

ALEJANDRA PIZARNIK: DE LA VOZ AJENA AL SILENCIO POÉTICO

DIEDRE BECERRA GAMBOA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2014

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge H. Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

Agradecimientos

A la Universidad Javeriana por todos los espacios de aprendizaje y por su renovación constante. A la Biblioteca Alfonso Borrero Cabal y a todas las personas maravillosas que trabajan allí, su sonrisa y colaboración hacen de ella un lugar inolvidable.

A Lolita por su amabilidad y apoyo siempre oportuno. Una presencia indispensable en la Facultad.

A los profesores que formaron parte de mis días, a sus clases siempre enriquecedoras para el pensamiento y el espíritu. Sus voces son una compañía permanente en los diálogos que establecemos con los textos que vamos haciendo nuestros.

A los poetas del Departamento de Literatura que fueron mis maestros. Augusto Pinilla por sus clases imprescindibles, a su voz que abre el pensamiento a cuestionamientos que tienen siempre que ver con la existencia. Sus palabras resuenan en mis días. A Juan Felipe Robledo por su voz poética con la que nos entregaba a Quevedo, Salinas, Machado o San Juan de la Cruz. A Jorge Cadavid por su voz luminosa y dispuesta a construir innumerables puentes entre textos, autores y lecturas; por sus clases indispensables para mostrarnos el camino de la poesía y por ser mi guía en este trabajo, por su lectura atenta y cuidadosa.

A mi familia por su apoyo constante, por sus palabras y silencios, por su amor.

Dedicatoria

A la memoria de quienes ya no están presentes, pero viven en mí:

A mi adorada mamá y su amor profundo e incondicional

A mi padre que me llevó por el camino de la literatura

A Julio César, a su vida breve, a lo compartido a través de la poesía en nuestra adolescencia

A ti, mi hermosa Maga que eres la vida. A tu sonrisa, a tu alegría y a tu presencia que da luz a mis días

Tabla de contenido

Agradecimientos	4
Dedicatoria	5
Introducción	7
CAPITULO I La poesía como destino	13
1. Corpus pizarnikiano	13
2. Extranjerismo y exilio	18
2.1 Extranjera de la lengua	22
3. Personaje alejandrino	23
4. Contexto literario	25
Capítulo II La voz ajena en la escritura pizarnikiana	32
1. La intertextualidad literaria: bases teóricas	33
1.2 Intertextualidad vs. Influencias	35
2. La Intertextualidad como un efecto de lectura	38
3. La intertextualidad restringida	48
4. Transtextualidad	49
5. Reescritura y autorreescritura	58
Capítulo III La búsqueda de una voz propia	60
1. Ontopoética heideggeriana proyectada sobre la poética pizarnikiana	63
2. La poesía: juego peligroso	67
3. Itinerario de la voz poética	74
3.1 Etapa de aprendizaje	75
3.2 Etapa de madurez	84
3.3 Etapa de transformación estética	88
CAPÍTULO IV La voz del silencio	91
1. Fracaso de la palabra	97
2. El silencio blanco	98
3. Los silencios de Pizarnik como autora	101
4. Silencio y mutilación	102
Conclusión	104
Bibliografía	107

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro.

Octavio Paz

Hacer cosas con palabras

*Quiero hacer cosas con palabras
por ejemplo, construir un vaso de vidrio
y una imagen clara como el agua
que atravesase su forma devota
Quiero beber su espectro luminoso
en el gastado hilo del día
Deseo sentir el recorrido absorto
de la transparencia en mi garganta
y verificar en silencio
que las ideas descienden líquidas
y es imposible retener su caudal
con solo mi pensamiento.*

Jorge H. Cadavid

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuída de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en sus labios y del río gris en sus ojos, su voz corroe la distancia que se abre ente la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta. Es la heroína de un viejo cuento de infancia, de amor y de muerte.

Alejandra Pizarnik

INTRODUCCIÓN

Entrar al universo de la poesía de Alejandra Pizarnik es enfrentarse a una voz singular que se cala en lo profundo. Cuando me acerqué por primera vez a estos poemas me sorprendió la condensación de sus versos, pero aún más la intensidad con la que nombraba sus obsesiones. Ese decir sin decir, me enfrentaba a una escritura hermética, pero de la cual no lograba desprenderme. Durante los años de clases en la Universidad, los poemas de Pizarnik estuvieron siempre dentro de mis lecturas y al pensar en el tema de mi tesis de grado, mi decisión no podía ser otra que la de profundizar en una poeta, cuya obra ha sido un lugar revisitado en diferentes momentos de mi vida. Quizá la elección de un autor tenga que ver con nuestros propios cuestionamientos existenciales.

Mi deseo era tener la dirección en este trabajo de un poeta y quién mejor que el poeta Jorge Cadavid, para quien también la obra de Pizarnik había sido objeto de estudio profundo en su tesis de maestría y con su pasión de maestro nos había acercado a su poesía en las clases de Literatura Latinoamericana. Comparto con el poeta Cadavid la idea de que el valor de su obra está centrado en su trabajo con el lenguaje, esa es la esencia de su escritura, en la que vale la pena arriesgarse y bucear. Ese acto de “escarbar en el lenguaje” con el que logró una voz auténtica y de un registro sin par en la poesía latinoamericana. Poesía “de despojamiento, de ascesis en el lenguaje, que implica un comportamiento vital, una ética, una precisión y una exigencia constante. El lenguaje es siempre para Pizarnik un interrogante que se debe dilucidar, nunca una seguridad o una de las formas de la resignación” (Cadavid, 1988, p.31).

La poeta emprende así la búsqueda del lenguaje total “aquel que, en el fulgor de su límite, se descubre así mismo” (Cadavid, p. 37), que mantiene al poeta en una tensión constante y lo enajena del mundo, comprometiendo el propio Ser. Con una intensa necesidad de verdad poética y con la firme convicción de que “la única morada posible para el poeta es la palabra”, Pizarnik abre las puertas de la creación del poema, “algo que está más allá del lenguaje”, como lo define Octavio Paz (2003, p. 49). Una poética que interroga los conceptos de representación y realidad está vinculada a la

desconfianza de la capacidad referencial del lenguaje para asir lo real. ¿Cómo expresar lo esencial a través de un lenguaje convencional y gastado? ¿Cómo hacer una búsqueda trascendente, con un lenguaje de “este mundo” que se le resiste? Esta pregunta se constituye en la gran paradoja irresoluta que encierra su poesía.

La creación poética en Pizarnik se centra en cuestionar el alcance de las posibilidades expresivas del instrumento del que está hecho la poesía: el lenguaje. Cuestionamiento que se hace desde el mismo lenguaje insuficiente y limitado, lo cual implica una tensión y una contradicción. Un tema que se gesta finalizando el siglo XIX, pues como lo señala Hugo Friedrich (1959, p. 91), en las *Cartas del Vidente* se “confirma que también para Rimbaud la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión acerca del arte poético.” Este planteamiento es retomado por los poetas vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX para quienes la reflexión metapoética tendrá un lugar fundamental. Igualmente, nace allí una pregunta por el sujeto moderno descentrado y escindido que se debate entre los dualismos de lo tangible y lo inasible; el lenguaje y el silencio; creación y destrucción; conciencia e inconsciencia.

La figura paradigmática del “poeta maldito” que ostenta Pizarnik está sustentada en el vínculo que establece, a través de sus lecturas, con los poetas que forman parte de su filiación romántica y simbolista elegida: Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, el Conde de Lautréamont, Georges Bataille y Antonin Artaud, poetas que quisieron llevar al límite la experiencia literaria. Como lo señala Depetris (2004, p. 20-21), una línea fundamental de la poesía moderna es de condición aporética, cuyas indagaciones recorren un camino sin solución.

La búsqueda de una palabra esencial origina una tensión constante de alcance metafísico. La tarea del poeta, de acuerdo con lo expresado por Marcel Raymond (1995, p. 309), consiste en reintegrar lo Absoluto, a través del verbo que es el Verbo, actuando sobre lo real hasta el punto de transformarlo, de superarlo. La búsqueda de la trascendencia a través de un lenguaje total lleva el firme deseo de convertir la vida en un acto poético. La creación estética de Pizarnik alcanza una pregunta fundamental ¿Cómo unir el arte a la vida real? En esa imposibilidad radica su trabajo con el lenguaje.

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (Pizarnik, 2013, p. 269)

Así, este trabajo parte de tres preguntas relacionadas con la poesía pizarnikiana: ¿Cómo se configura una voz poética singular que tiene la firme convicción del hacer poético como destino? ¿Cuál es el itinerario que recorre el yo poético en su búsqueda por alcanzar un lenguaje esencial? ¿Cuáles son las posibilidades de la representación del silencio que ofrece la poesía de Pizarnik?

Nuestro objetivo es mostrar el itinerario poético que recorre su escritura en la búsqueda de un lenguaje esencial. Esta búsqueda está atravesada por una tensión principal entre lenguaje y silencio y comprende un giro en la voz poética y en su relación con el lenguaje, evidente a partir de su poemario *Extracción de la piedra de la locura*. La posesión y confianza inicial en la voz ajena y en el hacer poético se transforman en incertidumbre y desconfianza reflejadas en una nueva estética de fondo y forma en sus poemas finales donde se instala la escritura del silencio.

En este orden de ideas, desarrollaremos la tesis de que la búsqueda poética de Pizarnik parte del deseo y la confianza en lograr la palabra justa, lo cual se evidencia en los primeros poemarios y corresponde a una etapa de aprendizaje donde la voz ajena representa un asidero fundamental. Su voz propia se revela en la etapa de madurez con los libros *Árbol de Diana y Los trabajos y las noches*, en donde la brevedad, la concisión y contención logran una esencialidad poética. A partir de *Extracción de la piedra de la locura*, se evidencia un quiebre en la propuesta estética, la confianza en la voz ajena y en el hacer poético desaparecen y surge la desestructuración del sujeto y una inversión en la forma. Tras el desencuentro con el lenguaje esencial, la poeta busca otro lugar de refugio.

Tú eliges el lugar de la herida

en donde hablamos nuestro silencio.

Tú haces de mi vida

esta ceremonia demasiado pura (Pizarnik, 2013, p. 155).

Esa herida, que no puede ser cubierta con lenguaje sino habitada por el diálogo con el silencio, plantea en los dos últimos versos una fuerte relación entre poesía y vida. La Poesía tiene el poder de cambiar la vida del sujeto poético y la transforma en una *ceremonia demasiado pura*. Sobre este binomio “Poesía y vida”, imposible de desligar en la poética pizarnikiana, hablaremos en el primer capítulo. Su propósito de vivir para la literatura está plasmado en sus diarios, al igual que su reflexión acerca del propio lenguaje que no alcanza para nombrar.

El segundo capítulo “La voz ajena” pretende mostrar la importancia de la práctica de lectura, relectura y reescritura en los procesos de construcción de un lenguaje propio en la obra de Alejandra Pizarnik. En su escritura hay una red de relaciones intertextuales fundamentales que ella teje. Sus *Diarios*, cuaderno de citas y cartas dialogan con su obra poética y así mismo con diarios y obras de otros escritores a través de alusiones concretas, citas o epígrafes, *paratextos*, de acuerdo con la definición de Genette.

¿Cómo se teje la escritura pizarnikiana a través de los continuos diálogos con la tradición y con su propia obra? Para responder a esta pregunta partiremos de la revisión del concepto de *intertextualidad*, propuesto por Julia Kristeva, a partir de los planteamientos de Mijaíl Bajtin y retomado posteriormente en su amplitud por Barthes. Término que ha sido definido y estudiado desde diferentes enfoques por teóricos literarios y lingüistas del texto, hasta llegar a una definición más restrictiva planteada por Genette y otros investigadores como Pfister, Riffaterre, Claudio Guillén y José Camarero.

Desde sus inicios como escritora, Alejandra Pizarnik establece un diálogo con autores con quienes encuentra afinidad a través de sus constantes lecturas y relecturas de sus obras. La densidad de su trabajo intertextual, evidencia una lectura profunda y cuidadosa a través de la cual elige su filiación. “De Hölderlin a René Char, de Baudelaire al alemán Rilke, del norteamericano T.S. Eliot al mexicano Octavio Paz, ¿qué poeta no intenta ceñir espíritus fraternales libremente escogidos por encima de fronteras nacionales o lingüísticas?” Stephene Michaud (1994, p. 300).

Las voces ajenas elegidas por Pizarnik para configurarse como escritora se escuchan en sus textos íntimos: *Diarios*, correspondencia y otros cuadernos que no han sido publicados, como su *Palais de Vocabulaire* o “Casa de citas”, que son un material de estudio de la génesis de su obra. En ellos también se encuentran sus reflexiones literarias sobre lo leído, las cuales se constituyen para la autora en objeto de aprendizaje continuo. En palabras de Di Ció (2007, p.4) “es en ese tumulto de citas y colección o reservorio de términos donde la poeta parece buscar las palabras con las que luego escribirá, instaurando un movimiento de vaivén infinito entre lectura, auto-lectura y escritura.” Este diálogo *intertextual* con la tradición permite indagar la complejidad significativa de su obra.

Vinculado al concepto de *intertextualidad* se encuentra el concepto de *reescritura*. Como lo menciona Fernández Mosquera (2005, p. 26), “la intertextualidad y la reescritura están íntimamente relacionadas con la actitud del escritor. No reescribe quien no escribe y no escribe quien no lee. No hay reescritor cuando no hay un lector empedernido que no sólo disfruta y aprovecha sus lecturas sino que las homenaja insertándolas en su propio discurso.” Pizarnik no sólo reescribe los textos ajenos sino que relee y practica la reescritura de los textos propios (ejercicio *de intratextualidad*, de acuerdo con la denominación dada a esta práctica por José Enrique Martínez (2001, p. 81). Pizarnik corrige, reutiliza, dialoga con sus textos y extrae fragmentos de obras en las que encuentra identificación. Sus *Diarios* y su correspondencia albergan fragmentos que luego son llevados a su obra.

El siguiente capítulo titulado “Al encuentro de una voz propia” mostrará cómo Pizarnik en el camino a su consagración literaria crea una voz poética singular, comprometiendo el Ser en la creación de un lenguaje poético. Para hablar del vínculo entre Ser y Lenguaje nos aproximaremos en este capítulo a la onto-poética pizarnikiana para lo cual los planteamientos de Heidegger serán el sustento teórico de este tema. Así mismo en este capítulo revisaremos el itinerario poético que recorre su poesía.

Finalmente, el último capítulo mostrará cómo el silencio, tema fundamental en su poesía, en la última etapa de su obra lírica se ubica en el centro de sus cuestionamientos poéticos. Las vías en busca de la fusión tan deseada terminaron en la pérdida. Los

dualismos no fueron superados. Las palabras no alcanzan a nombrar la realidad. Y la poeta termina diciendo: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.”

En este capítulo, los planteamientos de Eduardo Chirinos en su libro “La morada del silencio” serán el sustento teórico que establece las bases de la teoría de los silencios textuales como proceso en el que intervienen las tres instancias del texto: autor, obra y receptor. Buscamos mostrar cómo la poeta emplea el lenguaje para representar el silencio en el espacio textual. Cómo éste se instala en el poema para nombrar la ausencia.

CAPITULO I

La poesía como destino

La vida de Pizarnik se reconstruye desde la voz de los otros, familia, amigos, poetas que la conocieron y se acercaron a ella en diferentes momentos; e igualmente, desde su propia voz que escuchamos en sus diarios, que no abandonó desde 1954 hasta 1972, año de su muerte, en los que no sólo encontramos su yo poético, sino ese río de pensamientos, deseos, reflexiones existenciales y cuestionamientos literarios. Así mismo, su voz resuena en cartas a sus amigos entrañables, en las que se confiesa, se desnuda o se oculta. En dichos textos íntimos queda constancia de su trayectoria biográfica, de su yo transgresor, de sus angustias, temores y soledades, de sus conflictos y desencuentros familiares, y son igualmente un valioso registro de sus lecturas y de su excepcionalidad como escritora. Sin embargo, responder con exactitud a la pregunta ¿quién fue Alejandra Pizarnik? no es posible, pues la visión de su vida siempre es fragmentada e inexacta. Sin embargo, aunque en Pizarnik existen múltiples representaciones, metamorfosis en su vida privada y máscaras pronominales en su vida literaria, su entrega a la escritura está fundamentada en el cumplimiento de un destino de poeta. Aproximarnos a sus firmes convicciones, a sus contradicciones y a su escritura como un proceso en el que literatura y vida rompen sus barreras para fundirse, es la posibilidad que tenemos desde el corpus con el que se cuenta hasta el momento.

1. Corpus pizarnikiano

El 25 de septiembre de 2012 se cumplieron cuarenta años de la muerte de Flora Alejandra Pizarnik, poeta argentina nacida en Avellaneda el 29 de abril de 1936. Su obra a pesar del tiempo transcurrido desde su fallecimiento, aún no se edita en su totalidad. Los textos manuscritos en variedad de soportes se hallan desde 1999

en el archivo *Alejandra Pizarnik Papers, Manuscript Division, Rare Books and Special Collections*, de la biblioteca de la Universidad de Princeton (EE.UU.)¹.

El corpus textual publicado ha dado origen a estudios de investigadores que desde diversos países de Europa y América han abordado su obra, no sólo desde su producción lírica que comprende los libros: *La tierra más ajena* (1955), *Un signo en tu sombra* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas*, (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1969), *Nombres y figuras*² (1969) y *el Infierno musical* (1971); sino desde sus textos en prosa: *La condesa sangrienta*³ (1971), *Los poseídos entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Dentro de las publicaciones póstumas realizadas, a partir de 1980, es importante mencionar dos de los proyectos cuyas selecciones de textos fueron hechas por la poeta: *El deseo de la palabra*, editado en España en 1975, el cual ocupó a Alejandra Pizarnik pocos meses antes de su muerte, de acuerdo con las cartas⁴ cruzadas con el pintor, escritor y poeta Antonio Beneyto, con quien estaba planeando su publicación. *Zona prohibida*, proyecto preparado por la propia Alejandra Pizarnik al comienzo de la década del sesenta y prologado por Octavio Paz. Esta publicación fue realizada por la Universidad Veracruzana de México hasta 1982 (Piña, 2011, p. 149). La edición de *Textos de sombras y últimos poemas*, a cargo de Ana Becciu y Olga Orozco, quienes seleccionaron los manuscritos que la poeta había dejado en carpetas y legajos han sido llamados por Cristina Piña “textos de *des(h)echos*, teniendo en cuenta que están formados por libros que la autora nunca revisó, ni

¹Mariana Di Cío, profesora titular de literatura latinoamericana en la Universidad de Paris III-SorbonneNouvelle, quien lo consultó dice: “En la colección se conserva un material relativamente voluminoso (1 metro y 22 centímetros lineales, repartidos en unas diez cajas), organizado por series a partir de su contenido: I. Diarios; II. Cuadernos; III. Escritos (a. Poesía; b. Ficción; c. No ficción);

²“Escritos entre 1968 y 1969 (según la datación de la misma Alejandra), luego reunirá con otros posteriores, configurando su *último libro El infierno musical [...]*” (Piña, 2005, p. 178)

³ “Publicado por primera vez en la revista Testigo, año 1, núm. 1, buenos Aires, enero-marzo de 1966. En forma de libro por la editorial Aquarius, Buenos Aires, 1971. Incluido en *El deseo de la Palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972, con el título “Acerca de la condesa sangrienta”. (Piña, 2012, p. 238)

⁴Ver: Pizarnik, *Dos letras*, Barcelona : March Editor, 2003

corrigió (p. 152). Estos textos fueron incorporados a las *Obras completas* publicadas por Lumen diez años más tarde.

En relación con la edición de las *Obras completas*, frase que es necesario matizar, debido a que todavía se encuentran en Princeton varios textos valiosos para el estudio del proceso de escritura de la obra pizarnikiana, entre ellos el *Palais de Vocabulaire*, han sido objeto de controversia entre la crítica, debido a la falta de claridad, no sólo en las condiciones de edición y acceso a los manuscritos sino también a los criterios de clasificación, ordenamiento e inclusión/exclusión de los textos y poemas⁵. *Poesía completa* se edita en España en el año 2000 y *La Prosa completa* en 2002, la cual incluye, además, artículos, ensayos, prólogos y reportajes de la poeta. Ambas publicaciones estuvieron al cuidado de Ana Becciu.

El volumen de *Diarios* publicado por Lumen en 2003, recoge la escritura de 1954 a 1971. En la introducción Becciu advierte el deseo de Alejandra Pizarnik de que se hiciera una selección para publicarla en algún momento como un diario de escritora (Pizarnik, 2010, p. 7). El material original⁶ ha sido objeto de censura como lo señala la investigadora Patricia Venti, quien ha desarrollado un amplio trabajo sobre los textos autobiográficos de la poeta: “[...] después de 30 años de su muerte, su albacea ha suprimido más de 120 entradas, además de excluir casi por completo el año 1971 y en su totalidad el año 1972. Las omisiones están distribuidas a lo largo del diario, cuya materia suele referirse a temas sexuales o íntimos. También se excluyeron fragmentos de textos narrativos que muestran las costuras de la escritura, que a posteriori serán reelaborados para su publicación” (2004, 16 de marzo, p.1). Estos *Diarios* fueron reeditados en 2013 en una edición revisada, corregida y ampliada, pero todavía incompleta. Vale la pena acotar aquí, que a pesar de su censura y de la mutilación de la que habla la crítica, los *Diarios* son invaluable para enfocar su obra literaria.

