiento dialéctico con la parte más oscura de uno mismo, el ente más aterrador de nuestro inconsciente, la parte negativa de nuestra personalidad,

<sup>11</sup> Jung se inicia en las teorías alquímicas a través de la lectura de *El secreto de la flor de oro*, un tratado de alquimia china del siglo XIII.

a la que denomina sombra (*shadow*)<sup>12</sup>. Este autor utiliza el concepto alquímico del nigredo para explicar la primera fase de este proceso de psicoanálisis. El nigredo es la primera etapa de la transmutación de la materia en la alquimia. Es un estado que se asocia a la putrefacción, a la desintegración de los elementos que constituyen la materia. Dentro del psicoanálisis, el nigredo corresponde al encuentro con la sombra, al enfrentamiento de nuestro yo más terrorífico<sup>13</sup>. Pero igual que en la alquimia el nigredo da paso al albedo<sup>14</sup>, estado de blancura y renacimiento, y este lleva al rubedo, fase final de la transmutación, en el psicoanálisis también se produce una transformación desde el estado de putrefacción y horror del nigredo. La sombra da paso al albedo<sup>15</sup>, a la transformación del ser humano gracias a su enfrentamiento con su lado más oscuro, y que lleva al rubedo<sup>16</sup>, la creación un nuevo yo que integra al consciente y a la sombra que estaba en el inconsciente.

Estos conceptos pueden ser leídos a través de la metáfora en la poesía de Pizarnik, donde nuestra autora parece combinar psicoanálisis alquímico para crear sus poemas. La putrefacción, el horror, la muerte en sus poemas surge para dar paso a la luz, a la infancia, a la vida, escribiendo su propia transmutación de la materia a través de las palabras. El

12 “El enfrentamiento dialéctico en el proceso del tratamiento psíquico lleva consecuentemente a la confrontación del paciente con su sombra, con esa mitad oscura del alma de la que jamás uno se ha desprendido mediante proyección: o bien imputando al vecino, en sentido estricto o lato, todos los vicios que abiertamente tiene uno mismo, o bien traspasando sus pecados a un mediador divino por medio de la contritio o, con más suavidad, de la *attritio*” (Jung, 31).

13 “La experiencia del nigredo, el primer grado de la obra, que fue sentido como melancolía y responde psicológicamente al encuentro con la sombra” (Jung, 38).

14 “Desde el nigredo, el lavado (ablutio, bautismo) conduce o directamente al emblanquecimiento ... Con esto se alcanza la primera meta principal del proceso, concretamente el albedo” (Jung, 154).

15 “La problemática de las contradicciones originada por la sombra desempeña en la alquimia un papel grande y decisivo: al fin y al cabo, en el curso de la obra, conduce a la unión de los contrastes en la forma arquetípica del *hierosgamos*, o sea, de la «boda química». Se funden en ésta en una unidad los contrastes supremos en la figura de lo masculino y lo femenino (como en el Yang y Yin chino), unidad que no contiene ya contraste alguno y que, por tanto, es incorruptible” (Jung, 38).

16 “Después sale el rubedo directamente del albedo mediante aumento del fuego hasta el grado máximo” (Jung, 155).

enfrentamiento con la sombra, que parece representar su yo poético, sombra como su ente inconsciente del que nace toda su poesía basada en el horror, tiene como resultado la creación del poema, la belleza de sus palabras. Más aún, vemos una transmutación basada en el lenguaje. Pizarnik, como hemos visto a lo largo de nuestro estudio, dinamita en muchas ocasiones el lenguaje mismo para crear un nuevo lenguaje propio, obtener sentido del sin sentido. En su poesía Pizarnik escribe el nigredo de la “negra licuefacción” para dar paso al albedo de la luz que arroja la creación del poema; la oscuridad que parecía ser inherente a la mayoría de los poemas siempre termina dando un salto hacia la luz, arrojando esperanza o una pulsión de vida, en una transmutación constante. Y en todo este proceso sigue presente la sombra, objeto constante en todos sus escritos, *Diarios*, poemas y narraciones, que alude a la transmutación de la propia Pizarnik mediante su escritura.

Es evidente que existe una conexión entre Pizarnik, Jung, sombra, la alquimia y el psicoanálisis, aunque sabemos que es necesario un estudio más profundo para poder entender totalmente esta unión (proyecto en el que estamos trabajando y esperamos publicar pronto). Pero esta teoría acerca de la obra de Pizarnik, tan alejada de las establecidas anteriormente sobre nuestra autora, demuestra la versatilidad de sus escritos y el amplio conocimiento cultural, literario, científico y filosófico que tenía esta gran escritora argentina. La figura de Pizarnik todavía no ha sido descubierta del todo, aún quedan por realizar muchos estudios, no solo literarios, sino también psicológicos, filosóficos y psicoanalíticos, entre otros, que quizá, finalmente, nos permitan atravesar su sombra y alcanzar el rubedo de la escritura y la persona de Alejandra Pizarnik.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, edited by Beatriz Viterbo. Rosario, El escribiente, 1998.

Ardito, Ernesto and Virna Molina. "Documental completo sobre Alejandra Pizarnik en HD.

De la serie Memoria Iluminada". *Youtube*, uploaded by VirnayErnestoCine, 4

Diciembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rLpUDqeuIW8>.