⁵Para ampliar este tema, ver: Piña Cristina, 2011, *Límites diálogos y confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*

⁶“Veinte cuadernos manuscritos, seis legajos de hojas mecanografiadas, varias hojas sueltas con correcciones hechas a mano” (Pizarnik, 2010, p. 8)

La escritura epistolar, recogida por Ivonne Bordelois y publicada en 1998 con el título *Correspondencia Pizarnik*, se compone de la correspondencia cruzada con veinticuatro personas, entre amigos y colegas, organizadas por destinatario. Allí están las conexiones y relaciones que establece con el mundo literario de la época durante el período parisino (1960-1964). En 2003, March Editor publica *Dos letras* que contiene treinta y cinco cartas que Pizarnik dirige al poeta, pintor y editor Antonio Beneyto, entre el 2 de septiembre de 1969 y el 12 de septiembre de 1972, algunas de las cuales llevan dibujos de la autora. Correspondencia relacionada con los proyectos editoriales *Nombres y figuras* y *El deseo de la palabra*, del cual hablamos en líneas anteriores.

El último libro que recoge correspondencia de la poeta es *Alejandra Pizarnik, Leon Ostrov: cartas*, publicado en el año 2012 a cargo de Andrea Ostrov. Un conjunto de cartas que Alejandra envía a León Ostrov, durante su estancia en París. Estas cartas proporcionan una información relevante sobre los intelectuales que conoce en dicha ciudad, al igual que reflexiones sobre su escritura.

De lo anotado hasta ahora se evidencia, en primer lugar, que el *corpus Pizarnik* se ha ampliado en los últimos años, de acuerdo a lo manifestado por Cristina Piña (p.11): “[...] cuando Pizarnik murió se la conocía fundamentalmente como poeta, si bien sus libros eran prácticamente inhallables. [...] sus textos de creación en prosa, eran inéditos o estaban dispersos en publicaciones inaccesibles.” En segundo lugar, la ampliación del corpus ha permitido la difusión de su obra a nivel internacional. El interés que despierta en los estudios literarios se puede apreciar en los números artículos que en idiomas como inglés, francés, italiano, alemán y portugués, se están produciendo desde la academia. Igualmente el conjunto de su obra publicado hasta el momento convoca la posibilidad de iniciar otros recorridos de lectura o ampliar las líneas ya existentes.

Carolina Depetris (2004, p. 17) establece una útil distinción sobre las líneas de interpretación que su obra ha despertado, ordenándola en dos grandes bloques: “uno que va desde la publicación de *Árbol de Diana* en 1962 hasta el año de su muerte (1972) y que, a pesar de estar constituido casi en su totalidad por meras reseñas

bibliográficas realizadas en su mayoría por personajes del entorno de Pizarnik, propone en la base lo que será retomado y en muchos casos tergiversado por la crítica posterior a la muerte de la poeta; y otra que va desde 1972 hasta la actualidad.”

La mayor parte de la bibliografía crítica desde 1972 plantea una lectura retrospectiva de sus textos. Es decir, explicar su palabra poética como confirmación de su presunto suicidio. Es evidente, que para buena parte de la crítica ha resultado difícil el desprendimiento de ese último verso que Pizarnik dejó escrito con tiza en el pizarrón de su cuarto de trabajo: “no quiero ir nada más que hasta el fondo” (Pizarnik, 2013, p. 53). El poeta Guillermo Saavedra problematiza en el siguiente texto esa línea de enfoque retrospectivo en que se ha leído su obra:

Pizarnik fue (...) la que supo volcar su vida en su escritura. Y el suicidio le ha conferido, con su prestigio radical y su saturación fáctica, un sentido retrospectivo a toda su poesía. Si alguien escribe: “No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo” y luego almuerza, toma café o conversa con amigos, parece estar proponiendo a su lector una instancia imaginaria, un estado de ánimo de relativa incidencia en su comercio con el mundo; si alguien escribe aquellos versos y luego se mata coloca a su lector en un aprieto: ¿cómo desprenderse de la densidad autobiográfica de ese enunciado, cómo descargarlo de su insostenible verdad? (...) Alguien amenaza —en su escritura— con matarse y luego lo cumple —en la vida (...). ¿Sabía Pizarnik que iba a matarse y entonces se despedía poniendo el cuerpo en la corporeidad tangible de un lenguaje? (citado por Miguel Dalmaroni, 1996, p. 2)

La explicación de sus poemas a través de la paráfrasis de sus versos ha sido una tendencia en la crítica posterior a su muerte. Así, las circunstancias que rodearon su vida y su escritura, el tema de la muerte y el silencio en su obra, sumado a su presunto suicidio, han contribuido a confundir el “yo” poético con el “yo” real. El mito “Pizarnik poeta maldita” se consolida en el imaginario cultural a partir de su muerte, lo cual de acuerdo con Piña (2011, p. 17) se debe a dos factores: “ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético [...] Y en segundo término, a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales.”

2. Extranjerismo y exilio

*En oposición al sentimiento del exilio,
está el poema -tierra prometida-
Pizarnik*

“El sujeto moderno se define por su lugar en el exilio. Por su ineludible relación con la experiencia del exilio, con los flujos migratorios, con los destierros forzados [...]; pero también por la parte que el sujeto asume en el discurso del exilio, en ese espacio sin bordes de lenguaje desbordado.” (Ortega, 2007, p.14). La experiencia del exilio la vive Alejandra en su escritura. Un exilio y extranjerismo heredados de sus padres Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker, de raigambre ruso-judía y provenientes de Rovne, quienes llegan al puerto de Buenos Aires en 1934 a sus 27 y 26 años respectivamente, huyendo de la persecución nazi y sin saber una palabra de español. Hablaban la lengua rusa y el idish y debieron comunicarse en otra, adaptarse a una nueva sociedad, geografía y tradiciones. De igual forma, aceptar el cambio de apellido por un error de registro: “Rejzla y Elías bajaron del barco llamándose Pozharnik, e ingresaron, pluma inculta de por medio, como Pizarnik” (Piña, 2005, p. 20). Circunstancia que también vivió el escritor Juan Gelman, proveniente de una familia de origen ucraniano huyendo de la Rusia Zarista, llegó a Argentina en 1912, cambiando el apellido Mirotchnik por Hellman, de origen Alemán, el cual con el tiempo varía burdamente a Gelman.

Los Pizarnik se instalan en Avellaneda, junto a una hermana materna que había llegado antes y a otros inmigrantes de la comunidad centroeuropea que se había radicado allí. Alicia Borinsky habla sobre esa poética de la distancia practicada por los inmigrantes que vienen con idiomas de Europa del Este:

Los judíos que llegaron a Argentina huyendo de las masacres nazis y de los *pogroms* rusos vinieron con las lenguas de sus lugares de origen. Al idish se unía el ruso y el polaco. Y fue en ruso y en polaco que podían evocar, simultáneamente, las experiencias de su juventud y el dolor de la exterminación y la humillación. Hablar a partir de la traducción, de acentos parodiados, practicar constantemente una poética de la distancia, saber que no estaban más allá y que el acá era algo irreversiblemente extranjero, se convirtió para ellos en una realidad cotidiana (2000, p. 411).

El matrimonio Pizarnik busca mantener sus tradiciones a través de los ritos y el idioma que imparten a sus hijas en la escuela judía Zalman Reizien Schule. Allí, Myriam y Flora Alejandra, que nace el 29 de abril de 1936, aprenden a leer y a escribir en idish y adquieren conocimientos sobre la historia y la religión del pueblo judío.

Como lo señala Venti (2008, p. 162), en Latinoamérica la tradición era un elemento cultural indispensable que debía ser recuperado para garantizar su continuidad y preservar la memoria como lo obligaba Israel. Los inmigrantes que llegaron a Argentina antes de 1914, fueron pocos. En los años cuarenta, se le dio preferencia a los nacionalsocialistas antes que a la población judía, lo cual hizo que nazis y judíos compartieran un mismo territorio (Blanpai, citado por Venti, 2008, p. 163). Entre los dos grupos existía una diferencia fundamental: los judíos encontraban en Argentina la sustitución de la patria, y por el contrario, los alemanes actuaban siempre en función del retorno.

En cuanto a los artistas hijos de los emigrantes judíos, en algunos el tema del desarraigo les servía para evocar el pasado y exacerbar la nostalgia por el país dejado atrás. El “yo” en cualquiera de los géneros era autorreferencial y los elementos autobiográficos remitían a experiencias migratorias. En otros, hubo una ruptura con su pasado y las vivencias inmediatas están presentes en la escritura y con una carga de introspección psicológica de su itinerario inmigrante. Venti (p. 164) distingue tres formas de ingreso de *lo judío* a la literatura argentina: la primera, mezcla con la cultura criolla local, la segunda, como núcleo de tensión; y la tercera, desde una óptima antisemita.

En la obra pizarnikiana existen referencias al sentimiento persistente de extranjerismo y errancia que la convierte en exiliada, sin una tierra a la que pertenecer. De allí nace una voz y una lengua particular:

Las raíces de su lengua pertenecen a un lugar desconocido, es como si las hubiese arrancado de otra tierra, de modo que sangran gota a gota sobre los blancos. Es probable que Alejandra haya sufrido del exilio de sus padres que llegaron de Rusia a la Argentina en 1934, hablando ruso e yiddish. Alejandra aprendió a leer y escribir en yiddish junto al español. Poco tiempo después se declaró la segunda guerra mundial y tuvo lugar el holocausto, quizá estas heridas que no se

cierran nunca, hicieron de ella en el país en que nació una perfecta exiliada. Su lengua resulta de un destierro originario. Su voz es la de alguien que se ha escapado de la geografía como el humo se escapa de un barco que se aleja” (Barón, S. 2012, 30 de noviembre).

Su alteridad judío/argentina no le ofrece un lugar seguro en el que pueda sentirse integrada. A los diez y nueve años, en la entrada del 5 de julio de 1955 de sus *Diarios* (2003 p. 30) anota: “Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. 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.” Cinco años antes de su muerte escribe: “De esto se trata, soy judía. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía” (p. 434).

En un texto inédito perteneciente a *Recits-prose*⁷ se evidencia una vinculación del exilio con el sentimiento de persecución, de obligación al silencio y de no pertenecer a ningún lugar: “*Nunca* me he sentido judía como anoche. Sentirme judía era poder decirle en silencio que soy una exiliada, que mi voz es de llanto y de fatalidad, que me persiguen, que ninguna tierra es mía, que soy por todas partes una extranjera (“rueGit-le-coeur, rueGit-le-coeur”) y que en mi voz hay silencio a causa de demasiado amor y demasiado sufrimiento [...]” (Venti, 2008, p. 167). Una fuerte identificación mostrará en sus *Diarios* al hablar de los escritores judíos, Proust y especialmente, Kafka:

“[...] Pero a los judíos como K. [Kafka] los amo y son ellos, en suma, mi raza y mi casa. Pero ser judío significa (y esto lo escribo porque me lo dicta la hija de mi voz) ser poseedor de un secreto. Pero eso sí: soy judía y no dejo de estar contenta –contenta a muerte y con muerte–. Es un destino muy peculiar. Pero en mi caso hay una desmesura intolerable. Poeta más judía más vocación de víctima más infancia infernal (*Diarios*, 2003, p. 433).

Su primer nombre “Flora” y sus sobrenombres de infancia hablan también de ese deseo de sus padres de no perder las raíces judías. Buma es el sobrenombre idish para Flora y así la llaman en su casa. En el colegio le dicen Blímele que viene de *Blum*, nombre alemán con el que se designa a las flores. Así, *Outsider* desde el

⁷Texto inédito titulado “Encuentros”. Alejandra Pizarnik Papers, archivo , carpeta 38. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Princeton. Consultado por Patricia Venti.

nombre y desde la lengua. De otros sobrenombres se vestirá desde el yo poético: “la extranjera”, “la viajera”, “la peregrina”.

Aunque en su obra poética no hay una referencia explícita a *lo judío*, cabe mencionar un texto en prosa con el título de “Los muertos y la lluvia”⁸ en la cual hay referencias a nombres judíos, al cementerio judío y especialmente a la muerte de un padre:

[...] Pero algo se mueve y desoculta cuando cae la lluvia en un cementerio. He visto con mis ojos a los hombrecillos de negro cantar endechas de errantes perdidos, perdidos poetas. Y los de cafetán mojados por la lluvia, y las lágrimas inútiles, y mi padre demasiado joven. [...]. Todos los muertos están ebrios de lluvia sucia y desconocida en el cementerio extraño y judío. Sólo en el resonar de la lluvia sobre las tumbas puedo saber algo de lo que me aterroriza saber. Ojos azules, ojos incrustados en la tierra fresca de las fosas vacías en el cementerio judío. Si hubiera una casita vacía junto al cementerio, si pudiera ser mía. Y tomar posesión de ella como de un barco y mirar por un catalejo la tumba de mi padre bajo la lluvia, porque la única comunión con los muertos sucede bajo la lluvia [...] A mí me sucede acercarme en el invierno a mis ausentes, como si la lluvia lo hiciera posible. Es verdad que nada importa a que o a quien llamaron Dios, pero también es verdad que leí esto en el Talmud: “Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento, la de la resurrección de los muertos. 1969” (Pizarnik, 2012, p. 44).

En este fragmento del texto, se evidencian elementos que aluden al desgarramiento de la pérdida, donde el padre judío está simbolizado en los “ojos azules” que nombra el sujeto textual. Igualmente, los epítetos aplicados a los sustantivos “lluvia” y “cementerio” hacen alusión a la muerte en una tierra ajena. La referencia al Talmud hace pensar en una lectura y estudio del texto sagrado. En la sección “Poemas no recogidos en libros” de su *Poesía completa* (2013, p. 370) encontramos los versos de “Poema para el padre”⁹. La conjunción “Y” inicia el poema como una continuación de una historia ya contada, que habita en la memoria y que habla de la pérdida, de la ausencia, de la represión; de la voz de un padre silenciada por otros y de un canto que nombra lo dejado atrás, quizá los cantos judíos que se dejan atrás y que ahora resuenan en el espacio y el tiempo de la muerte, en “la opacidad de lo ocultado”, y revivido por la escritura. Los silencios gráficos connotan el silencio de la ausencia, de la pérdida.

⁸ Zona Franca, año 4, número 63, Caracas, 1969

⁹ Arbol de fuego. Caracas, año 5 No. 46, enero de 1972

*Y fue entonces
que con la lengua muerta y fría en la boca
cantó la canción que no le dejaron cantar
en este mundo de jardines obscenos y de sombras
Que venían a deshora a recordarle
Cantos de su tiempo de muchacho
en el que no podía cantar la canción que quería cantar
la canción que no le dejaron cantar
sino a través de sus ojos azules ausentes
de su boca ausente
de su voz ausente.
Entonces, desde la torre más alta de la ausencia
Su canto resonó en la opacidad de lo ocultado
En la extensión silenciosa
Llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo
23 e noviembre de 1971*

2.1 Extranjera de la lengua

Pizarnik se mueve desde su infancia en dos lenguas: el idish, que pertenece al espacio privado y que traza puentes con ancestros, tradiciones, muerte y masacres de familiares durante la Segunda Guerra Mundial; y el español, lengua con la que debe comunicarse en una sociedad en la que se siente extranjera y que además debe dominar en la escritura. Lengua que se le resiste, que no logra habitar. Su gramática la tortura debido a la falta conocimiento de normas y reglas gramaticales.

Así, inicia caminos de aprendizaje, a través de la lectura y la escritura. En esta vía, copia en su *Palais de Vocabulaire* las palabras ajenas, aquellas no sólo con las que se identifica, sino las que son autoridad en el uso de la lengua escrita. En sus *Diarios* planea sus tareas para avanzar en el conocimiento del lenguaje: “Disciplina. Orden. Aprendizaje. Estudio Gramática. Quiero escribir una novela, pero siento que falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma” (2010, 1955, p. 28). Un propósito que aparece reiterativamente en diferentes entradas desde el comienzo de los *Diarios* hasta el año 1969. Venti (2008, p. 100) señala que en este último año llevaba un cuaderno con el título *Notas gramaticales* donde anotaba las reglas y normas ortográficas del español.

Su proceso escritural que implica corregir y buscar siempre la palabra exacta, la llevan a ejercer una autocensura con sus textos escritos en años anteriores y sobre

ellos reflexiona en sus *Diarios*: “Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas los que falta sino técnica. Hablo de moverme libremente dentro del lenguaje” (2010, p. 274). Sin embargo, este rasgo es el que permite que su poesía tenga un tono, un ritmo singular y con una consciente depuración lingüística.

Esa inadecuación o extranjerismo en la lengua y en un territorio que no termina de aceptar como propio, se vincula con la auto figuración que ella misma va perfeccionando paralelamente a su configuración como escritora. Pizarnik lee y relee con intensidad a los autores que más le interesan, con los que se identifica o siente cercanos a su concepción de la poesía. Dedicaba noches enteras a la lectura y la escritura para ser una poeta consagrada, con firme convicción de su destino de poeta. De acuerdo con Molloy (2012 octubre 29), este proceso de lectura, relectura y copia de citas, comentarios y reflexiones son la materia de su autofiguración.

3. Personaje alejandrino

La construcción del personaje alejandrino comienza en la adolescencia cuando la tildan de excéntrica por encontrarse lejos del imaginario social de las familias de clase media argentina: recatadas, discretas, de buena conducta, aplicadas académicamente, femeninas, con un lenguaje exento de malas palabras, con amplias habilidades para las labores del hogar y con la idea fija de casarse al terminar la escuela secundaria. Pizarnik es todo lo opuesto a este imaginario: malhablada, desaliñada, fumadora, de una apariencia estafalaria; no le interesa la feminidad centrada en la seda o el tul. Ella prefería habitar en el negro con el que decoraba su cuarto y vestir pantalones y suéteres enormes de hombre. Sus intereses de época están centrados en las lecturas de Sartre, la música que llega de Francia: Edith Piaf, Aznavour, Jacques Brel.

Otro rasgo sobresaliente en su conversación es ese humor particular que despliega, que no sólo fue compartido con quienes la rodearon sino llevado a algunos

de sus textos en prosa en los cuales mostró la capacidad transgresora del lenguaje. Bordelois, amiga personal y con quien compartió su estancia en París y posteriormente cruzó cartas, menciona su primera impresión al conocerla: “[...] una muchacha vestida con exagerado y afectado desaliño, que hablaba en el lunfardo más feroz, salpicando su conversación con obscenidades truculentas o deliberadas palabrotas” (Bordelois, 1998, p. 14). De acuerdo con Molloy (2012, octubre 29), el humor deformante y disonante no es un desarrollo tardío en su obra, sino una suerte de laboratorio alternativo donde desde un comienzo se experimenta.

Todos estos rasgos son significativos en el *personaje alejandrino* que ella irá construyendo, como figura que demanda la mirada del otro. Posar, entonces no tiene que ver con ocultar, con aparentar “lo que no se es”, sino por el contrario revelar “lo que se es”. (Molloy, 2012 octubre 29). Excéntrica, dueña de un humor que escandaliza, andrógina y oscura, se compara con las mujeres “como flores”:

Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles (Pizarnik 2003, p. 164).

La belleza de las otras mujeres contrasta con su descuido en el vestir, su poca feminidad y delicadeza en el hablar, que señalan su actitud contestaría y reafirman su deseo de entrar al círculo intelectual con una imagen andrógina y alejada del ideal estético femenino. Y así, siguiendo a Molloy, Pizarnik es “la escritora que da a ver su cuerpo como obra. Es decir la escritora como *dandy*.” La poeta recurre a esta actitud histórica que nace en el siglo XIX y que Baudelaire representa al hacer de la identidad un artificio.

Pizarnik al crear un personaje recurre a la figura del escritor que alcanza la genialidad y que desde el simbolismo y las vanguardias se entroniza. La pose del artista es adoptada por Pizarnik para expresar su rechazo al mundo burgués y así mismo, para hacer coincidir la genialidad en su escritura, por la que trabaja día a día, con el personaje que ella construye y que la cultura y la lectura de sus

textos han consolidado en el imaginario cultural. Así, su vida se une a su obra para crear una crítica que reduce el valor de su escritura. De acuerdo con César Aira (2001, p. 10), “[La metáfora] reduce a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía.”

4. Contexto literario

Dos líneas forman parte del ámbito poético que se gestó durante los años cuarenta y primera mitad de los cincuenta, época del peronismo: La corriente nacionalista y la del realismo romántico. La primera de ellas reunió en dos vertientes a los autores de la Generación del Cuarenta: Los poetas del noroeste argentino, centrados en las formas orales y en la tradición oral y el folklore, quienes formaron el grupo “La Carpa”; y un segundo grupo bonaerense que desarrolló formas de poesía popular, con referencias a personas del arrabal porteño. El realismo romántico tiene como figura clave a Mario Jorge de Lleris que se opone a las vanguardias, por sus fórmulas foráneas, que impiden cristalizar una verdadera identidad para la poesía argentina en una sociedad industrial de postguerra. Sus temas estaban centrados en la reflexión sobre la realidad ciudadana en lugar de una literatura volcada en el hecho poético (Venti, 2007).

Además de las anteriores vertientes, el contexto poético argentino en el que comienza la escritura de Alejandra Pizarnik también estaba atravesado por la corriente llamada neorromántica, caracterizada por una preocupación existencial manifestada en un tono melancólico con ecos del simbolismo; un tratamiento del tiempo volcado al pasado, la infancia y un lirismo existencial que reorienta las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo; y en algunos casos por el recurso a formas poéticas tradicionales. Allí están las voces de Miguel Ángel Gómez, Daniel Devoto, Gregorio Santos, Olga Orozco, Enrique Molina, Eduardo Calamaro, Roberto Payne. En palabras de Graciela de Sola, buscaban “adentrarse en el corazón del hombre.” Es el mundo de la angustia el que se expresa a

través de las voces neorrománticas. Posteriormente incursionaron en lo religioso o derivaron en el surrealismo (de Sola, 1967, p. 57).

El término *surrealismo* fue utilizado por primera vez por André Breton en un artículo de 1920 y con él denominaba las creaciones espontáneas en el lenguaje producidas por el inconsciente. La ampliación del significado del término se dio hasta 1924 cuando el concepto fue retomado por Breton y sus amigos para nombrar la actividad de un grupo de jóvenes cuyo fin era realizar investigaciones que buscaban *La revolución surrealista*. El término pasó a la posteridad siendo identificado como el movimiento fundado por Louis Aragon, André Breton, Benjamin Péret, Philippe Soupault, a quienes se unirían posteriormente Robert Desnos, Paul Éluard, Morisse, Naville, Picon y otros (citado por Méndez, 1999, p. 36).

Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo* (1995, p. 242) habla de dos sentidos en los que puede interpretarse el *surrealismo*. En el más estrecho es un método de escritura definido en el *Manifiesto de 1924*: “Automatismo psíquico mediante el cual nos proponemos expresar, bien verbalmente, bien por escrito, o de cualquiera otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento sin que la razón intervenga en él, y fuera de toda preocupación estética o moral.” Un dictado que obedece las órdenes de la voz, aclara Raymond, siempre y cuando se esté en las condiciones favorables: abstención de toda realidad ambiente, cerrar los sentidos al mundo exterior, adormecimiento de la razón para mantenerse en un estado afín al sueño, y después escuchar (sin esfuerzo voluntario) para luego escribir siguiendo el curso acelerado del pensamiento. En su sentido más amplio el surrealismo se constituye como una actitud filosófica que es a la vez una poética y una política.

A los integrantes los une un sentimiento de disconformidad ante la vida. En palabras de Graciela de Sola (1967, 112): “Es una protesta contra el vivir acostumbrado, contra los ideales convencionales, contra la civilización, contra el arte, contra el lenguaje. Un enfrentamiento contra el enigma del ser y del existir.” Además de poner en práctica la escritura automática, también aparece la parodia, lo absurdo y la lengua oral, elementos que buscan alcanzar el tono surrealista.

La segunda mitad de la década de los treinta fue la de una fuerte expansión o difusión internacional del surrealismo y de las exposiciones surrealistas internacionales. Con la Segunda Guerra Mundial las actividades surrealistas continuaron en Europa y se impulsaron en América a pesar de las dispersiones e incomunicaciones de algunos de sus miembros. Es evidente la fuerza del surrealismo que al mantenerse más allá de la Segunda Guerra Mundial marca una profunda renovación en la creación literaria y artística de Occidente e imanta a Hispanoamérica.

En Argentina el surrealismo se conoce muy pronto gracias a las activas relaciones que se mantenían con Europa y el interés que despertaba la literatura francesa. La obra de André Breton y Paul Éluard se conocía a través de la revista PROA o del periódico *Martín Fierro*. Estas publicaciones despertaron el interés de algunos jóvenes con iguales inquietudes literarias. El primer grupo de surrealista lo conformó Aldo Pellegrini, fundador de la revista QUÉ en 1928. La base doctrinaria del grupo fue *La Revolution Surréaliste*, periódico fundado en 1924 por el grupo reunido alrededor de Breton, Eluard y Soupault (Roger Vitrac, René Crevel, Georges Limbour, Antonin Artaud, André Masson y Michel Leiris). En 1948 Pellegrini continuará la exploración surrealista en la revista *Ciclo* que funda al lado de Elias Piterbarg y Enrique Pichón Rivière. Igualmente en 1953 dirige la revista *Letras y línea* y en 1958 colabora junto con Gironde, Porchia, Francisco Urondo, Bayley y Aguirre en *Boa*. En estas revistas se publica y se traduce a Breton, Bataille, Péret, Georges Schehadé, Henry Miller, Antonin Artaud, Aimé Césaire, Henri Michaux, Jean Pierre Duprey, Julien Torma; y se escriben artículos sobre Lautrémont, Dylan Thomas, Jarry, Tzara, entre otros (Depertis, 2004, p. 93).

Aldo Pellegrini en un artículo escrito en 1951, se encarga de precisar los principios fundamentales del surrealismo. La frase de la cual parte aparece en la cubierta del primer número de la revista *La Revolution Surréaliste*: “Es necesario llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre.” Afirma entonces, que el surrealismo busca “la tarea ambiciosa de liberar al hombre.” (citado por Méndez, p.

37). Liberarlo de las convenciones, de las prohibiciones y la opresión en los terrenos político social. El surrealismo se anuncia como una revuelta, en palabras de André Breton: “La revuelta, y solamente la revuelta es creadora de luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesía, la libertad y el amor.

Pizarnik en el ámbito argentino desarrolla una relación con la vanguardia, ya sus intensas lecturas de adolescente la vinculaban con los simbolistas franceses, Rimbaud, Mallarmé, Lautremont. En 1954 en la Escuela de Periodismo conoce a Juan Jacobo Bajarlía, quien dictaba la cátedra de literatura moderna, cuyo tema central eran los movimientos de vanguardia. En el estudio de Bajarlía se reunían a discutir sobre Artaud, Coleridge, Huidobro, ese vínculo representaba “en parte, la liberación de la tutela familiar, y en parte, la apertura de un territorio poético hasta entonces desconocido” (Bordelois, 1998, p. 31). A sus 19 años, de la mano de Bajarlía, participa de las tertulias que se realizaban en las casas de los surrealistas e invencionistas de la época: Oliverio Girondo, Norah Lange, el pintor Juan Batle Planas con quien tomaría clases; Aldo Pellegrini y Enrique Molina, junto con Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco, Julio Llinás, quienes forman un grupo de declarada filiación surrealista. Más tarde en estas tertulias conocería a una de las poetas fundamentales en la vida de Alejandra: Olga Orozco.

Así mismo, a instancias de Bajarlía, Pizarnik comienza a publicar en una de las revistas más importantes de la época, *Poesía Buenos Aires*, de tendencia inicialmente invencionista, pero abierta a otras manifestaciones vanguardistas. Fundada y dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, la revista publicaba libros, en distintas colecciones, de autores argentinos como Bayley Alonso, Baldomero Fernández; y traducía a Apollinaire, Max Jacob, Rene Char, Michaux, Éluard, Pierre-Jean Jouvé, Jacques Prévert. Igualmente aparecen autores de nacionalidades diferentes a la francesa, y tendencias diversas como Pasternak, Neruda, Emily Dickinson, Pavese, Pessoa, Vallejo o D.H. Lawrence.

Poesía Buenos Aires reunirá entonces dos tendencias: la del poeta vidente, propia del surrealismo que busca ver lo habitual de otra manera a través del

desarreglo de los sentidos; y la del poeta que además de buscar la videncia, tiene la intención de inventar una nueva realidad por medio del lenguaje y de asociaciones insólitas, propia del invencionismo. Habrá un alejamiento de la descripción lírica para poner el acento en el uso de las imágenes por su capacidad sugestiva y de síntesis que ofrecen. El verso libre será, en lo formal, una nueva manera de dejar atrás la sonoridad de la rima y la métrica para acercarse a una nueva sonoridad por medio de aliteraciones, la anáfora y otras figuras iterativas. La ruptura en el uso convencional de las mayúsculas, la flexibilidad en el uso de la sintaxis y en el del espacio tipográfico, fueron otros de los rasgos característicos de esta filiación Depetris (cap. IV, 2004). Aguirre expresa en el número 10 (abril, 1981) de Cuadernos de la Dirección General de la Cultura que no sólo eran herederos del dadaísmo, del *futurismo* y *creacionismos* sino también del *expresionismo* pues tenían la conciencia de pertenecer a una época agónica en la que la poesía tenía que ver con la libertad y el valor del ser humano, amenazados por una civilización de la eficiencia, del poder y del robot. Del hermetismo italiano, el concepto riguroso de la expresión poética, la cual tiene que ser decantada, ceñida, exacta. “Inspirados, pero artistas; impulsivos, pero artesanos.” Y del surrealismo, la noción fundamental: la poesía como una manera de vivir, como pasión de vida (citado en Depertis, 2004, p. 95).

Asociamos aquí los planteamientos de Cortázar para quien el surrealismo fue visto como una cosmovisión que le permitió ampliar el concepto de realidad, alejándolo del anquilosado significado propuesto en el racionalismo en donde todo se explica por un sistema de leyes lógicas. En el ensayo de 1948 que dedica a la memoria de Antonin Artaud enfatiza lo distante que está el surrealismo de ser un movimiento, una escuela un *ismo*, aclaración que Aragón, Bretón y Péret ya habían hecho en Francia y en Argentina Pellegrini y Enrique Molina. En *Muerte de Antonin Artaud*, Cortázar señala:

[...] la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias:

con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo (1994, p. 154).

La escritura de Pizarnik está alejada de los estados ideales del sueño en que los surrealistas creaban. Nace en el espacio de largas noches de insomnio en las que se centraba en la búsqueda de la palabra exacta, en un trabajo riguroso y exigente con el lenguaje; un constante volver al verso para inquirirlo. Ella busca la intensidad, la condensación del poema; la creación de poemas terriblemente exactos. Así, en lo formal, la concepción espacial del poema es cercana a la plástica, quizá si las palabras no alcanzan a nombrar, la imagen representa:

“En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no impide, sino todo lo contrario, trabajar mucho tiempo un solo poema. Y lo hago de una manera que imita, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo, cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.” (Pizarnik, 2002, p. 299)

Ivonne Bordelois, con quien estuvo en París y trabajó en los originales de *Árbol de Diana* y *Los Trabajos y las noches*, resalta ese trabajo de cuidado y de pulimiento en cada poema:

[...] el entronque visionario y el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista. Este punto se corrobora con mi experiencia propia. Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las Noches*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. [...] Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática [...] (Piña, p. 101).

Pizarnik se queda con la ideología poética del surrealismo pero renuncia a las digresiones del discurrir onírico, lo cual se evidencia en el empleo de la condensación, la brevedad y el manejo de la palabra depurada. Como lo expresa Dobry (2004, p. 159), el imaginario, el substrato, las lecturas son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es. Pizarnik además de que no adhirió al surrealismo totalmente, se mostró ajena a toda estética realista de preocupaciones sociales y

cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporáneas durante su juventud literaria. Subyace claramente en ella un rechazo a modelos en el panorama literario y un anhelo de lograr una voz autosuficiente, como lo testimonia una de las entradas de su diario:

Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o simplemente viril. En cuanto a Julio no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de tantos epígonos de él (Pizarnik, 2010, p. 412).

Esos modelos que no encontró en la lengua española, sí fueron hallados en la lengua francesa y con ellos estableció un diálogo permanente que le permitió crear en forma gradual una voz original.

Capítulo II

La voz ajena en la escritura pizarnikiana

En realidad, cada lector, cuando lee, es el propio lector de sí mismo. La obra no es más que una especie de instrumento óptico que el escritor ofrece al lector a fin de permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera visto quizá en sí mismo, el reconocimiento que el lector hace de sí mismo a partir de lo que el libro dice, es la prueba de la verdad de éste.

Marcel Proust

Al abordar la obra de Alejandra Pizarnik se evidencia la red intertextual que se teje en su escritura. Desde sus inicios como escritora la poeta estableció un diálogo con autores con quienes encontró afinidad a través de sus constantes lecturas y relecturas de sus obras. En toda su escritura la voz ajena se escucha a través de citas, alusiones y epígrafes. Así, la autora trasciende fronteras de tiempo, espacio y lengua. Su escritura íntima constituida por los *Diarios*, correspondencia y otros cuadernos que no han sido publicados, como su *Palais de Vocabulaire* o “casa de citas”, son un material de estudio de la génesis de su obra, pues estos textos alojan las voces “otras”, aquellas en las que busca configurarse como poeta. La búsqueda de una autoconfiguración como escritora la conduce a una lectura amplia e intensa de los textos. En sus comienzos literarios, lee a los autores cercanos a su sensibilidad poética, allí están las voces clásicas de Hölderlin, Novalis, Trakl, Rilke, Rimbaud, Artaud, Lautréamont, Carroll, Proust y especialmente Kafka, nombre que atraviesa sus *Diarios* de inicio a fin. Así mismo, aparecen los surrealistas franceses y los autores contemporáneos como Porchia y Olga Orozco.

Entre los muchos nombres que aparecen en sus *Diarios*, ya sea como citas o reflexiones que hablan de identificaciones o rechazo, está Borges a quien considera como “alguien que se sitúa frente a lo escrito con perfecta conciencia lingüística” (Venti, 2004, p. 85), lo que, de acuerdo con su criterio, ella estaba lejos de poseer, pues como lo comentamos en el capítulo anterior, consideraba que tenía pocos conocimientos de español. La poeta no sólo dialoga con la tradición sino que sus

Diarios, cuadernos de notas y citas se convierten en un laboratorio del lenguaje en busca de una voz propia, lo cual constituye un fecundo diálogo intertextual. Nuria Catelli (2002), al hablar de la red de textos que teje la escritura Pizarnikiana, los define como *bibliotecas paralelas*:

(...) estos diarios en apariencia confesionales, trágicamente suicidas, paranoicos, caprichosos, son, sobre todo, los diarios de una esforzada y laboriosa construcción de bibliotecas paralelas. Que se alternan con poemas, conversaciones teatralizadas en las mesas de cafés, citas, comentarios de las citas, pero que son y no dejan de ser jamás bibliotecas.

1. La intertextualidad literaria: bases teóricas

La concepción más amplia para la teoría del texto parte de que en la comunicación no hay *tabula rasa*, teniendo en cuenta que el espacio en el que un texto individual se inscribe, siempre es ya un espacio escrito (Pfister, 1993, p. 86). En el ámbito de la literatura existe siempre la posibilidad de plantear relaciones entre textos sin salir de un espacio universal y único, como lo expresa José Camarero (2008, p.24) y estas relaciones, llamadas *intertextualidad*, constituyen una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce. El texto puede ser definido como un tejido de signos y la red como un tejido de textos.

Del análisis de Camarero sobre *la intertextualidad* cabe señalar el llamado que hace sobre la definición dada por Chassay en *Le Dictionnaire du Littéraire* donde el concepto es definido como un proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Se evidencia así, en primer lugar, que este proceso es “implícito e inherente al hecho literario” y, en segundo lugar, que la *intertextualidad* es principalmente un fenómeno de recepción, ya que el lector es quien “detecta o reconstruye la relación intertextual” (p. 26) y en esta instancia última se lleva a cabo el juego intertextual.

El término *intertextualidad* y la noción del mismo ha sido definido y estudiado desde diferentes enfoques por teóricos literarios y lingüistas del texto. En la historia del concepto el nombre del teórico ruso Mijail Bajtin está en primera línea

cuando se habla del origen del término. Para Bajtin, el hombre como ser dialógico es impensable sin el otro, formulación contenida en su obra *Teoría y estética de la novela* (1989) en donde establece la interacción de múltiples voces que confluyen en las obras literarias. Así, la base de la intertextualidad se sustenta en la *dialogía*, concepto clave en la teoría de Bajtin. De acuerdo con Martínez Fernández (2001, p. 52), la *dialogía* establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciando está habitado por la voz ajena.

En 1967, Julia Kristeva, teórica búlgaro-francesa, publica su estudio *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, en el número 239 de la Revista Critique, incorporado en 1969 a su obra *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, texto escrito a partir de los libros de Mijail Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y la obra de Francois Rabelais de 1965. En dicho estudio Kristeva hace énfasis en la concepción bajtiniana que dinamiza los estudios estructurales del relato, “‘la palabra literaria’ no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1978, p. 188). Kristeva señala cómo los estudios de Bajtin abren el camino a considerar que la *intersubjetividad*, es decir la relación entre autores, puede ser complementada por el término *intertextualidad*, relación entre obras:

“[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*.” (Kristeva, 1978, p. 190)

Bajtin enfatiza que “el diálogo es el único ámbito posible de la vida del lenguaje” (Kristeva, 1978, p. 194), por lo tanto, los enunciados propios se relacionan en una red de múltiples enunciados de los otros, estableciendo un diálogo polifónico en el nivel del discurso, planteamiento que crea la *translingüística*, que partiendo del dialogismo, comprende las relaciones intertextuales. Como lo expresa Martínez Fernández (2001, p. 53), la dialogicidad tiene que ver con numerosos aspectos de la heteroglosia del lenguaje:

Uno de ellos es el de *las voces ajenas o voces enmarcadas*, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco (la citación, por ejemplo o el comentario). En estas voces enmarcadas está el origen, sin duda, del concepto de intertextualidad a partir de Juila Kristeva (2001, p. 53).

Existe entonces un diálogo entre el autor, el lector y los textos en relación. De esto se desprenden dos dimensiones: una horizontal (en el eje sintagmático), en la que el texto se refiere al sujeto y a los destinatarios; y una dimensión vertical (eje paradigmático), en la que texto se orienta al corpus literario anterior o sincrónico. El texto presenta así, una constante polifonía, pues las voces ajenas presentes en él son material de absorción y transformación en el nuevo texto.

Desde los planteamientos de Kristeva, se han realizado múltiples estudios sobre este lábil concepto, los cuales han despertado polémicas en torno al alcance del término. Dos enfoques han planteado su estudio: el global en donde la *intertextualidad* es una cualidad de todo texto, entendido éste como cruce o tejido de textos y la restringida que tiene que ver con las citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura cuyo resultado es la inserción de fragmentos textuales en otro texto nuevo del que forman parte (Martínez, p. 10).

1.2 Intertextualidad vs. Influencias

Barthes retoma las aportaciones de Kristeva y les da una proyección en la crítica literaria internacional, ratifica la condición intertextual de toda producción

literaria separándola del problema de fuentes e influencias. Afirmará en su artículo *Théorie du texte*, 1968, publicado en el tomo XV de la Encyclopaedia Universalis (Citado por C. Guillén, 1985, p.312):

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno. Todo texto es un tejido nuevo de citas que pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.

Barthes pondrá el énfasis en el rol fundamental que tiene el lector, éste en quien reside la unidad del texto, en él se materializa la historia circular de la lectura: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben todas las citas que constituyen una escritura. La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino.” (Barthes 1984, p.71). Así, el texto es plural, circular, no existen relaciones de autoridad, sino que la escritura es atravesada por otras escrituras.

Planteamiento opuesto al de Harold Bloom para quien las relaciones intertextuales deben enfocarse en un autor y su gran precursor. Los poetas “fuertes” serán aquellos que no sólo reescriban a los poetas canónicos sino que los transformen de una forma original. Bloom dirá que la ansiedad de la influencia es “el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa”, a la que llama “equivoco poético”. En *La angustia de las influencias* (1991, p. 54), Bloom habla de seis pautas revisionarias: la primera, llamada *clinamen*, se refiere a la mala lectura o mala interpretación poética. “El poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse, en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.”

El proceso de *clinamen* se supera cuando el poeta ya no lee a sus precursores sino que ahora se lee a sí mismo, lo que demuestra que el verdadero creador no necesita interpretar la obra de otro para su creación, el verdadero creador se interpreta y se retroalimenta de sí mismo. La segunda, *Tésara*, que significa compleción y antítesis. Un poeta completa a su precursor al leer el poema conservando los términos, pero dándole otro sentido, como si el precursor no hubiera llegado

suficientemente lejos. La tercera pauta, es la *kenosis*, que supone un movimiento de ruptura con respecto al precursor. La cuarta es la *demonización*, movimiento hacia una contrasublimación, en reacción a lo sublime del precursor. El poeta posterior se abre a lo que él supone ser un poder en el poema del precursor que no pertenece a ese padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor.

La quinta pauta corresponde a la *ascesis*, explicada por Bloom como un movimiento de autopurgación que procura un estado de soledad. No hay un vaciamiento por parte del poeta tardío como en la *kenosis*, sino un movimiento de alejamiento progresivo del poeta de su precursor. La última pauta revisionaria es la *Apofrades*, que representa el regreso de los muertos. El poeta tardío mantiene su poema expuesto de nuevo a la obra del precursor, para el que una vez estuvo expuesto, y el extraño efecto es que el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor.