Catelli, Nora. "Los diarios de Alejandra Pizarnik, a los cuarenta años de su muerte."

*Cuadernos hispanoamericanos*, no. 756, Junio 2013, pp. 21-30.

Chang - Rodríguez, Raquel; and Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología*

*literaria*. 3rd ed., Canada, Thomson Heinle, 2004.

Cirlot, Lourdes, editor and Laia Manonelles, editor. *Vanguardias artísticas a la luz del*

*esoterismo y la espiritualidad*, Conference, 2014, Barcelona, Spain, Universitat de

Barcelona: Publicacions i edicions, 2014.

Cortina, Álvaro. "El conde de Lautréamont y el ansia de infinito". *El mundo*

<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/02/cultura/1238695997.html>

Depetris, Carolina. "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la

"crueldad" poética". *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, vol. 8, no.

31, 2008, pp. 61 - 76. *Iberoamericana*, doi: 10.18441/ibam

Donghi, Tulio Halperín. *The contemporary history of Latin America*. Macmillan International

Higher Education, 1993.

- Fernández Retamar, Roberto. "Situación actual de la poesía hispanoamericana". *Revista hispánica moderna*, no. 4, Oct. 1958, pp. 321 - 330. *JSTOR Journals*, <https://www.jstor.org/stable/30202305>, Accessed 11 Feb. 2020.
- Foster, David William. "Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's *La Condesa Sangrienta*". *Structures of Power: Essays on Twentieth Century Spanish-American Fiction*, edited by Terry J. Peavler and Peter Standish, State University of New York Press, 1996, pp. 145–158. *EBSCOhost*, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1997004732&site=eds-live](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=1997004732&site=eds-live)
- Jakobson, Roman, and Linda R. Waugh. *The Sound Shape of Language*. E - book, De Gruyter, 2002, pp. 181 - 234.
- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914 - 1987)*. 5th ed., Madrid, 2015.
- Lutz, R. C. "Surrealism Is Born". *Salem Press Encyclopedia*, 2019. *EBSCOhost*, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89316265&site=eds-live](https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89316265&site=eds-live).
- Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Tamesis, Woodbridge, 2003, pp 119 - 164.
- Molloy, Sylvia. "Una torpe estatuilla de barro: Figuración de Alejandra Pizarnik". *Taller de Letras*, vol. 57, Nov. 2015, pp. 71 - 80. *Gale Literature Resource Center*, <https://link-gale-com.ezproxy.lib.usf.edu/apps/doc/A465810062/LitRC?u=tamp44898&sid=LitRC&xid=077edea6>. Accessed 18 Sep. 2019.

Negrón, María. *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. 1st ed., Buenos Aires, Editorial Entropía, 2017.

Nicholson, Melanie. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville, University Press of Florida, 2002, pp. 66 - 94.

“Nuevos archivos de la poeta Alejandra Pizarnik”. *Diario somos*, 15 Feb. 2019, <http://diariosomos.com.ar/nuevos-archivos-la-poeta-alejandra-pizarnik/>, Accessed 18 Feb. 2020.

Paddock, Lisa. “Alejandra Pizarnik”. *Salem Press Biographical Encyclopedia*, 2018. *EBSCOhost*, [search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89407741&site=eds-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89407741&site=eds-live)

Pérez Torremocha, Laura. “Eugenio Florit, pura trascendencia poética”. *Revista Surco Sur*, Vol. 9, Iss. 12, pp. 52-60. *USF Scholars commons*, doi: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.9.12.16>

Piña, Cristina. “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios de Alejandra Pizarnik*”, *Valenciana*, vol. 10, no. 20, 2017, pp. 25–48. *EBSCOhost*, doi:10.15174/rv.v0i20.315.

---. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. 2012, Buenos Aires, Ediciones Corregidor. *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES\\_DI%C3%81LOGOS\\_CONFRONTACIONES.\\_LEER\\_A\\_ALEJANDRA\\_PIZARNIK](https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES._LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK)



Pizarnik, Alejandra. *Diarios*, edited by Ana Becció. 2016. 3rd ed., Barcelona, Lumen, 2019.

---. *Nueva correspondencia Pizarnik*, edited by Ivonne Bordelois and Cristina Piña. Alfaguara, 2014.

---. *Poesía completa*, edited by Ana Becció. 2016. 2nd ed., Barcelona, Lumen, 2017.

---. *Prosa completa*, edited by Ana Becció. 2002. 2nd ed., España, Lumen, 2018.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. University Press, 1978, pp. 1 - 23.

Rocco, Federica. "Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita". *Altre Modernità*, no. 17, 2017, pp. 82 - 93. *EBSCOhost*, doi:10.13130/2035-7680/8443.

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

Romero, Luis Alberto. *A History of Argentina in the Twentieth Century: Updated and Revised Edition*. Penn State Press, 2013.

Running, Thorpe. *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. United States of America, Bucknell University Press, 1996

Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts*. E-book, 1st ed., Austin, University of Texas Press, 2006.

Venti, Patricia. "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: Cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 31, Noviembre 2005. *EBSCOhost*,  
[search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2006321786&site=eds-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2006321786&site=eds-live).  
live.