Es posible apreciar aquí que Bloom, cuya visión de la *intertextualidad* está restringida al texto poético, está distante de lo planteado por Barthes en relación con la muerte del autor, pues si para Bloom el autor es el sujeto que lucha con sus predecesores en una dialéctica en la que está presente la angustia de las influencias, para Barthes éste sólo es un “*scriptor*”, quien se encarga de superponer discursos ya existentes.

De lo expuesto hasta aquí, se evidencia que las bases teóricas del concepto de *intertextualidad* ha suscitado una amplia discusión en la teoría literaria por sus implicaciones respecto a la literatura, el texto, el autor, el lector o la interpretación, lo cual como lo expresa Camarero (2008, p. 24) su definición implica una tensión como proceso u objeto, por un lado; o como fenómeno de escritura o efecto de lectura por otro. Este último aspecto es fundamental para abordar la obra literaria de Alejandra Pizarnik, si consideramos que de acuerdo con el concepto kristeviano, todo texto transforma y neutraliza otros e implica la apropiación del otro.

Aunque los planteamientos de Kristeva y Barthes sobre la *intertextualidad* han sido objeto de crítica¹⁰ por no ofrecer conceptos operativos apropiados al análisis de los textos, la concepción del término *intertextualidad* propuesta por dichos teóricos ha sido fundamental para poner en el centro al lector y destacar el papel que éste ocupa en la reactualización y transformación del texto. Es evidente que la intertextualidad y la reescritura están conectadas con la práctica de lectura que el escritor ejerce. La escritura se da cuando el escritor es un lector constante de otras obras y relector de su propia obra.

2. La Intertextualidad como un efecto de lectura

De acuerdo con Barthes (1994, p. 46), el placer de la lectura establece tres relaciones con los textos leídos: en la primera, el lector se pierde, se abisma de tal manera que se establece una relación fetichista con el texto leído. En el segundo, el goce está ligado al desvelamiento de lo oculto, el libro se va anulando a sí mismo a medida que va siendo “digerido” por el lector. Finalmente, la lectura como desencadenante de la escritura.

El estudio de la *intertextualidad*, como efecto de lectura, tiene gran importancia en la obra de Pizarnik ya que las lecturas que la poeta acumula pasan posteriormente a la escritura. Y si las lecturas configuran y marcan de algún modo a los escritores, el texto que leemos, pleno de relaciones, diálogos, *intertextos*, sólo cobra significancia con un lector competente. Michael Riffaterre sostiene que el texto sólo adquiere condición de obra de arte si es capaz de imponerse al lector. En consecuencia, la grandiosidad de una obra literaria dependerá de su capacidad de engendrar interpretaciones infinitas. Para Riffaterre, el lector es el único que hace las conexiones entre texto, interpretante e intertexto, el único en cuya mente tiene lugar la trasferencia semiótica de signo a signo. Así define el *intertexto*: “Es la percepción,

¹⁰Claudio Guillén (1985, p. 313): “Es notorio, en primer lugar, el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes. Si las teorías mejores se equivocan por falibles y rectificables en el futuro (...) las teorías absolutas han de equivocarse absolutamente.”

por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”, y sobre la *intertextualidad* afirma: “es el mecanismo propio de la lectura literaria”. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido (citado por Genette, 1989, p.11).

Pizarnik es una escritora que se configura a través de sus lecturas, que escribe y reescribe sus textos, que copia citas en sus cuadernos de notas y así juega con el lector modelo que busca sus referentes. Su práctica de escritura es indisoluble de su práctica de lectura. La transmisión de textos que le son cercanos están en su memoria y esas frases de otros que llegan a su página en blanco forman parte de ese gran tejido llamado literatura. Como lo menciona Camarero (2008, p.89), el escritor se halla instalado en la inmensa red de textos de la literatura y la experiencia creadora de su obra está asociada a otras obras desde la experiencia fundamental de las lecturas acumuladas, sin las cuales no es posible comprender la empresa de la escritura.

El diálogo con la voz ajena se da en Pizarnik desde su adolescencia cuando como lectora voraz emprendía su camino de lecturas con las obras, *El ser y la nada*, *¿Qué es la literatura?*, *El existencialismo es un humanismo* y *Los caminos de la libertad*; *El alma romántica y el sueño* de Albert Beguin; *El erotismo* de Bataille; *De Baudelaire al surrealismo* de Marcel Raymond, entre otros. Así mismo, la poeta es lectora de diarios, como deja constancia en los suyos de haber leído los de Virginia Woolf (*A Writer's Diary*), Katherine Mansfield (*Scrapbook*), Cesare Pavese (*Il mistero di vivere*), y el fundamental: el de Kafka (*Tagebücher*), cuya versión española fue publicada en Argentina en 1953, traducido al español por J.R Wilcock. De acuerdo con Becciu (2010, p.9), el libro fue adquirido por Pizarnik en el año 1955 y tiene las marcas de su lectura, subrayados, notas y comentarios. Será el libro que la acompañe durante muchos años, por ser uno de los autores con quien mostró una profunda identificación. En la entrada de junio de 1969 (2010, p. 473) dice: “Terminé los diarios de Kafka ahora me siento más sola que nunca.”

Cristina Piña (2005, p. 45) menciona cómo los libros de la biblioteca de Pizarnik cuidadosamente leídos tenían marcas de admiración o subrayados que ya hablaban de su interioridad, de sus inquietudes literarias:

Revisar los libros de estos primeros años de Facultad y de contacto con escritores no sólo es una tarea fascinante por sí misma -ver sus marcas admirativas y de reconocimiento empático en los seis enormes volúmenes de Proust, comprados a razón de uno por mes y sin duda devorados con ansiedad y fascinación, en Gide, en Claudel, en Kierkegaard, en Joyce, en Leopardi.... sino porque a través de esa “escritura” secreta que son los subrayados se puede seguir, captar la configuración de su subjetividad, tanto como percibir sus grandes problemas interiores de esa época.

Juan Jacobo Bajaría, a quien conoce en la Escuela de Periodismo en 1954, la conduciría por lecturas que luego formarían parte de su filiación poética, escritores decisivos que la configuraron. Proust, Gide, Claudel con *La partición de mediodía*; James Joyce con *Ulyses*, y así mismo estará presente la lectura de los surrealistas franceses: Rimbaud, Lautremont, Apollinaire, con quienes Pizarnik tuvo una profunda identificación.

Su red se amplía y abarca a Trakl, Holderlin, Novalis, Bataille, Sade, Kafka, Artaud, Michaux, Storni, Lorca, Mistral, Vallejo, Cortázar, Borges, Girondo, Olga Orozco, Paz, Rubén Darío, Cervantes, Quevedo, Machado, y muchos otros. Pizarnik buscó a través de sus lecturas definirse, reflexionar sobre autores y libros para hablar de encuentros y desencuentros. Pizarnik colecciona palabras para transmutarlas en poemas:

Si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual –yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed– ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconsciente que recién a hora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mi como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho.” (2010, p. 198).

El diálogo se prolonga en sus traducciones del francés, lengua que aprendió en sus años de formación (1954-1959). En esta lengua también escribió algunos poemas publicados en París en 1961 en *Les Letres Nouvelles* y *La Nouvelle Revue*

*Française*¹¹. Así mismo escribe directamente en francés¹² algunos textos que permanecen inéditos y que posteriormente tradujo al español.

En 1965 se vincula con el grupo *Sur* y en esta revista ejerce de traductora de algunos de sus autores admirados: Yves Bonnefoy¹³ y Antonin Artaud¹⁴. Su trabajo de traductora se extiende también a otros escritores como Marguerite Duras¹⁵, Evtuchenko¹⁶, Pieyre de Mandiargues¹⁷, Henri Michaux y Aimé Césaire. Sus traducciones son una reescritura, pues toda traducción lleva implícita una interpretación.

Ivonne Bordelois en el libro que edita sobre la correspondencia de Pizaranik, destaca el conocimiento que tenía la poeta de la literatura francesa y cómo busca profundizar en los textos. Bordelois compartió en los años sesenta largas horas con la poeta en el apartamento que alquiló Alejandra en la Rue St. Sulpice, de cuyas conversaciones dice:

Así, entre el temor, el silencio y la fascinación, empecé entonces a desmadejar con Alejandra el tapiz de la literatura francesa –que conocía con una originalidad y una autoridad indiscutible, desde Christine de Pisan y Rutebeuf hasta Mallarmé y Pierre Jean-Jouve. Sus lecturas eran zambullidas implacables– poseía, además, una memoria impecable y un estado de alerta permanente en cuanto a las ediciones desconfiables y rescataba de los textos aquella chispa

¹¹Pizaranik, Alejandra, “Poèmes” en *Les Lettres Nouvelles* N° 16, 1961; “Les tiroirs de l’hiver” en la *Nouvelle Revue Française* 113, 1962; “Poèmes” en *Les Lettres Nouvelles* N° 39, 1963.

¹²Poemas franceses”: legajo de hojas manuscritas y mecanografiadas, corregidas a mano, 22 pp., 1962. La serie permanece inédita y se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Princeton.

¹³Bonnefoys, Yves, “Poemas”, en *Sur*, N° 278, 1962, pp. 7-11.
—, “Trasponer o traducir Hamlet”, en *Sur*, N° 289/290, 1964, pp. 61-67.

¹⁴Artaud, Antonin, “Poemas”, en *Revista Internacional de Poesía*, Año 2, N° 6, julio de 1965.
—, “Poemas”, en *Sur*, N° 294, 1965, p. 40-55.

¹⁵Duras, Marguerite, *La vida tranquila*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 1972.

¹⁶Evtuchenko, Evgeni, “Dos poemas de Evtuchenko”, en *Índice*, febrero de 1962

¹⁷Pieyre de Mandiargues, André, *La marea*, en *Diálogos*, N° 26, 1969.
—, *La marea*. Buenos Aires, Ed. Acuaris. 1971.

que la erudición y la pedantería de los profesores de la Sorbonne solían amortiguar o sofocar. Al lado de ella, era necesario primero des-leer para luego releer en su intención primigenia a esos clásicos tantas veces ignorados –como Baudelaire o Verlaine- (Bordelois, 1998, p. 17).

En la escritura íntima de Pizarnik, constituida por sus *Diarios*, escritos entre 1954 y 1972; correspondencia y cuadernos de citas, se hace evidente la compleja red intertextual que recorre su obra. Una relación permanente y obsesiva que mantiene la autora con la lectura y relectura de los autores, que en algunos casos son objeto de admiración por la identificación que encuentra en ellos o por un afán de aprender de aquellos que dominan la lengua en la que ella se siente extranjera. Nora Catelli (2007, p. 45) afirma que el diario es el género en que se registra, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo. Los de Pizarnik mantienen el registro de fechas, pero en ellos está ausente la descripción de lugares, personas o situaciones cotidianas. Los *Diarios* para la poeta son el espacio de aprendizaje de la escritura, de observación de ella misma, de introspección.

En ellos la voz ajena se teje con la propia a través de citas explícitas o implícitas; se suceden los comentarios sobre sus lecturas y relecturas; reflexiona sobre literatura y sobre la redacción de su propio diario al igual que expresa su obsesivo deseo de escribir la gran obra en prosa. Allí mismo intercala en la voz del deseo, sus palabras de imposibilidad de realización de “la novela” debido a esa incapacidad de continuidad que la invade y una tendencia irremediable al fragmento.

Es reiterativo en los *Diarios* el sentimiento de desolación interior, al igual que el deseo de configurarse como escritora a través de una lectura y relectura obsesiva, de anotar citas, fragmentos, poemas. Estos cuadernos son para la autora, interlocutor imprescindible, allí está su refugio de libertad para reflexionar sobre lecturas, literatura y contiene también fragmentos de su yo. Igualmente son el límite, el margen: “acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito de vivir sin el límite del diario” (1971, p. 482).

Los *Diarios* forman junto con su obra un tejido de voces que resonarán a través de la reescritura. En una de las entradas de *Diarios* se evidencia, la relación de intertextualidad entre éstos y su poesía. Igualmente, el lugar que ocupan en la búsqueda ontológica y poética, sin dejar a un lado el espacio confesional: “mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los *diarios o confesiones* que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no se contradice con los poemas) y –ahora viene lo peor– una suerte de teatro de títeres en el que todo el mundo revienta de risa” (p. 94).

La edición de estos *Diarios* publicados tanto en vida de la autora y depurados por ella, como los editados por Lumen, que sufren el filtro de legatarios y editores, son valiosos para revisar su proceso de creación y la reflexión metaliteraria que realiza Pizarnik. Igualmente son fundamentales para rastrear sus vínculos con la voz ajena: “Este cuaderno tan confortable por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias, sobre todo, las ajenas” (p. 443).

En su escritura diarística comenta la lectura de otros diarios y cómo ésta es un detonante para la creación porque en que reaviva la necesidad de imitar esta práctica de escritura y la impulsa a enfocar toda su atención en la escritura de su obra:

20 de abril (1958)

Leo el diario de Julien Green. Me recuerda a Katherine Mansfield en su insistente y agónica lucha contra el ocio del escritor. Ese miedo de morir sin haber escrito “*le livre*”. Hallo en este diario carencia. No obstante, me impulsa no solo a continuar escribiendo el mío sino a escribir más poemas, más prosas (p. 119).

Los *Diarios* evidencian su obsesión constante por escribir sobre lo leído, por leer y releer, actos que plantean una tensión entre las voces ajenas y su propia voz. En una de las cartas escritas a Juan Jacobo Bajarlía, Pizarnik de 1955, se evidencia que la lectura era una actividad inherente a sus días y que era ejercida con atención y cuidado: “[...] tráeme el *Altazor* de Huidobro, quiero estudiarlo a fondo. Estoy terminando mis poemas y leo también a Olga Orozco” (Bordelois, 1998, p. 33). Leer se convirtió en una sucesión de textos autogeneradores que se desarrollaban como

consecuencia de lecturas sucesivas, lecturas que no sustituían, sino que incluían a las anteriores” (Venti, 2008, p.84).

De otro lado, su *Palais du vocabulaire*¹⁸ o casa de citas, cuya escritura inicia paralelamente a la escritura de sus *Diarios*, es un texto de permanente consulta. De él la autora afirma en sus *Diarios*: “Deseo emprender un amplio plan de lecturas. Pienso que mi *Palais du Vocabulaire* es una excelente idea. No importa si hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma.”

La lectura implica un confinamiento, un silencio externo para escuchar las voces que se reviven en la lectura. En palabras de Michel Certeau (1996, p. 187): “la lectura es siempre una práctica encarnada en ciertos gestos, espacios y hábitos. No es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en el espacio, la relación consigo mismo o con los demás.” La actividad lectora era exigente y agotadora, leía, anotaba y releía, copiaba citas, y paralelamente escribía su obra.

En vano te encerraste estos últimos siete meses con libros polvorientos y difíciles [...] Estoy cansada de romper sillas –como Balzac– a causa de estar sentada siete u ocho horas junto al escritorio. Pero la verdad: ojalá pudiera estar dieciocho horas (Pizarnik, 2010, p. 315).

La mención a diversos autores a lo largo de los años en que escribió sus *Diarios* da muestras de su obsesión por abarcar un gran número de lecturas. Igualmente allí están sus preferencias estéticas y los nombres de quien fueron configurando su canon personal, algunos de ellos fundamentales en su etapa de escritora adolescente como Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Nerval, Proust, Dostoievski, Vallejo, Huidobro, Kafka. Quienes se constituyen en interlocutores permanentes, especialmente Kafka. De él dirá en 1969: “Salvo Kafka, la literatura no me gratifica”. Los *Diarios* y correspondencias abarcan una gran profusión de citas, comentarios a

¹⁸Este texto no ha sido publicado y reposa en la Universidad de Princeton. Está conformado por cuadernos escritos desde 1956 a 1972. Allí se encuentran reseñas de libros, citas, fragmentos de poesía y de prosa que luego servirán para la escritura de su obra.

lecturas y listas de autores para releer. Los siguientes fragmentos de algunas entradas de *Diarios* evidencian cómo a lo largo de los años 1954 a 1971, Pizarnik se revela como una ávida lectora que busca “penetrar sigilosamente” los libros que la atemorizan. [...] Casi diría que la vida es muy breve para comprender perfectamente o absolutamente un solo libro” (p. 121).

20 de julio (1955)

Si es que leo a Proust, es porque yo elijo a Proust y porque mi estructura se identifica con él y elijo su obra y no cualquier otra. Mis angustias no nacen al contacto de las líneas, sino que se limitan a asentir familiarmente y a reconocerlas como cosas ya experimentadas (p. 33).

27 de agosto (1955)

Terminé el librito de Huidobro. Estoy semiinconsciente. Es bellissimo. La profusión de imágenes me ha dejado cansada y débil. ¡Qué pureza! ¡Eso es poesía! Eso es desflorar el papel en el sentido más dramático! Cierro los ojos. Tristeza profunda dentro de mi alegría. Sí Alegría de haber encontrado a Huidobro, otro agonizante. Otro amante compañero de mi soledad. Él sí que sufrió del sentimiento trágico de la vida. Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Me identifico con Huidobro en su relación con los objetos, en ese percibir de su vitalidad. [...]. (p. 61)

(1958)

Me pregunto por el origen de la noción del mal, de la culpa. Surgió en relación a Nerval. (Y qué familiar, qué cercana me es la carencia de Nerval, su herida, su persecución de sombras, de fuego) (p. 118).

2 de marzo (1959)

Estoy leyendo por tercera vez *El retrato del artista* de Joyce. Amo la relectura (Pizarnik, 2010, p. 143).

4 de diciembre (1971)

Releer algunos libros mareados, Lichtenberg, Beguin, Kafka, Lautr., Rimb., Hölderlin, Gúnderode, etc. (p. 369)

En las anteriores citas, se puede apreciar la importancia que tuvo Huidobro en su etapa de iniciación en la escritura (1955), lo cual se verá en los poemas de su primer libro *La tierra más ajena*. Así mismo, algunos escritores como Kafka, Hölderlin, Proust, Rimbaud, serán voces que la acompañarán durante toda su vida. En 1971, poco antes de su muerte, como se aprecia en la última cita, la relectura de libros de estos autores están como una tarea que debe cumplir. En la entrada de *Diarios* de abril de 1963, mencionada a Dostoievski y a Kafka como autores que estremecen por su intensidad y duda si la poesía puede lograr este efecto: “¿La poesía puede? Pensar en Kafka, en Dostoievski. ¿Qué poeta estremece de igual manera?

¿Qué poema da cuenta de los movimientos del espíritu con semejante intensidad?” (2013, p. 582).

En los textos de Artaud la poeta encontrará una profunda afinidad. Las lecturas y relecturas que se registran en sus *Diarios* a partir de 1959, dan cuenta del estremecimiento que produce la voz del poeta francés. La lucha contra el silencio, con el vacío interno, su deseo de transmutar el lenguaje, hablan de una herida compartida. La lectura del *Teatro y su doble*, le hace desear escribir como Artaud “escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible” (2013, p. 809). Podemos pensar que en la lectura y en la traducción que hace la poeta de textos de Artaud se gesta el deseo de una nueva forma poética, de una nueva expresión que ya no va en busca de la exactitud, sino de un lenguaje desestructurado, que tergiverse el signo lingüístico y libere la palabra. Si la contención, la brevedad y un hacer poético cuidadoso fue una búsqueda infructuosa, la nueva estética de volverse contra el lenguaje como lo plantea Artaud será otro camino que tomará la poética pizarnikiana que seguirá a partir de 1968.

3 de septiembre (1959)

He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido-; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia. (p. 147)

25 de diciembre (1959)

[...] leí el “pesa-nervios” de Artaud, [...] Leí varias horas, con un sufrimiento indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío? (p. 159)

15 de agosto (1968)

El teatro y su doble. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible. (Pizarnik, 2013, p. 807)

Estas citas evidencian un estrecho vínculo entre ambos escritores que involucra el campo de la experiencia literaria desde el cuerpo y el lenguaje. En 1964 manifiesta el deseo de escribir una página sobre Artaud: “Pero sin retórica, por favor sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir la semejanza de nuestras

heridas” (p. 383). En 1965 escribe el artículo “El verbo encarnado”, donde menciona la lectura del *Pesa-nervios* destacando la “magnífica ‘poesía’ de este libro de desconcierto estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento. [...] el drama de Artaud es el de todos nosotros” (2012, p. 272).

De otro lado, existen algunas voces con las cuales no hay una afinidad en el decir pero son necesarios en su aprendizaje de la lengua que se le resiste. Las dificultades con la gramática y la forma atraviesan las páginas de sus *Diarios*. Catelli (2002, p. 331) señala que con los escritores que tienen dominio de la lengua Pizarnik se enfrenta a un exilio con el lenguaje, pues le demuestran lo poco que sabe del español; pero así mismo, son quienes constituyen su base formativa más profunda. En las entradas de los *Diarios* registra insistentemente la necesidad de leer a los autores que le ayudarán a mejorar, “a sentir el español”: Azorín, Góngora, Quévedo, entre otros. Después de cerca de quince años de recorrer un amplio plan de lecturas y relecturas, Pizarnik en 1969, como se aprecia en la última cita, tiene unos modelos ejemplares.

(1957)

Oscilación entre distintas expresiones poéticas: Hölderlin o los densos poemas surrealistas. [...]. Gusto por expresiones como “lo incierto”, “lo devastado”, “lo sagrado”, frecuentes en Trakl, Hölderlin, reminiscentes de la metafísica, de vida antigua. Dificultades con adjetivos adverbios. (“El adjetivo cuando no da vida, mata.”Huidobro.) (Pizarnik, 2010, p. 87)

(1959)

Lectura de Góngora: bastante penosa. No entiendo la mitad de las alusiones a la mitología. Pero estoy cediendo a la magia de su lenguaje. Después de diez o quince lecturas más me será claro y accesible (Pizarnik, 2010, p. 146).

(1964)

Quevedo: *El Buscón*. Me hastía y me es indiferente pero la “necesidad” de “sentir” el español, de aprender a escribir en español... (p. 363)

(1964)

Leí un poco de Garcilaso y un cuento de Julio C. Mi ideal literario data de la época de Gide. Esto es risible pero no menos cierto. Me obligo a leer en español. Siempre la Forma, mi imposible. (p. 368)

(1969)

Abandono la lectura de la *Antología* de G. Diego. Mi deseo de ser Octavio Paz es un absurdo, a mí me cuesta adquirir una cultura enciclopédica. A él no le cuesta nada porque es un intelectual innato. Por otra parte, la lectura de los españoles sólo puede darme esa falsa soltura que los

vuelve formales y vacuos. Lo que me interesa, si, es leer a los propios, a los familiares, a los entrañables. Leerlos y releerlos. (p. 476)

(1969)

Lecturas: continúo con la Ant. De Gerado Diego, saltándome muchos poemas. No soporto las convenciones poéticas de los españoles. La flor, el agua, el cielo, siempre los mismos emblemas para configurar una serie de afirmaciones simplísimas que se podrían resumir en una sola palabra, por ejemplo “sufro”. Esto me indica que, de algún modo, o de muchos modos, mis gustos poéticos se han acendrado y de algún modo sé oscuramente lo que quiero, es decir tengo mis **modelos ejemplares**. (p. 478)

Su deseo de dominar la lengua la lleva a esos constantes ejercicios de lectura y relectura y se vinculan con su deseo de ser una gran escritora, así lo manifiesta en la entrada del 9 de junio de 1963: “como siempre, desde hace nueve años, desde que me consideré seriamente poeta o futura escritora, me obsede la iniciación del aprendizaje. Leo para aprender a expresarme” (2010, p. 340).

Se produce entonces un movimiento dinámico en el sujeto que produce un texto: una absorción de otros textos en su momento histórico cultural y una transformación de lo que ha integrado para producir uno nuevo desde su experiencia humana como ser que habita en el lenguaje. El lector, debe entonces, ser capaz de relacionarse con los distintos tipos de textos, voces, sistemas semánticos, sintácticos y fonéticos que entran a formar parte del texto transformado y así tomar parte en la recreación del texto y estimular nuevos diálogos intertextuales.

Este enfoque de ver la *intertextualidad* como un efecto de lectura y de puente hacia la reescritura es aplicable a los textos pizanikianos, teniendo en cuenta el importante lugar que ocupa el ejercicio de leer, copiar, citar, aludir, reutilizar y reescribir. Procesos que evidencian cómo en ella lectura-reelectura-escritura-reescritura van profundamente unidos a esa búsqueda de un lenguaje singular.

3. La intertextualidad restringida

En la evolución del concepto de *intertextualidad* Gerard Genette ocupa un lugar importante, debido a que fue uno de los principales teóricos preocupados por dar un carácter restringido y operativo al concepto y sistematizó las relaciones entre textos. A la definición de Riffaterre, de *intertextualidad*, Genette en su obra

Palimpsestos: la literatura en segundo grado (1989, p. 9) le dará el nombre de *transtextualidad*, red de relaciones entre textos que define la literatura en su especificidad en el marco de la poética, cuyo objeto es la trascendencia textual del texto, “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 10).

Genette limitará estas relaciones precisas y específicas a los textos literarios, hará una sistematización de las relaciones *transtextuales* entre las cuales están: 1. La *intertextualidad* definida como una relación de copresencia entre dos o más textos, presencia palpable de un texto en otro (cita, alusión, plagio, etc.); 2. *La paratextualidad*, relación entre un texto y su título, prólogo, prefacio, epílogo o lema, notas al pie, epígrafe, etc.; 3. *Metatextualidad*, referencia en forma de comentario o crítica de un texto a un pre-texto; 4. *Hipertextualidad*, en la que un texto toma al otro como fondo (imitación, adaptación, continuación, parodia, etc.), El *hipertexto* constituye un caso de texto en segundo grado, pues derivaría de un texto preexistente; 5. *Architextualidad*, relaciones genéricas de un texto.

La copresencia de un texto en otro, de la que habla Genette, está dada por un grupo de relaciones intertextuales formadas por la cita, la alusión, la referencia y el plagio. Entre estos la cita, se sitúa en el nivel más explícito, literal y nítido. El lector lo puede percibir por su presentación en el texto: comillas, códigos tipográficos identificables (cursiva, tipo reducido, sangrado, etc.). En el caso de la cita se dan las condiciones escriturales, formales y semánticas para que el lector pueda completar todo el proceso de asimilación de la *intertextualidad*. Su presencia en el texto confiere a éste dos características esenciales del juego intertextual: la diferenciación clara entre textos, lo cual se percibe como heterogeneidad y la diseminación del texto primitivo (Camarero, 2008, p. 35).

4. **Transtextualidad**

Pizarnik a través de este recurso se apropia de la voz de autoridad con el fin de sustentarse en ella e insertarla en su voz para que hable por ella y en muchos casos, el yo se dirige a una segunda persona del singular, como se evidencia en algunas entradas de sus *Diarios*: “16 de mayo de 1958: Del diario de Du Bos respecto de una

definición de Dostoievski: ‘un ser que durante toda su vida no vive, sino que no cesa de imaginarse a sí mismo’. He aquí Alejandra” (2010, p.127). En otros la voz ajena es utilizada para autodefinirse: “10 de diciembre (1958) ¿Llegará el día en que mi soledad sea fuerte y consciente de sí misma? Hoy he pensado en ello. En verdad, somos solos por esencia, por naturaleza. Soy yo y todas las que fui, como diría Michaux (p. 131).

Con otras citas habla de su propio dolor, sufrimiento y angustias que la unen a los autores leídos: En la siguiente entrada intercala en su discurso un par de versos del poema *Los desgraciados* de César Vallejo, cuyas lecturas están al inicio de su carrera literaria y del plan de lecturas que registra en sus *Diarios*. Con sus versos siente una total afinidad: “Junio (1955) *Suena el despertador*: Desmenuzo el frío vistiéndome en la auténtica oscuridad que enmarca las 6 horas. A lo lejos, los flacos pómulos de mi amado César me susurran conmovidos: ¡¡Ya va a avenir el día / ponte el cuerpo!!” (p. 24). En agosto del mismo año copia en sus *Diarios* algunos versos elegidos de Vallejo para nombrar su soledad: “César Vallejo “también” se sentía solo:

*Corre de todo, andando
entre protestas incoloras; huye
subiendo, huye
a paso de sotana, huye
alzando al mal en brazos
directamente a sollozar a solas.*

En la siguiente cita implícita escrita en sus *Diarios* en junio de 1955, intercala versos de poemas de Vallejo, voz poética con la que se identifica particularmente. La voz ajena se mezcla con la propia, suprime y reformula versos del poema para hablar de su sufrimiento, de su soledad que grita a través de repetidos signos de admiración e interrogación.

¡Amado Vallejo! ¡Mi adorado poeta triste! ¡Tú con tus huesos hambrientos y el pelo revuelto y la nuez anhelante y el torso partido y el sentir escabroso y la soledad y el sexo balbuceante y la soledad y el ojo vestido de gris y la soledad y el amado lloro de siempre y la soledad y los golpes de la vida tan fuertes y la soledad y el yo no sé, el porqué de tanto daño de tanto golpe duro y malo, de tanta suciedad pendiente y la nada y lo horrendo y el mefistofélico bastón en quien no apoyarse y el bendito Dios que camina junto a ti y el terrible exilio de los eternos fugitivos soledad [...] y y y y la soledad el llanto la angustia la nada y la soledad!!!!
¡¡¡Amadísimo queridísimo César!!!! ¡¡Hasta cuándo!! ¿¿siempre?? ... (Pizarnik, 2010, p. 25)

Igualmente, en la entrada de sus *Diarios* de junio de 1955 (2010, p. 28), se evidencia la cita implícita de los versos de Rimbaud de *Una temporada en el infierno*, donde el poeta dice: “Acabe por considerar sagrado el desorden de mi espíritu.” La poeta dirá: “¡Bah! Y vuelvo a decir con Rimbaud: Encuentro sagrado el desorden de un espíritu.” Fragmentos de la obra de Rimbaud es llevada a sus primeros poemas.

La *paratextualidad* en la obra pizarnikiana se da en los epígrafes y en algunos títulos, ya sea para homenajear a sus autores leídos o para mostrar la identificación que siente con sus palabras en determinado momento. Expresamente en el caso de su primer libro: *La tierra más ajena* (1955), publicado a sus diez y nueve años, se abre con una cita de Rimbaud de *Iluminaciones*, dentro del apartado “Juventud”, cuyo subtítulo es “Veinte años” (Rimbaud, 1955, p. 56), a quien citaba implícitamente en los mismos años en sus *Diarios*. El epígrafe apunta a una juventud inserta en la literatura y en la confianza en el hacer poético.

¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,
el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de
flores estaba el mundo ese verano! Los
aires y las formas muriendo...

J.A. RIMBAUD (Pizarnik, 2013, p. 10)

Su poema “Noche” del libro *La última inocencia* (1958) lleva como epígrafe un fragmento del poema “Le point Noir” de Gerard de Nerval, con quien la poeta siente una gran identificación como se puede apreciar en las citas y comentarios de *Diarios*: “[...] (Y qué familiar, qué cercana me es la carencia de Nerval, su herida, su persecución de sombras, de fuego.)” (Pizarnik, 2010, p 118).

Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et le bonheur!
Oh! c'est que l'aigle seul -malheur à nous, malheur
Contemple impunément le Soleil et la Glorie.”
G. de Nerval

Pizarnik establece un diálogo continuo con la poesía de George Trakl, poeta austriaco (1887-1914) representante del expresionismo, a quien Pizarnik lee desde el inicio hasta el final de su escritura –en 1970 se encuentran en las entradas de sus

Diarios listas donde aparece su nombre como plan de relectura—. Su libro *Las aventuras perdidas* comienza con el siguiente fragmento:

*Sobre negros peñascos
se precipita, embriagada de muerte,
la ardiente enamorada del viento.
G. TRAKL*

El fragmento corresponde al poema “La noche” (Calle, 2010, p. 87) de Trakl. Se evidencia la importancia de los elementos de la naturaleza en la obra de este autor, al igual que la mención que hace a los colores en su obra. Los temas de la infancia, la dualidad, el sueño y la locura se aprecian en sus versos.

*A ti te canto salvaje escarpadura,
en la tempestad nocturna
encastillada sierra;
oh, torres grisáceas
rebosantes de muecas infernales,
de fogosas bestias,
ásperos helechos,
cristalinas flores.
Infinito tormento,
que a Dios diste alcance,
dulce espíritu,
suspirando en la cascada,
en ondulantes pinos.*

*Áureas flamean las fogatas
de los pueblos en redor.
**Sobre negruzcos riscos
se precipita ebria de muerte
la encendida borrasca
la novia del viento de
abetos, la onda azul
del glaciar
y retumba potente
la campana en el valle:
fuegos, blasfemias
y los oscuros
juegos de la lujuria,
una pétrea cabeza
asalta el cielo.***

En el caso de la *referencia*, forma así mismo explícita de intertextualidad, no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor, de un personaje o el relato de una situación concreta. Se le puede considerar como un relación *in absentia*. De acuerdo con Samoyault, (Citado por Camarero, 2008, p. 37), se darían los resultados exitosos de integración-instalación textual, en la que el lector puede tener a su alcance la indicación de la maniobra semiótica y semántica.

En *La tierra más ajena* encontramos el poema “Nemo” (Pizarnik, 2013, p. 17), que hace referencia en el título al protagonista de la obra de Julio Verne

Veinte mil leguas de viaje submarino. De igual manera, en otro de los poemas del mismo libro titulado “Dédalus Joyce”, aparece en el título una referencia clara al autor irlandés, lectura que realiza con Antonio Beneyto en el año 1955. En el poema se encuentran algunos neologismos como “antimiopesploradores” y “asombrofantasmales”, neologismos que pueden verse como un deseo incipiente de experimentar con el lenguaje. Calle Romero expresa (2010, p. 43): “Las llamadas *paroliberi* (palabras en libertad) entrarán en su plenitud con el movimiento surrealista, pero será J. Joyce quien dará sentido al término. Un fragmento del poema:

Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo junto al río profundo de brillantes escupidas. Hombre de ojos antimiopeploradores de infinidad. Hombre de rostro en sombra y cuerpo genio abstracto. Hombre sin miedo de pluma en mano ni de ojos en ser ni sonrisa suprema. Hombre dios llegaste solo de infinitudes asombrofantasmales ornado de lágrimas de superioridad vergonzante. Hombre destructor de tabúes y cielos estrellados. [...]

De igual modo, su libro *Los trabajos y las noches* (1965) hace referencia a la obra de Hesiodo *Los trabajos y los días*. Su título puede vincularse al espacio de la noche y a su relación con el silencio. De este libro Pizarnik dirá en una entrevista: “Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo y cambié [...]” (2012, p. 314)

El poema “Pido el silencio” de *Los Trabajos y las noches* lleva el siguiente epígrafe:

PIDO EL SILENCIO

...canta, lastimada mía
CERVANTES

aunque es tarde, es noche,
y tú no puedes.

Canta como si no pasara nada.

Nada pasa. (Pizarnik, 2013, p. 189).

Es de interés en este caso lo que dice Morino (citado por Venti, p. 88). “Citar es ligarse al universo mental del que escribe y nos acerca a su identidad.” El texto leído proveniente de diversos centros de cultura, se abre a la reescritura del lector. En este caso específico, la poeta acude a Cervantes para hablar de la poesía. La frase del epígrafe pertenece al capítulo XLVIII del Quijote, quien en el castillo de los duques que concedieron la ínsula a Sancho Panza, una de las doncellas de la duquesa, enamorada del hidalgo, canta una canción con su arpa después de confesar su amor a otra de las doncellas (Calle, 2010, p. 208):

—No des en eso, Altisidora amiga —respondieron—, que sin duda la duquesa y cuantos hay en esta casa duermen, si no es el señor de tu corazón y el despertador de tu alma, porque ahora sentí que abría la ventana de la reja de su estancia, y sin duda debe de estar despierto. *Canta, lastimada mía*, en tono bajo y suave, al son de tu harpa, y cuando la duquesa nos sienta, le echaremos la culpa al calor que hace. (Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 2001, p. 986)

Otro de los ejemplos de *paratextualidad* es el del título del libro publicado en 1968, *Extracción de la piedra de la locura*¹⁹ que establece una relación con el cuadro de Hieronymus Bosch, “El Bosco”, titulado de la misma manera. Pizarnik en sus Diarios hace mención a esta pintura:

La extracción de la piedra de la locura. Sobre tabla, 18 x 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, Bosch, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, L’operation des pierres dans la tête in “Aesculape”, 1932, XXII, pp. 50-62 (2010, p.446)

De lo revisado hasta aquí, es posible afirmar que los *Diarios* de Pizarnik presentan un cambio en la ruptura de la linealidad textual y se abre a la heterogeneidad polifónica de la que habla Camarero, en donde el lector entra a

¹⁹La primera gran obra de esta serie es la tabla titulada *La extracción de la piedra de la locura* de Hieronymus Van Aeken El Bosco (Madrid, Museo Nacional del Prado, c. 1475-1480), excelente colofón de la pintura bajomedieval. Se trata de una obra temprana del pintor. La escena emerge de un marco circular que parece evocar un espejo a través del cual el espectador se asoma a la realidad. Alrededor de este marco aparece una inscripción, ejecutada como si fuese un manuscrito iluminado, que dice, en la parte superior, *Meester snijt die keieras (Maestro, quítame pronto esta piedra)*, y en la parte inferior, *Mijne name is Lubbert Das (Mi nombre es Lubbert Das)*, lo que en ocasiones se ha traducido como *Mi nombre es tejón castrado* o *Mi nombre es tímido*. La obra de El Bosco, pondrá las bases para otras realizadas en Flandes en los siglos XVI, XVII y XVIII, como las de Jan Sanders van Hemessen, Pieter Bruegel el Viejo, Pieter Huys o Jan Steen. González, Irene, *Revista de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, 2012, pp. 79-88.

participar en la red de *intertextos* y es provocado a conocer y profundizar en los autores citados. Múltiples obras y nombres se convocan en un proceso de decodificación de referencias que se integran al texto y que permiten establecer relaciones entre textos más allá de límites espaciales y temporales. Pero además la intertextualidad presente en los *Diarios* de la autora argentina permite reflexionar sobre la literatura como memoria colectiva.

Este material no sólo hace evidente la escritura intertextual de la poeta, sino que demuestra que para Pizarnik los fragmentos de la escritura ajena apropiados a través de la escritura en su cuaderno de citas, constituyen un vínculo fundamental como génesis de su obra. Siguiendo a Venti (96), la lectura enmarcó el acto creador y la cita fue parte de la necesidad de ordenar; catalogar y reconocer las filiaciones literarias con los autores que iban formando parte de su experiencia.

En Pizarnik también encontramos otras formas implícitas de relaciones intertextuales, como *la alusión* en donde el lector se transporta a un texto conocido dentro del espacio cultural, esto es evidente especialmente en sus versos.

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 abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

(Pizarnik, 2001, p. 176)

La poeta sostiene un diálogo permanente con la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. En una entrevista que le hace Martha Moia, afirma: Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el País de las Maravillas: “*Sólo vine a ver el jardín*” (2012, p. 311). En sus *Diarios* (2010, p. 330) hace mención a sueños con los personajes de Alicia: La Reina, el Sombrero, la Liebre loca, el Lirón, los flamencos para jugar al cricket y los espejos. El yo poético acudirá al país de las maravillas para relacionarlo con la muerte y se evidencia el emblema de “la infancia” reiterativo en su obra. Para hablar del jardín la

poeta dice: “Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o dicho con las palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*” (Pizarnik, 2012, p. 311).

Pizarnik aquí recurre a citas que ha leído para insertarlas en su discurso y tejer puentes entre voces ajenas, su yo autorial y su yo poético. En el libro *Textos de sombra* aparece un breve relato donde Alicia nuevamente está presente, allí la infancia es opuesta a la felicidad y Alicia y la muerte exploran “el otro lado”, el lugar de ingreso a la muerte. Alicia acompañada por la muerte, se dirige a conocer la historia de la reina loca:

*-No he visto aún a la reina loca –dijo la niña
-pues acompáñame, ella te contará su historia –dijo la muerte.
Mientras se alejaban, la niña oyó que la muerte decía, dirigiéndose a un grupo de gente que esperaba: “Hoy están perdonados porque estoy ocupada”, cosa que la alegró, pues el saber que eran tantos los que iban a morir la ponía algo triste.*

...

*-¿Qué le pasa? –preguntó la niña a la muerte.
-Todo es imaginación –replicó la muerte-, en realidad no tiene la menor tristeza.
-Pero sufre igual, entonces no hay ninguna diferencia- dijo la niña.
-Vamos –dijo la muerte.*

...

Esta reescritura de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, a través de un relato corto volverá a repetirse en otro titulado *Devoción*:

Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentadas a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas, indeciblemente hermosa, la muerte la niña la miraban más que al crepúsculo, a la vez que hablaban por encima de ella.

-Toma un poco de vino –dijo la muerte.

La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.

No veo que haya vino –dijo.

-Es que no hay-contestó la muerte.

-¿Y por qué me dijo usted que había? –dijo.

-Nunca dije que hubiera sino que tomes –dijo la muerte

...

Aquí es evidente el “non sense” también presente en la obra de Carroll, pero con otros elementos como la muñeca, símbolo de la infancia y en un lugar que no tiene que ver el verde del bosque, ni la luz que rodea a la Alicia de Carroll. Es el lugar donde la muerte habla, invita y rodea a Alicia/Alejandra.

La intertextualidad permite ver y apreciar la obra de un autor como resultado de diálogos, transformaciones y nuevas creaciones que trascienden el tiempo y el espacio en un viaje que se emprende a través de redes semánticas y semióticas en la que los textos aportan experiencias literarias únicas. Textos que se unen con otros textos, pero que así mismo se diferencian de los que entran en diálogo y permiten ver la originalidad del autor. Proceso que lleva a la reescritura.

5. Reescritura y autorreescritura

Considerando la escritura de los *Diaros* como lugar de construcción de la identidad, La reescritura en Pizarnik puede evidenciarse con el trabajo de revisión y manipulación de sus *Diarios* de los años 1961 a 1964, con el objetivo de publicar algunos fragmentos. Becció afirma (2010, p. 8): “De los mencionados diarios de 1961-1964 hay tres versiones: la previa, la resumida por Pizarnik con el título “Resúmenes de varios diarios, 1962-1964”, y otros legajos que rescribirían los resumidos con el objetivo de publicarlos. En la revista *Mito* se publicó el “Diario 1960-1961” y los “Fragmentos de un Diario, París, 1962-1963”, en la revista *Poesía=Poesía* y en *Les Lettres nouvelles*.” Es posible que la poeta en busca de mejorar su estilo, lograr una precisión temática o ejercer una autocensura, haya realizado retoques de sus *Diarios* para la publicación. Es interesante ver este trabajo de pulimento y recorte que la poeta infringe a sus *Diarios*, lo cual valdría la pena explorar ampliamente en un trabajo posterior, pues excede los alcances de esta tesis.

De otro lado, dentro del proceso de reescritura que ejerce la poeta argentina, es valioso ver la comunicación constante entre poesía y prosa que permite la interconexión de sus obras. Un ejemplo de autorreescritura lo tenemos en el texto que aparece en la entrada de sus *Diarios* del 23 de febrero de 1970: “Fatiga, fatiga como

una larga caravana. Ayúdame a no pedir ayuda” (2010, p. 490), frase que llevará a su poemario *Extracción de la piedra de la locura*, en el poema *Figuras y silencios*:

*Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda. (2013, p. 220)*

La Condesa sangrienta

Uno de los textos producidos por Pizarnik que muestra el ejercicio de reescritura es el titulado *La condesa sangrienta*, cuyo título original en francés es “La Comtesse sanglante”, obra escrita por Valentine Penrose y publicada en 1962. En el momento en que la obra salió publicada Pizarnik se encontraba en París y al leerla quedó impresionada por el personaje. Decidió entonces traducirla pero seleccionando sólo algunas partes del libro para publicarlas en una revista literaria. Esta reescritura fue paralela a la escritura de los versos que publicaría con el título de *Los trabajos y las noches*.

Finalmente la traducción de los fragmentos escogidos por Pizarnik de la obra de Penrose, fue publicada en la revista *Diálogos*. Allí hay un doble trabajo de reescritura, pues no sólo está la copresencia de un texto en otro, sino también la traducción como ejercicio de interpretación. Pizarnik sintetizó en once fragmentos la historia de la condesa Erzebet Bathory, aristócrata húngara que a los 44 años y después de la muerte de su esposo, torturó a más de seiscientas jóvenes en su castillo de Ceszthje para beber su sangre y así preservar su belleza. La autora argentina concentró su narración en momentos claves de la historia y lo hizo en forma fragmentaria. Un nuevo texto recreado que alcanza las veinte páginas frente al original que tiene alrededor de doscientas.

Siguiendo a Genette aquí se configuraría el plagio. Pizarnik no menciona a Penrose y hace pasar el texto como suyo, un texto renovado donde la atrocidad es descrita en un lenguaje poético y así mismo la historia es contada en otro tiempo

verbal: el presente que permite un mayor acercamiento al lector. En la Condesa de Penrose la novela es narrada en pasado y abundan las descripciones de campos y parajes de Transilvania en la época medieval. La Condesa de Pizarnik se centra en descripciones dentro del castillo de una mujer que representa la maldad y la locura y cuyas actuaciones son descritas poéticamente sin hablar de tiempos, ni contextos como sí lo hace Penrose.

Como se evidencia en este capítulo, la poeta se inscribe como lectora activa para trazar puentes con las obras de un amplio número de autores y con sus propias obras a lo largo de su vida literaria. Barthes (citado por Venti, 2008, p. 99) se refiere a la lectura como un acto subversivo, teniendo en cuenta que un texto transforma su imagen de totalidad en un tejido ilimitado de conexiones o fragmentos, contextos y asociaciones. En la obra Pizarnikiana la lectura se transforma en escritura, al ofrecer la ruptura de la linealidad.

Capítulo III

La búsqueda de una voz propia

En el capítulo anterior mostramos cómo Alejandra Pizarnik busca su configuración como poeta desde la voz ajena, con la que establece un diálogo continuo a través de un acto de lectura cuidadoso y atento. Dicho acto lector enmarca el acto creador. Los libros constituyen la principal fuente de inspiración literaria y allí se encuentra la génesis de su escritura. La poeta se propuso construir un piso sólido de lecturas como aprendizaje necesario para configurarse como poeta. Su canon personal se va construyendo a través de esta actividad, la cual se evidencia en un amplio trabajo intertextual en toda su obra.

La reflexión que lleva a cabo Alejandra Pizarnik sobre la palabra poética y los conflictos con el lenguaje puede ser rastreada en los *Diarios* que representan dentro del corpus, un texto significativo metaliterario donde se evidencia la angustia ante los límites del lenguaje y su compleja relación con él. En ellos advertimos sus filiaciones intelectuales, sus dificultades con la lengua natal, con la estructura gramatical. Todo esto va configurando una voz propia, una estética singular. Pizarnik se siente exiliada de la lengua y busca encontrar un espacio entre concepciones poéticas que le son afines. Sin embargo, a pesar del amplio plan de lecturas, de horas de soledad con los libros, habla de no ser suficiente para lograr el encuentro con el Poema:

Aunque llegara a definir la poesía –aspiración estúpida, por otra parte-, aunque descubriera su esencia, aunque desvelara su origen más profundo, aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran tan conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos (2010, p. 80)

El problema poético para Pizarnik está centrado en la conciencia trágica del lenguaje, una búsqueda en la que participa el poeta moderno, pues este debe buscar “el lenguaje” desde el mismo lenguaje, y donde éste encuentra su límite en la palabra

misma. La poeta busca trascender el lenguaje, poseerlo y hacerlo su refugio. A través de su itinerario poético podremos evidenciar cómo su búsqueda está regulada por una tensión al intentar resolver lo insoluble. Su propósito de “plasmear el sentir en la invención verbal” (Cadavid, p. 43), la enfrenta al muro de la imposibilidad de traducirse fielmente en el lenguaje. Así, la confianza inicial en el buen hacer poético se va perdiendo y se va instalando la incertidumbre, la desposesión, el descentramiento del sujeto, reflejada en una inversión estética: de la brevedad y la concisión pasa al descontrol del material poético.

En este capítulo nos proponemos mostrar cómo Pizarnik funda una voz auténtica, con sus preguntas irresueltas sobre absolutos como la muerte, la soledad, la angustia, el dolor. En su consagración literaria crea un universo poético donde la voz ajena seguirá teniendo un lugar, pero no ya como modelo a seguir, sino como una reapropiación para configurar su propia voz, como lo dice Delfina Muschetti:

Los grandes poetas no hacen sino leer y procesar: triturar la tradición, sea ésta cual fuere. Allí, en el laboratorio del lenguaje, experimentan Vallejo con Darío, Girondo con todas las vanguardias, Juanele con los simbolistas, Perlongher con todo el modernismo, Carrera con Juanele y la tradición del campo, Bellessi con la propia Pizarnik. Una gran obra como la de Pizarnik no hace sino fagocitar sus lecturas (Trakl, Hölderlin, Rimbaud, Artaud y todo el surrealismo, Carroll, y hasta los poetas contemporáneos –menores o no– como Porchia u Olga Orozco) para producir una voz tan propia en su ajenidad, en su fuerza centrífuga y maquínica, que luego sólo podemos reconocer un estilo, una forma de decir, una cierta cantidad formal a la que sin duda adscribimos una firma.

Así su práctica escrituraria se encamina a la búsqueda del verdadero lenguaje, búsqueda que plantea interrogantes relativos al Ser y al hacer poético: “Yo considero que el verdadero lenguaje surge de una misma, del mismo ser, sin rebuscamientos, y no sé si algún día cambiaré de opinión” (Pizarnik, 1998, p.34). Para hablar sobre el vínculo entre Ser y lenguaje, nos aproximaremos en este capítulo a la onto-poética pizarnikiana para lo cual los planteamientos de Heidegger serán el sustento teórico de este tema, teniendo en cuenta que este filósofo ha abordado el vínculo entre Ser y lenguaje.

Así mismo revisaremos los planteamientos de Maurice Blanchot formulados en su libro *El espacio literario* donde reflexiona sobre el arte y la literatura a través

de la interpretación de Hölderlin, Mallarmé, Rilke y Kafka, poetas para quienes la palabra poética se opone al lenguaje cotidiano “palabra corriente” o “palabra bruta”, que siempre nos remite al mundo y en la que el hombre encuentra un lugar seguro. En la palabra poética “ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla. Finalmente, lo que se habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad” (Blanchot, 1969, p. 35).

La reflexión que lleva a cabo Alejandra Pizarnik sobre la palabra poética y los conflictos con el lenguaje puede ser rastreada en sus *Diarios* que representan para la poeta el espacio ideal para pensar su escritura y reflexionar sobre sus cuestionamientos alrededor de la palabra y el Ser, como ella misma señala: “Reflexionar sobre la poesía es prudente, tranquiliza; anotar cuestiones poética, hacer aforismos que indiquen cómo ha de escribir el poeta o qué es la poesía” (*Diarios*, p. 271). Los *Diarios* constituyen un corpus significativo metaliterario donde se evidencia la angustia ante los límites del lenguaje y su compleja relación con él. Su poesía refleja la tensión permanente que involucra el deseo y el temor ante lo insoluble. En este capítulo los consideraremos imprescindibles para dar cuenta de sus cuestionamientos más profundos en torno a su creación poética.

Nos centraremos en su voz lírica en donde la poesía es un espacio de subversión, de libertad y de encuentro, teniendo en cuenta su concepción de la poesía:

La Poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio, 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 atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible” (Piña, 1999, p. 107).

La escucha de sus seis textos fundamentales, *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), permite una reflexión en torno a las indagaciones literarias de Pizarnik cómo su hacer poético parte del deseo profundo de lograr un lenguaje total esta búsqueda debe partir desde el propio ser que vincularemos con el pensamiento de Martin Heidegger.

El problema poético de la escritura pizarnikiana está centrado en la conciencia trágica del lenguaje, una búsqueda en la que participa el poeta moderno, pues éste debe buscar “El Lenguaje” desde el mismo lenguaje, y donde éste encuentra su límite en la palabra misma. La poética de Pizarnik se moverá en una tensión entre los dualismos: palabra y silencio; salvación y fracaso a través de la palabra; creación y destrucción; deseo de muerte y miedo a la muerte; vida en la escritura y muerte en ella, yo/otra (as). Conformando así una poética definida por el oxímoron de un silencio que es palabra y de una presencia que es ausencia (Depetris, 2004, p. 18).

Este capítulo también revisaremos sus dislocaciones subjetivas, esas *voces* que forman parte de su propia voz, recorren su escritura y se desplazan unas a otras: *No puedo hablar con mi voz sino con mis voces* (Pizarnik, 2013, p. 278); “Cae la música en la música como mi voz en mis voces” (p. 278); *Y yo sola con mis voces, y tu tanto estás del otro lado que te confundo conmigo* (Pizarnik, 2010, p. 289). Un yo poético fragmentado habita sus textos y alude a sus obsesiones: el lenguaje, el silencio, la muerte, la infancia, lugar para siempre perdido al que se desea volver; o que se metamorfosea a su vez en niña extraviada o reina loca, y que se cubre con máscaras de loba, ángel o pájaro.

1. **Ontopoética heideggeriana proyectada sobre la poética pizarnikiana**

Heidegger plantea que en el pensamiento y en el lenguaje se expresa la misteriosa relación de la esencia del hombre con la verdad del Ser:

No es que el pensar ponga o produzca esa relación. El pensar sólo la ofrece al ser como algo que le ha sido ofrecido por él. Este ofrecer estriba en el hecho de que en el pensar el Ser llega al lenguaje. **El lenguaje es la casa del Ser.** En su morada habita el hombre. Pensadores y poetas son los centinelas de esa morada. Su vela consume la manifestación del ser, en el sentido de que con su decir llevan el ser al lenguaje y en el lenguaje lo guardan. (H., p. 7, citado por Colomer, 1990 p. 596).

Así el Ser llega al lenguaje, en la medida en que lleva el hombre al lenguaje, de igual forma a través del existir el hombre está en el mundo y pensando está en el lenguaje, por esto Heidegger lo denominada *casa y morada* del hombre. Heidegger insistirá que en el lenguaje es donde hay que buscar la experiencia originaria del ser.

“El lenguaje es lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo. El pensar con su decir abre en el lenguaje imperceptibles surcos, más imperceptibles que los surcos que traza en el campo el labrador del lento caminar” (Heidegger, citado por Colomer, p. 597).

Para Heidegger la filosofía se convierte en una experiencia cercana a la creación poética, pues el pensamiento auténtico no es un acto de fuerza sino como la poesía, un acto de humildad y reverencia hacia el ser. El decir poético crea o inaugura un mundo, sin pretensiones de dominación. Pensamiento y poesía van en busca de la palabra pura y sencilla en la que el ser llega al lenguaje. Así, poesía y pensamiento habitan en una misma vecindad. Términos que desde Platón se consideraban separados de una forma tajante. La poesía pertenecía al ámbito de lo sensible y el pensamiento a la esfera de lo ideal o inteligible, planteamiento que Aristóteles continuará con muy pocas variaciones, y el pensamiento seguirá ocupando un lugar superior y considerándose como una capacidad esencial del hombre. Heidegger busca cuestionar la tradición dualística de estos dos términos para plantear el pensar del Ser. Para este filósofo el pensamiento se mueve en el lenguaje y lo hace poético y el nombrar debe entenderse en el sentido fuerte de llamar a la palabra, de convocar en la presencia aquello que de esta manera es interpelado por la palabra.

Atender al llamamiento significativo de ciertas voces poéticas tiene que ver con el hablar auténtico, ponerse a la escucha de estas palabras y, ante todo, saber sumergirse en silencio, es el primer deber del pensamiento (Scherer 1981, p. 223). Heidegger entiende el hablar humano como “correspondencia” con el decir originario, de esta forma el lenguaje es esencialmente escucha, es más un *dejarse decir* (*sich-sagen-lassen*), que una capacidad de la que el hombre dispusiera libremente. Ahora bien, a medida que el hombre renuncia a su propio hablar y se entrega al decir silencioso, su lenguaje resulta más esencial.

En *Sendas perdidas* (citado por Scherer, p.233) Heidegger afirma, “El pensamiento es la poesía originaria que precede a todo arte poético”. Tanto el pensamiento como la poesía están consagrados al servicio del lenguaje, al cual se entregan y consumen. Heidegger propone dejar a un lado el prejuicio de que el

pensamiento es “un asunto de la razón, de la razón calculadora en el sentido más amplio del término” (citado por Scherer, p. 235). La desconfianza hacia toda aproximación entre pensamiento y poesía surge únicamente cuando se toma el pensamiento por un instrumento de conocimiento, en lugar de comprenderlo como el poema original que procede a toda clase de poesía.

En Heidegger hay dos conceptos de poesía, uno general que alude al arte en general, así todas las artes desde la arquitectura a la estética son en su raíz poéticas, ya que en todas ellas se lleva a cabo la instauración de la verdad, esencia misma del arte; y el otro particular que define la poesía como un modo de creación artística que se realiza en el medio de lenguaje. Para Heidegger la obra de arte revela un mundo, vocablo que aquí tiene un significado ontológico: “El mundo es lo inobjetivable de lo que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y de la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. Dondequiera que caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas, allí munde el mundo” (citado por Colomer, p. 604) y para saber de ese mundo debemos situarnos ante una obra de arte concreta y escuchar lo que nos dice.

La esencia del arte como poesía en sentido estricto la plantea Heidegger en la conferencia de 1936 *Hölderlin y la esencia de la poesía*. El pensador justifica el hecho de haber elegido sólo la obra de Hölderlin para mostrar la esencia de la poesía porque Hölderlin en su poetizar lleva lo esencial a la esencia. Así, Hölderlin se constituye en el poeta de poetas, porque en su poesía lleva a cabo la esencia de la poesía. Una de las cuestiones importantes de su reflexión es que la poesía se origina de lenguaje y constituye “la más inocente de las ocupaciones” al igual que “el más peligroso de los bienes”. No hay que entender la esencia de la poesía desde el lenguaje, sino la esencia del lenguaje desde la poesía, ella es la que hace posible el lenguaje. Heidegger, señala entonces que la palabra es fuente, es manantial, algo que surge desde el ser mismo. El lenguaje desde esta visión remite a las palabras no como signos portadoras cada una de su propia significación, sino que dicen algo si son la mostración del ser. Así, el lenguaje configura al ser:

El lenguaje es el ámbito o recinto (templum) esto es, la casa del ser. La esencia del lenguaje no se agota en el significado ni se limita a ser algo que tiene que ver con los signos o las cifras. Es porque el lenguaje es la casa del ser, por lo que sólo llegamos a lo ente caminando permanentemente a través de esa casa (citado por Martin, p. 95).

Los poetas, como guardianes del ser, habitan en el lenguaje y deben profundizar en los absolutos, en “la esencia del dolor, de la muerte, del amor”, como lo expresó Heidegger en su conferencia de 1946, en razón a esto su búsqueda es ontológica y su palabra va en busca de la esencia del ser. Tres núcleos vivenciales, inasibles y enigmáticos que, como lo señala Sarah Martin (2005, p. 95), el poeta deberá cuestionar desde el lenguaje hacia lo real desconocido con la esperanza de obtener una respuesta y trazar el sentido del ser. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia, como lo expresa Blanchot (1955, p. 17), y se convierte en lo esencial; por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. El poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en la obra es retorno a su esencia. “Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que sus colores dan el ser” (p. 35). Así, escribir sería regresar al lenguaje esencial que consiste en hacerse eco del ser. Blanchot, en relación con los poetas que van a la esencia de la poesía, expresa:

Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo. (Blanchot, 1955, p.32)

Los poetas al preguntarse por lo esencial e inasible, al cuestionarse sobre los absolutos para obtener el sentido del Ser arriesgan la morada del ser, como lo ha planteado Heidegger. “La poesía moderna y contemporánea, lleva, al extremo el cuestionamiento del lenguaje arriesgando la comprensión y la comunicabilidad. [...] En esa búsqueda del ser, el poeta moderno persigue –paradójicamente– lo que percibe y lo que, en principio no puede percibir: lo invisible, lo intangible” (Martin, p. 96). En la poesía de la Alejandra Pizarnik se da esa búsqueda ontológica que en el espacio de su escritura se pregunta cómo alcanzar el lenguaje total, aquel que logre expresar la realidad, que no represente la realidad, que no sólo aluda, sino que al decir cree,

configure otro mundo y al mismo tiempo sea autocreación. Que sea una experiencia de totalidad. ¿Pero, cómo traspasar el muro entre las palabras y las cosas? ¿Cómo limpiar las palabras de sus significados convencionales? ¿Cómo llegar al conocimiento total? ¿Cómo encontrar un lenguaje primigenio que logre abarcar lo esencial? “¿Cómo transmutar en palabras este deseo de ser?” Con estos cuestionamientos la poeta atraviesa la senda de su hacer poético buscando trascender en su experiencia poética el lenguaje.

Ahora bien, ¿qué significa una experiencia? Siguiendo a Blanchot (p. 76), en Rilke, los versos son experiencias supeditados a lo que el poeta vive, como lo expresa en un pasaje de *Malte*: “Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas...”, lo cual está vinculado a un enfoque vital, así para escribir hay que agotar la vida. Para Valery, la experiencia está dada por la búsqueda que emprende el verdadero pintor o poeta durante toda la vida, una actividad que debe crearlo todo, necesidad, finalidad, medios, y aún los obstáculos, lo que implica agotar el arte. Agotar la vida en la búsqueda del arte. Estas dos concepciones comparten “la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla” (p. 77).

Pizarnik expresa su concepción de “experiencia” en sus Diarios (2010, p.153), apoyándose en las palabras de Rilke en el pasaje de *Malte*: “La poesía es experiencia, así decía Rilke. Y yo digo: experiencia de la palabra.” A la luz de los planteamientos de Heidegger y Blanchot la búsqueda del lenguaje total que emprende Pizarnik en su hacer poético es una experiencia ontológica que lleva a la imposibilidad de la palabra esencial y al descentramiento del yo poético.

2. La poesía: juego peligroso

En su configuración como poeta, la genealogía que Pizarnik elige para sembrar sus raíces tiene una gran carga de significación. Sustentada en las voces prestigiosas del romanticismo alemán y francés que proponen la búsqueda de un

conocimiento total a través de la poesía, Pizarnik inicia el camino de su experiencia poética que implica enfrentarse al riesgo del “juego peligroso” como llamó Hölderlin a la poesía.

Albert Beguin (1954, p. 206) en su libro *El alma romántica y el sueño* al hablar de Holderlin, cuya creación poética encierra una experiencia radical en su deseo de unión total con la naturaleza, dice: “Hölderlin como ellos [los románticos Novalis, Jean Paul, Hoffman] tuvo sed de infinito y aspiró a una posesión total.” Para separarlo de los románticos no basta, sin duda, que Hölderlin haya cultivado en poesía formas clásicas y se haya propuesto un ideal helénico; pero si eligió esas formas y esos modelos no fue sin profundas necesidades interiores. [...].”

Estos poetas abren las puertas al sueño, la locura, la ebriedad, la filosofía para recorrer un camino hacia el interior de sí mismos a través de la creación poética. Como lo señala Beguin (1986, p. 55-60), la revuelta romántica es la aspiración hacia la unidad y está expresada en algunas declaraciones fundamentales como las de Nerval: “Resolví sujetar el sueño y conocer su secreto. En *Aurelia* Nerval fusiona hasta el extremo su vida y su literatura. En la primera línea del libro se lee: “el sueño es una segunda vida”. ¿Por qué, me pregunté, no forzar esas puertas místicas, animado con toda mi voluntad, y dominar mis sensaciones en lugar de sufrirlas?” Búsquedas que traspasan fronteras geográficas y temporales, para explorar la poesía como una experiencia límite. Una obsesión por lograr la unidad y disolver los dualismos entre naturaleza y espíritu; objeto y sujeto; vida y obra; lenguaje y ser.

Siguiendo a Raymond (1995, p. 9), la necesidad de hacer del acto poético una operación vital, de atribuir a la poesía el poder de trascendencia surge en la época del prerromanticismo europeo cuando la exploración irracional ya no estaba en manos de la mística religiosa sino del arte. “En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico, le inquieta la necesidad de ‘cambiar la vida’, como quería Rimbaud, de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser.”

Estos poetas no ven la escritura como un oficio sino como una actividad totalizante, como camino a un conocimiento absoluto, como un programa de vida,

una ética cuya convicción es convertir la vida en obra de arte. Así, la semejanza central entre el romanticismo y la vanguardia es la pretensión unir vida y arte como lo señala Octavio Paz (1994, p. 423).

Baudelaire es el primero en darle a la poesía la misión de permitir que el yo escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. La poesía permite abrir los límites de la individualidad hacia el infinito (Raymond, 1995, p.18) para poder percibir las correspondencias de todo con todo en una analogía universal. Otras de las vías de acuerdo con Baudelaire para salir fuera de sí es “la voluptuosidad”, a través de ella ella el yo puede ver lo nuevo en un ejercicio de exceso, de embriaguez, de intensidad, ir al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo. (Baudelaire, citado por Depetris, p. 99) Para Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, se saca al yo fuera de sí a través de la voluptuosidad, ya planteada tímidamente por Baudelaire, como paso para llegar al absoluto, pero en Lautréamont definitiva y sustentada en la inversión del pensamiento lógico y la metamorfosis constante que propone.

Arthur Rimbaud, heredero de Baudelaire será quien formulará el despojamiento extremo de sí mismo en las *Cartas del vidente*, escritas a Georges Izambard y Paul Démeny en mayo de 1871 y publicadas por primera vez en 1926 en *Revue Européenne*. Como lo señala Friedrich (1959, p. 91-94), en ellas se esboza el programa de la poesía futura y se confirma que la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión acerca del arte poético. Rimbaud expresa en estas cartas la necesidad del poeta de hacerse vidente (*voyant*), concepto que ya venía de Montaigne, quien en sus *Ensayos* combina dos fragmentos de Platón acerca de la locura poética. El joven Rimbaud da un nuevo sentido a esta idea. La voluntad y la inteligencia guían el principio: “Quiero llegar a ser poeta y trabajo para serlo.” La finalidad es llegar a “lo desconocido”: “ver lo invisible, oír lo inaudible”, lo cual se logrará a través del desarreglo de los sentidos, el resultado será el abandono del yo por sí mismo.

“Todas las formas del amor, del sufrimiento de la locura; él busca por sí mismo, agota en sí todas las venenos para no guardar de ellos sino las quintaesencia. Inefable tortura para la que tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana por la que llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el supremo Sabio!- [...] (citado por Piña, 1998, p. 119)

Las propuestas de Rimbaud formuladas en las *Cartas del vidente* a través de las frases *Changer la vie, dérèglement de tous les sens, l'alchimie du verbe*, convierten a la poesía en un “lenguaje nuevo” y al poeta en aquel que va en busca de lo desconocido utilizando la imaginación como medio. De todas las frases formuladas por Rimbaud en la famosa *Lettre du voyant*, la más repetida y objeto de diversas interpretaciones es aquella donde afirma: *Car Je est un autre*. “Porque “yo” es otro. [...]. Yo estoy presente al despertar de mi pensamiento, yo lo contemplo, yo lo escucho. [...]. Es un error decir: pienso. Habría que decir: me piensan” (Friedrich, p. 93).

Cortázar en su ensayo de 1941 sobre Rimbaud (1994, p. 17-23) expresa que esta frase se ha sometido a diversos malentendidos, uno de ellos la que el surrealismo ofrece, al vincularla con la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía y convierten esta hipótesis en un método, donde los versos nacen de un semisueño o de la escritura automática. Lo cual, “le interesaba poco a Rimbaud. Su propósito no era la liberación y sublimación del *autre* sino del *Je*. (Cierto que todavía no estaba allí Freud para aconsejarlo; eso quedó para nuestro siglo.)”. Lo cual tiene que ver más con la conquista de su propio “yo” y con una visión de la Poesía como un “desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia.” visión compartida por Cortázar y podemos decir, también por Pizarnik, que desde Rimbaud definen una de las vías más importantes de su obra, la relación entre literatura y vida.

Lo anterior se vincula con lo expresado por la poeta en el artículo sobre Artaud “*El verbo Encarnado*²⁰”, en el que Pizarnik inicia el texto con una referencia a la poesía como “juego peligroso”:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que “la poesía es un juego peligroso”, tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida (Pizarnik, 2012, p. 269).

²⁰Publicado la primera vez en la revista Sur, Buenos Aires, núm. 294, mayo-junio de 1965, y recogido como prólogo a Textos de Antonin Artaud, Acuario, Buenos Aires, 1972.

Los puntos suspensivos del primer párrafo ofrecen la posibilidad de añadir otros nombres a quienes -anularon o quisieron anular- la distancia entre poesía y vida, ¿cómo no añadir el de la misma autora del artículo? Pizarnik heredera de este linaje y anclada en la propuesta del surrealismo de vivir la vida poéticamente, en uno de sus poemas dirá:

[...] *Ojalá pudiera
vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo
del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase
con mis días y con mis semanas, infundiéndole
al poema mi soplo a medida que cada letra de
cada palabra haya sido sacrificada en las
ceremonias del vivir.*

Pizarnik hace eco de las palabras de Artaud, quien en una de sus cartas escritas desde el asilo de Rodez a Henri Parisot habla de ese vínculo infranqueable entre el escribir y el vivir: “Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas”. “Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas que la retienen la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interna imagen de cuerpos...” (citado por Cortázar, 1994, p. 155).

Volviendo al artículo el “Verbo encarnado”, allí se evidencia que el paralelo entre Artaud y Rimbaud que Pizarnik menciona trazado por un escritor en 1948, que estudia la obra del francés, y advierte un *período blanco* y un *período negro* en su producción, separados en Rimbaud por la *Lettre du Voyant* y en Artaud por *Les Nouvelles Révélations de l'Être* (p. 271), puede extenderse a la misma poeta. Pizarnik al hablar del período blanco expresa en su artículo: “Es posible evidenciar la profunda identificación con Artaud: “Todos los escritos del *período blanco*, sean literarios, cinematográficos o teatrales, atestiguan esa prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras” (p. 271) Artaud deviene un espejo del conflicto que la poeta afronta con el lenguaje. Pizarnik al

nombre la sed de Artaud está hablando de la misma sed con la que ella escribe en busca del encuentro y fusión con el poema. La metáfora de la sed vincula vida, cuerpo y lenguaje. En la entrada del 24 de noviembre de 1957 expresa:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto sólo; es menester que el sexo la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras o me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme (2013, p. 207)

Y finaliza el artículo sobre Artaud con estas palabras: “El drama de Artaud es de todos nosotros, pero su rebeldía y su sufrimiento son de una intensidad sin paralelo” (2012, p. 272). ¿Es posible escapar a esa forma de maldición a la que autores como Hölderlin, Nerval, Rimbaud, Lautrémont, Artaud y Pizarnik, están condenados desde sus propias experiencias poéticas al buscar la integridad del ser tratando de superar el dualismo del yo y del universo? Es claro que ninguno de los mencionados autores logró huir, pues sus búsquedas particulares hacia la totalidad a través de la creación bordearon sus propios límites del sufrimiento y la soledad.

Pizarnik busca la escritura total, en donde lenguaje y cuerpo sean uno. Una escritura que suture que logre un lenguaje primigenio que ofrezca la palabra esencial. Su firme propósito es consagrarse enteramente a la poesía y así cumplir su destino de poeta: La consagración de Pizarnik a la poesía es total, como lo expresa Piña en la siguiente cita:

(...) se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del «poeta maldito», calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Duchase, (conde Lautréamont) Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de «poeta puro» que aspiraba a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas (no ya el opio, el haschish o el alcohol de los paraísos artificiales y las búsquedas ocultistas de contacto con lo otro, sino los psicofármacos para defender la lucidez), la soledad última, la sexualidad noortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones (1998, p. 19).

En relación con las palabras de Piña es importante anotar el lugar que ocupa Mallarmé en la poética pizarnikiana. De Mallarmé va tomar la confianza en el poder ontologizador del lenguaje poético –por oposición con el de la comunicación

cotidiana, que nos aleja del Ser-, atribuyéndole poderes de transmutación casi trascendentales (Piña, 2011, p. 67). En Mallarmé como lo señala Friedrich, la unidad entre lo artístico y la reflexión sobre lo artístico es exaltada por una filosofía que se ocupa del ser absoluto (equiparado a la nada) y de su relación con el lenguaje. Lo cual significa que la poesía pretende ser el único lugar en que lo absoluto y el lenguaje pueden encontrarse. Mallarmé se preguntó por la esencia de la poesía, y para él se reduce al ser. Cabe recordar aquí que de acuerdo con Blanchot no es posible afirmar que la literatura es algo que no tiene lugar en tanto algún objeto existe. Aunque el lenguaje en la literatura se afirme con más autoridad que en ninguna otra forma de la actividad humana, y se realiza totalmente, y es “todo: es todo, y nada más siempre dispuesto a pasar de todo a nada”. La realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. (Blanchot, 2002, p. 37-39)

Mallarmé comprende que la pureza absoluta “solo se puede concebir fuera del mundo. Sólo puede ser un no-ser” (Raymond, 1995, p. 29). Pizarnik va en búsqueda de la esencia de la poesía, allí donde sea posible unir realidad y vida. Lenguaje nuevo que recomponga la unidad perdida, que suture “la herida”. “Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de “vínculos sutiles” que permitirían la coexistencia inocente sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis” (Pizarnik, 2012, p. 305).

El punto extremo de la tarea que debe llevar a cabo la poesía, de acuerdo con la concepción poética de Pizarnik y de los autores con las que ella comparte el destino de la poesía, es la restitución de Absoluto, esta tentativa se lleva a cabo a través de la conciliación de los contrarios, comenzando por romper con el dualismo existente entre el yo y el otro; y de la fusión de los términos opuestos como conciencia e inconsciencia; sueño y vigilia; locura y lucidez; muerte y vida. La forma de abolir la dualidad, de acuerdo con los *malditos*, es despojar al yo de su percepción habitual del mundo, y para esto es necesario sacarlo fuera de sí, de sus sistemas de percepción y

razón evidentes. Sólo desde fuera de sí, el yo puede ver lo Otro, ver el Absoluto y verse con él (Depetris, p. 99). Pizarnik buscará fusionar en un solo acto el ser y el hacer para penetrar la esencia de la poesía, lo cual traza un itinerario que va del deseo y la certeza en el hacer poético hasta el temor y la incertidumbre.

3. Itinerario de la voz poética: del deseo y la certeza al temor y la incertidumbre

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa. Una noche del año 54 lo jure. No se trata de fidelidad sino de saber quién soy y para qué estoy aquí. No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje (2010, p. 335).

La confianza en el hacer poético empieza por ese deseo de vivir sólo para la poesía, de dedicarse en cuerpo y alma a la escritura y ¿a dónde la conduce esta actividad en la que se busca diluir el dualismo muerte y vida? Las palabras de Blanchot hablan de esa salvación a través de la escritura que involucra una apuesta también por la salvación del “yo”.

[...] escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo [...] o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte (Blanchot, 2005, p. 222).

Blanchot (2002, p. 46) plantea que la necesidad interior de escribir está ligada a la cercanía del punto donde no se puede hacer nada con las palabras. La escritura sucede cuando por un salto feliz, el poeta logra sustraerse al impulso que la conducta ulterior de la obra debe despertar y apaciguar, abrigar y apartar incesantemente. La obra es el círculo puro donde el autor se expone peligrosamente a la presión que exige que escriba, pero así también se protege de un mundo en el que es difícil actuar para establecerse en el mundo donde él es soberano. Este artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que no es él mismo.

Al revisar el conjunto de la obra poética de Alejandra Pizarnik, conformada por ocho poemarios, es posible hacer una lectura de ella considerando tres etapas en su escritura, una de iniciación o aprendizaje (1955 a 1958) con sus tres primeros libros: *La tierra más ajena* (Botella al Mar, 1955), *Un signo en tu sombra* (Talleres Gráficos Federico Lozano, Buenos Aires, 1955), *La última inocencia* (Poesía Buenos Aires, 1956) y *Las aventuras perdidas* (Altamar, 1958). Otra de madurez (1962 a 1965) que corresponde a su estancia en París en donde escribió *Árbol de Diana* (Sur, 1962) y *Los trabajos y las noches* (Sudamericana, 1965); y por último, un período de transformación estética en el que aunque mantiene sus temas centrales de su poética, en el plano formal se evidencia un cambio sustancial (1968 a 1971) que reúne su trabajo escritural en los libros *Extracción de la piedra de la locura* (Sudamericana, 1968), *El infierno musical* (Siglo XXI, 1971) y *Los pequeños cantos* (Caracas, Árbol de fuego, 1971).

Desde los primeros libros se evidencia el deseo de encontrar la palabra exacta, *le mot juste* de poder trascender el lenguaje, de ir más allá de lo aparente. Su búsqueda poética es afín a la que emprenden los poetas “malditos”. Búsqueda que refleja una tensión en el deseo de unir realidad y vida. La problemática que atraviesa su poesía es cómo decir lo esencial a través de un código convencional. La escritura implica entonces, el cuestionamiento del mismo lenguaje y allí sucede el desencuentro: “Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras. [...]. No comprendo el lenguaje, y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy” (Pizarnik, 2010, p. 319). ¿Cómo separar a las palabras de su uso cotidiano y darle a la palabra la singularidad de un puro decir del ser? Pizarnik recorrerá un camino donde su búsqueda poética parte del deseo de unir ser y palabra dese una confianza y certeza en el hacer poético, que evoluciona a una incertidumbre y desconfianza en la palabra. El encuentro final es con la certidumbre de “que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión” [...] el lenguaje “no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio”. Que lo esencial es indecible” (Pizarnik, 2012, 0. 313).

3.1. Etapa de aprendizaje

Su primer libro, *La tierra más ajena*, publicado a sus 19 años será el único libro en el que Pizarnik utilizará su nombre completo: Flora Alejandra Pizarnik, como firma. En los siguientes libros el “Flora” desaparecerá. El título refleja su idea sobre la extranjería del hombre, apoyada en la frase del poeta alemán George Trakl, pues desde este punto su poesía habla de una creencia fundamental en Pizarnik: “la única morada posible para el poeta es la palabra” (Pizarnik, 2012, p. 313). Es importante señalar aquí cómo la voz ajena se inserta desde las primeras publicaciones en la voz propia, para hacer evidente su lectura y filiación poética. La cita de Rimbaud, como lo dijimos en el capítulo anterior abre la lectura de este libro, “La juventud como rasgo programático está marcada desde el epígrafe” (Aira, 2001, p. 38), y se sustentará en su voz citándolo en español o en francés tanto en sus *Diarios*, como en sus textos de crítica, configurándose como uno de sus maestros literarios.

El libro se estructura en dos partes: la primera carece de título y se compone de veintidós poemas, la mayoría breves, y con referencias literarias de sus lecturas en los paratextos. La segunda parte con el título “Un signo en tu sombra” consta de seis poemas en donde el “TÚ” apela al amor. Cristina Piña expresa: “Toda una sección del volumen, *Un signo en tu sombra*, está compuesta por poemas amorosos, signados por la experiencia de la separación y la no correspondencia [...] revelan una conciencia dolorida y trágica de la experiencia amorosa, a la cual se la vive no ya como plenitud de encuentro, sino como angustia y pérdida” (Piña, citado por Martín, p. 271).

Los poemas de este libro establecen una distancia con su escritura posterior en la que alcanzará un exaltado lirismo. Los referentes aquí son urbanos y objetos de la cotidianidad que pueden vincularse con la estética del futurismo vinculados con la poesía de Huidobro, escritor al que lee a fondo en esta etapa. Se evidencia la certeza de la posesión de la palabra, como en los versos de “Poema a mi papel”: *leyendo propios poemas / penas impresas transcendencias cotidianas / sonrisa orgullosa equívoco perdonado / es mío es mío es mío!! / leyendo letra cursiva / latir interior*

alegre / sentir que la dicha se coagula / o bien o mal o bien /extrañeza de sentires innatos /cáliz armonioso y autónomo /límite en dedo gordo de pie cansado y / pelo lavado en rizada cabeza /no importa: /es mío es mío es mío!! (Pizarnik, 2013, p. 22).

En cuanto a los recursos formales en los poemas están: la profusión de anáforas, la supresión de puntuación y los espacios en blanco en algunos versos, “siguiendo la tradición de poetas surrealistas como René Char y también los ‘beat poets’, como Allen Ginsberg, quienes tuvieron gran influencia en el clima poético de entonces en Buenos Aires.” (Haydu, 1996 p. 24).

Algunos títulos de este poemario se perfilan desde ya como sus grandes obsesiones: la noche como el lugar en el ocurre el encuentro con el poema: [...] *la noche desanuda su bagaje / de blancos y negros / girar detener su devenir*; o las sombras y el amor como tema se central de la sección *Un signo en tu sombra*.

En sus dos libros posteriores *La última inocencia* y *Las aventuras pérdidas* demuestran la adquisición de una estética propia que se va reafirmando en diálogos con el grupo de poetas con quienes compartía semanalmente, entre ellos estaban Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Rubén Vela, Edgar Bayley y Elizabeth Azcona Cranwell. El primero de ellos dedicado a Leon Ostrov, su psicoanalista por muchos años, está conformado por dieciséis poemas de una concentración e intensidad en el lenguaje que es el preludio a la brevedad y condensación, rasgos sobresalientes de sus poemarios de madurez. Bajarla se refiere a la palabra “inocencia” del título del libro como un despojamiento del ser a través de la palabra poética:

Cuando Aguirrequiso confirmar el título del libro de Alejandra, Edgar [Bayley] se despabiló y comenzaron los chistes. Decir *La última inocencia* fue para él un detonante magnífico. Quiso saber cuál podría ser esa *última inocencia* [...] Aguirre y Alejandra impugnaron la ironía de Edgar. Argumentaron que la poesía se nutría de inocencia. De absoluta desnudez [...] Acaso *La última inocencia* podría retitularse *La última desnudez*, puesto que la autora, al *despojarse* de la palabra que le venía desde las profundidades, se mostraba a sí misma tan desnuda como ese ser que hablaba por ella (citado por Martín, p. 111).

Este poemario es fundamental dentro del conjunto de su obra póstica. En los poemas aparece los temas y emblemas de su escritura que no abandonará: la reflexión metalingüística, la multiplicidad del sujeto y la presencia de la tensión constante entre opuestos absolutos: vida/muerte, silencio/palabra. Algunos emblemas presentes en

estos libros también serán definatorios de su poética: la noche, la infancia, el jardín, el bosque, el viento, el espejo.

“Salvación”, primer poema de este libro, habla de esa búsqueda de la esencia a través de la palabra en donde el yo poético está representado por una figura femenina: “la muchacha”, que frente al mundo degradado, “en el horror de la civilización” encuentra la salvación en la poesía y se confía al hacer poético. En la entrada del 8 de diciembre de 1957 expresa: “¿Luchará la triste muchacha o cerrará sus ojos dolidos y se dejará ir lentamente hacia las tinieblas? Sabido es que la salvación exige sólo el interés. Sí, se salvará por ahora: he aquí un poema dando aletazos en el aire. En la certeza del poder de la poesía para salvar las palabras, el sintagma “Ahora” connota el momento de la utopía, el momento de romper el muro del lenguaje:

*Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
la hoja
la piedra
perdidas en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización
que purifica la caída de la noche
Ahora la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía (Pizarnik, 2013, p. 49)*

En este poema se evidencia la búsqueda de la palabra pura, a través de las relaciones entre el ser y la palabra. No sólo la salvación del ser a través de la poesía sino la salvación de las palabras a través del canto. En *Cuadro* (p. 353), el yo poético dice: “Hay que salvar, no a la flor, sino a las palabras.” Las palabras que “perdidas en la fuente del tormento” y cargadas de memoria semántica, son purificadas por el poeta. Como lo dice la Poeta en el artículo “Silencios en movimiento”: “que las palabras vuelvan a ser las genuinas, aquellas ‘no perdidas en lo extraño’” (Pizarnik 2012, p. 215), un instante privilegiado para romper el muro de la poesía.

Entre los citados emblemas, “la noche” es una palabra fundamental en toda la escritura pizarnikiana. Espacio de creación, a ella se unirá para hablar de poesía,

para crear e inventar un lenguaje, lo cual la entronca con el romanticismo alemán, en especial con Novalis. El poema “La Noche” de este libro, se abre con un epígrafe de Gérard de Nerval, otra de las voces con las que estableció diálogos y con quien se sintió cercana, como lo mencionamos en el capítulo anterior.

La noche en la poesía pizarnikiana es un referente constante, por una parte será el espacio benéfico, donde es posible la revelación y de otro lado un espacio de soledad donde ocurre el encuentro entre el yo poético consigo mismo, con la creación poética y con la muerte. Símbolo de la deuda romántica, la actividad y poder de la noche son relativos a su espacio donde se constituyen en guardián de la poesía,

Este espacio poético en Pizarnik nos remite a una de las obras más importantes del romanticismo alemán *Los himnos a la noche* de Novalis. Albert Beguin (1954, p. 264), al hablar de Novalis, expresa cómo la Noche se presenta como la gran reveladora, la fuente oculta de los sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual, bajo las pisadas del explorador, surge todo un mundo de imágenes.

Lo cual es posible vincular con los planteamientos de Blanchot quien le asigna a la realidad racionalizada la categoría de Día, en donde está el Mundo, el Poder, la Acción. Fuera del reino del Día, está el arte que da acceso a otro espacio, a la Noche, pero no sólo como aniquilación del día que sería la primera noche, sino como “segunda noche”, en la que se torna presencia de esta aniquilación y retorna incesantemente al ser.

La noche blanchotiana tiene que ver con la inspiración poética y se diferencia de la noche de *Los Himnos* de Novalis, pues ésta es acogedora, es espacio del sueño y es la oposición al día. La “otra noche” tiene que ver con la imposibilidad, con la incertidumbre: Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que esta se somete a la prueba de la imposibilidad. Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche” (Blanchot, 2002, p. 153).

Como espacio de creación, de silencio y revelación del lenguaje la noche en Pizarnik cobra una importancia fundamental en su trabajo con la palabra. Espacio de

la ausencia, del silencio, “allí se acaba y se realiza la palabra en la profundidad silenciosa que la garantiza como sentido” (Blanchot, 2002, p.147).

El poema pizarnikiano anuncia esa imposibilidad de felicidad de un sujeto fisurado, desgarrado que no encuentra palabras en el espacio que le pertenece, así la estéril noche, se convierte en un sol horrendo, pues el día no es fértil para crear. El cuestionamiento existencial y la dupla vida-muerte es abordado en este poema y en otros del mismo libro: */Tal vez esta noche no es noche, /debe ser sol horrendo, o / lo otro, o cualquier cosa.../ ¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,/falta candor, falta poesía/ cuando la sangre llora y llora![...]¡Pudiera ser tan feliz esta noche! /Aún quedan ensueños rezagados./ ¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces! ¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?/ /La muerte está lejana. No me mira./ ¡Tanta vida Señor/¿Para qué tanta vida?* Los contrarios vida/muerte están revelados por la poesía en estos poemas. Y el yo deambula en el deseo de saberse viva y de no saber de la muerte. En el poema “La de los ojos abiertos”, el yo poético dirá en la última estrofa: *pero quiero saberme viva / pero no quiero hablar / de la muerte / ni de sus extrañas manos./* Y el amor como salvación de la muerte, empezará a aparecer aquí para hablarle a esa “alejandra” que ya empieza a llamarse desde la disolución de un yo poético que se nombra y desnombra, que se desplaza y se metamorfosea en múltiples “yo”: *esta lúgubre manía de vivir/ esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues/ [...] hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola / la luz rugía el aire cantaba / pero tu amado no volvió /*

La poesía, instante de muerte y nacimiento, de desnudez, se hace evidente en otro de los poemas en los que el yo poético habla de la experiencia poética que en palabras de Octavio Paz significa “abrir las fuentes del ser. Un instante jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello.” (2003, p. 162): Los versos de “A la espera de la oscuridad” nombran el instante privilegiado de la creación, “sin sangre de alas”, que da posibilidad al vuelo: *Ese instante que no se olvida / tan vacío devuelto por las sombras / Tan vacío rechazado por los relojes / Ese pobre instante adoptado por mi ternura / Desnudo desnudo de sangre de alas /*

Sin ojos para recordar angustias de antaño / Ampáralo niña ciega del alma / Ponle tus cabellos escarchados por el fuego / Abrázalo pequeña estatua de terror / [...] / Dile que los suspiros del mar / Humedecen las únicas palabras / Por las que vale vivir [...]. Un instante que necesita del abrazo, del cuidado, pues existe el miedo de perderlo de petrificarlo con las palabras.

Es importante destacar que en algunos de estos poemas aparece el uso de la paradoja y la reiteración que serán constantes en su escritura: *la muerte se muere de risa pero la vida / se muere de llanto pero la muerte pero la vida / pero nada nada.* Igualmente al nivel de la forma, serán patentes las tensiones que establece entre silencio y palabra al jugar con los blancos de la página en varios de los poemas y especialmente en el que cierra el libro: “solo un nombre” que alude al desdoblamiento a través del soporte de la autonominación y de la multiplicidad del sujeto planteado en el nivel semántico y espacial.

El poema “Sólo un nombre”, último del libro, abre la vía para el cuestionamiento del lenguaje y su ruptura para nombrar la realidad, que cada vez se hará más contundente en sus posteriores textos. Desde el título se anuncia una identidad que es puesta en duda a través de la repetición del nombre “alejandra”, y que confirma lo que dice el título, representa al sujeto, pero no habla de su realidad. Compartimos lo que dice Francisco Lasarte: “La poeta duda que un signo lingüístico -aquí significativamente su propio nombre- pueda crear la realidad.” Es el conflicto de la representación que está presente en la poética pizarnikiana, la insuficiencia del lenguaje para nombrar la realidad. La única posesión: las palabras, herencia y condena que al reiterarlas, van produciendo un vacío, un obstáculo, un muro. Es la búsqueda por expresar la realidad del yo poético, no la del signo. Pizarnik “quisiera llegar a ese yo inefable sobre el que reposan incontables alejandras” (Cadavid, p. 65). No existe sólo una Alejandra, y el espacio físico del poema da la idea de que no hay ninguna que sea la verdadera: el nombre carece de mayúsculas iniciales, de signos de puntuación, se despliega hacia el abismo.

*alejandra Alejandra
debajo estoy yo
alejandra (Pizarnik, 2010, po. 65)*

El yo poético se desdobra no sólo en una voz, sino en varias voces. De desplaza no sólo a la segunda persona, sino a la tercera para proyectarse en estos pronombres. En el poema anterior, el sujeto poético se corresponde con el yo autorial; pero en la obra también está el *yo-ella*, que le sirve para describirse a sí misma, como si se tratara de otra persona; y un *yo-tú* con el que se interpela así misma, a la poeta que va en busca del lenguaje esencial. Un descentramiento progresivo del yo poético como se muestra a continuación. Al final de su producción poética, Pizarnik jugará con los tres pronombres para autodefinirse, para explicarse.

*Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
Y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos. (La Jaula)(p.73)*

*ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe (Poema 6 de Árbol de Diana).(p. 108)*

*tú que cantas todas mis muertes.
tú que cantas lo que no confías
al sueño del tiempo,
describeme la casa del vacío,
háblame de esas palabras vestidas de féretros
que habitan mi inocencia. (Artes invisibles) (p. 80)
Tú lloras debajo de tu llanto,
Tu abres el cofre de tus deseos
Y eres más que la noche (Hija del viento) (p.77)*

*Algo en mi no se abandona a la cascada de
Cenizas que me arrastra dentro de mi con ella
Que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo,
Indeciblemente distinta de ella.*

En *Las aventuras perdidas*, publicado dos años después, y dedicado a Rubén Vela, lleva un epígrafe del poeta austriaco George Trakl, como lo mencionamos del

cual hablamos en el capítulo anterior. El epígrafe hace mención a una de sus máscaras con la que se nombrará, con una pequeña variación, respecto a la imagen de Trakl: “la hija del viento”, que será parte de sus autorrepresentaciones.

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

La celebración de la noche como refugio, mundo propio, espacio de preferencia frente al día, se presenta en el poema “La Jaula”. Allí se ratifica la noche como lugar de realización, de sombras, de ángeles bellos como cuchillos que devastan la esperanza; y el día, su contrario, como el espacio de “los otros” del mundo cotidiano, del afuera. El yo poético se sitúa al margen de un sol degradado ajeno, distante que pertenece a otro ámbito, del cual el sujeto no sabe. La estética del desdoblamiento está presente en este poemario, donde la repetición del pronombre en primera persona es insistente. El “yo” que llora debajo del nombre, vincula a lo dicho en el poema “Sólo un nombre” del poemario anterior:

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

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

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

*Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.*

En este último verso se sintetiza la oposición entre el adentro y el afuera; entre el yo y los otros; entre la vida y la muerte. Como lo expresa Susana Haydu (1996, p. 31), el interés por el lenguaje se concretiza en este libro.

En “Carencia” un yo poético habla de un sujeto encerrado en su soledad: prisión y mudez. Invadido por la duda, por el no saber, por el miedo, por la fragmentación, por la carencia: *Yo no sé de pájaros, / no conozco la historia del fuego. / Pero creo que mi soledad debería tener alas.* En el poema “Nada” leemos: *El viento muere en mi herida. / La noche mendiga mi sangre.* (p. 86). En el poema “Miedos” el yo poético habla de los deseos consumidos ahora por el miedo: *El miedo con labios muertos / bebiendo mis deseos.* (p. 87). El deseo de alcanzar la unión entre lenguaje y ser, entre lenguaje y realidad es bebido por “labios muertos”, la imposibilidad de lograr el encuentro entre palabra y ser se hace patente.

En “Origen” encontramos también la necesidad de amparo por la palabra, alguna verdad en la que sustentarse, referentes del lenguaje por los que se ruega, señala la reflexión metalingüística de su obra: *“Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada? / Alguna palabra que me ampare del viento, / alguna verdad pequeña en que sentarme / y desde la cual vivirme, / alguna frase solamente mía / que yo abrace cada noche, / en la que me reconozca, / en la que me exista. Pero no. Mi infancia / sólo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas me anunciaron.* (p. 88).

Su cuestionamiento al lenguaje, la entroncan tanto con el surrealismo, por el “yo” exacerbado, como lo menciona Haydu (p. 32) y con Mallarmé en su preocupación por la palabra misma: En “Cenizas” el yo poético a través de la anáfora exalta la creación a través de la *palabra*. Hace mención a la resurrección por la palabra, en la tradición judeo-cristiana, y así mismo, el rescate de la memoria a través de la palabra: *Hemos dicho palabras, / palabras para despertar muertos, / palabras para hacer un fuego, / palabras donde poder sentarnos / y sonreír. / Hemos creado el sermón / del pájaro y el mar, / el sermón del agua, / el sermón del amor. / Yo estoy ahora sola / -como la avara delirante / sobre su montaña de oro- / arrojando palabras al cielo* (p.82) y la muerte nuevamente de la que “se ha vestido todo instante”

deambula por todo el poemario para hablar también de su identidad fragmentada, que se busca en la vida: En “Mucho más allá” está presente la búsqueda ontológica desde lo real. La vida que se comprueba en la autolesión, en la búsqueda de una identidad mediante el lenguaje. Se afirma la existencia mediante esta comprobación, a través del preguntarse, del decirse, del nombrarse. *Quisiera hablar de la vida. / Pues esto es la vida, / este aullido, este clavarse las uñas / en el pecho, este arrancarse / la cabellera a puñados, este escupirse / a los propios ojos, sólo por decir, / sólo por ver si se puede decir: / “¿es que soy yo?, ¿verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?/ (p. 95)*

3.2 **Etapas de madurez**

Los libros *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches* son considerados sus obras de consagración como poeta. Constituyen la parte medular de su obra y evidencian la exigencia que Pizarnik se impuso en su creación y la madurez poética adquirida tras estos años de escritura continua. Un trabajo riguroso, en busca de la brevedad y la depuración sintáctica, aquí podríamos hablar del resultado de su diálogo constante con la voz poética de Antonio Porchia.

El primero está conformado por treinta y ocho poemas numerados y sin título y una sección final denominada *Otros poemas* correspondientes a diez poemas publicados en 1959 en la revista *Poesía=Poesía* de diciembre de 1959. Octavio Paz por su parte, resalta cómo *Árbol de Diana* está atravesado por la figura rimbaudiana del poeta vidente que colocado frente al sol 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, 2013, p. 102). Pizarnik realiza ese tránsito a la presencia fulgurante y logra aquel “doble movimiento simultáneo deseado: “libertar la fuerza visionaria y mantener un aplomo extraordinario en la conducción de esa fuerza.” (Pizarnik, 2012, p. 306). El receptor se encuentra ante estos poemas entre la sencillez y la dificultad, “dada por la misma función expresiva: sus poemas nos dicen algo sin decírnoslo lo mantienen oculto y como en un silencio intencional y

mágico” (Cadavid, 1988, p. 25). Sobre *Los trabajos y las noches* Pizarnik expresa el logro en su realización al configurar una estética singular:

Trabajé arduamente en esos poemas debo decir que al configurarlos me configuré, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería (Pizarnik, 2012, p. 314).

Al hacer una lectura cronológica de los poemarios producidos hasta *Árbol de Diana*, podemos constatar que ha sido una escritura coherente con sus obsesiones, comprometida con su arte, y con su deseo por alcanzar un lenguaje esencial. La poeta fiel a su estética del desdoblamiento, emparentada con el Romanticismo en general; y a la búsqueda de la palabra exacta, logra a través de la elipsis, la concentración y la brevedad, una semántica que juega con las oposiciones recurriendo al oxímoron, recurso literario que no abandona para crear esa tensión poética: “hogueras frías”, “espejo incendiado”. El camino a través de la condensación poemática no produce la fusión, sino la ausencia:

*sólo la sed
el silencio
ningún encuentro*

*cuidate de mi amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra*

“La sed” como un emblema de su escritura que aparece aquí vinculado al desencuentro, a la carencia, al deseo incumplido tras la espera, a la desconfianza en el lenguaje, al silencio como imposibilidad de la palabra, se encontrará también en el poema *Los trabajos y las noches* que forma parte de su obra publicada con el mismo nombre en 1965 cuando regresa a la Argentina.

*para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor*

*he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque*

en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente

En este último verso se concentra su búsqueda poética: “decir la palabra inocente”, en el esfuerzo angustiante por lograr un lenguaje total, el yo poético ha sido ofrenda, se ha sustentado en el amor, en otro cuerpo, todo mediado “en el ritual lingüístico” (Cadavid, 1988, p. 67) y el encuentro definitivo no se produce.

El amor como intercesor de un renacer de la palabra y el temor no aprisiona al deseo, produce palabras, poemas: *Cuando me miras / mis ojos son llaves /el muro tiene secretos, / mi temor palabras, poemas. / Sólo tú haces de mi memoria / una viajera fascinada, / un fuego incesante.* / En el poema “Revelaciones” el yo poético, no habla en la soledad desde el espacio de la noche, ahora el acto creador lleva el elemento del erotismo, el cuerpo amado ofrece las claves:

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

Que tu cuerpo sea siempre
Un amado espacio de revelaciones.

Pizarnik en su artículo *Silencios en movimiento* sobre la poesía de H.A. Murena habla sobre el cuerpo amado como intercesor de un renacer inesperado: “Una melodía, una criatura que se ha vuelto presencia amada, un gesto de ternura o de piedad, un paisaje privilegiado [...], Así mismo un cuerpo amado será capaz de cambiar el mundo.” (Pizarnik, 2012, p. 214) Los ojos del amado son las llaves:

Cuando me miras
mis ojos son llaves
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada,
un fuego incesante.

invadido por la soledad como en poemas anteriores, la noche es el espacio de la unión de los cuerpos, es una noche donde el cuerpo amado es el lugar de las

revelaciones. A través de una forma fragmentaria Un yo enunciativo inestable, que se desdice y vuelve a decirse. Aquí la vía será hablar de poesía y amor como salvación, las palabras adquieren gran potencialidad significativa y el lugar desde el cual habla el sujeto poético es cercano a la pérdida. El amor que ya no sustenta, ahora es el lugar de la ausencia y ¿cómo hacerlo presente? Nombrando la ausencia: *Noel poema de tu ausencia, / sólo un dibujo, una grieta en un muro, / algo en el viento, un sabor amargo.* / (p. 269).

La última parte del libro conformada por 26 poemas tendrá como núcleo temático la muerte, unida a la sed, a la carencia, a la ausencia y a la presencia de las sombras, de los poemas de invocación, de llamada al silencio. Los desencuentros se develan: no hay encuentro con la palabra exacta, no lo hay con el amor: *sin ti / el sol cae como un muerto abandonado.* / Se busca el silencio, se acepta la carencia: *En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir. / Tan cerca saber que no hay* (Pizarnik, 2013, p. 206). Si el diálogo inicial y la invocación conformaron las dos primeras partes, la tercera es el conocimiento del lugar desde el cual se hablará a partir de este poemario:

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo

he querido sacrificar mis días y mis semanas
en las ceremonias del poema.
he implorado tanto
desde el fondo de los fondos
de mi escritura.

3.3. Etapa de transformación estética

El siguiente libro publicado en 1968 y dedicado a la madre de la poeta con el título *Extracción de la piedra de la locura*, intertexto que hace referencia al cuadro del mismo nombre pintado por Jerónimo Bosch, está dividido en cuatro partes que recoge textos de años anteriores. Desde los paratextos el libro anuncia una nueva etapa como lo menciona César Aira:

En la tapa, un grabado proveniente de un viejo libro de educación para señoritas: una niña-maniquí a la que le ha crecido desmesuradamente el pelo y las uñas, y una tijera y un peine flotando a su alrededor. En la contratapa, un texto de Mandiargues, fragmento de una carta, traducido con el mayor cuidado por la destinataria y Enrique Pezzoni, entonces director de la Editorial Sudamericana. [...] El libro tuvo las críticas más encomiásticas y se habló de una renovación y el comienzo de una nueva etapa. En su mayor parte está compuesto por pequeñas prosas a las que un título sugerente trata de dar un significado unitario. Las cuatro partes en que está dividido responden a las fechas de composición, en el siguiente orden: I, 1966, II, 1963, III, 1962, IV, 1964 (Aira, 2001, p. 69)

De los poemas breves y depurados de los dos libros anteriores, se da paso a un poemario que salta a poemas de una prosa extensa en donde el yo se vuelca hacia lo fúnebre y lo sombrío. Si el libro anterior ya celebra la muerte y se escucha su decir, *Extracción* se abre con un yo poético que habla de aquella que canta desde la muerte:

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad [...] Expuesta a todas las perdiciones, ella canta... (Pizarnik, 2013, 213).

Una voz que constata el derrumbe, el exilio y se dirige al tú, para implorarle: *Ayúdame a no pedir ayuda./ Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda.* De igual forma el silencio en el mismo plano que la muerte será el lugar para habitar. La casa de lenguaje ha perdido el tejado y ya no cobija, no es refugio. La salvación por la palabra ya sólo encierra desesperanza. El poeta como guardián de la antigua morada se refugia en el silencio:

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino (Pizarnik, 2013, 223).

Este libro que abre la puerta a su escritura posterior. No se aparta de sus grandes obsesiones. Las dualidades vida-muerte y lenguaje-silencio están invadidas por un yo desdoblado que se levanta de su cadáver para buscarse en la que fue y se metamorfosea en la que será. Los tiempos verbales y sujetos se desplazan angustiosamente por las estrofas de los poemas. En la última parte tres extensos poemas en prosa, el primero con el mismo nombre del título de este libro, constata desde el comienzo la desestructuración del sujeto, una voz que se anuncia otra: *“Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la*

otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque. Y un desearse otra se enuncia desde un tú en un diálogo alterno con ese yo móvil “yo” desestructurado.

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.”

Y los poemas en prosa extensa continúan en el *Infierno musical*, poemario publicado en 1971, a un año de la muerte de la poeta. Algunos de estos poemas fueron publicados en un libro de la editorial española *La esquina* en 1969 (Piña, p. 178).

Se ingresa a este libro a través de un poema breve titulado *Cold in hand blues*, intertexto de un título de una canción de jazz interpretada por Louis Armstrong:

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (Pizarnik, 2001, 263)

En este último poemario voces, muerte y silencio golpean en los muros de la noche y es una continuación de *Extracción de la piedra de la locura*, pues aquí se reafirma la imposibilidad de hablar con una sola voz:

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

CAPÍTULO IV

La voz del silencio

*En mí el lenguaje es siempre
un pretexto para el silencio.*

*Deseaba un silencio perfecto
Por eso hablo*

Alejandra Pizarnik

El poeta hace uso de la lengua en forma diferente al hombre común y precisamente su gran lucha está en reinventar la lengua, reinvención que parte de un espacio vacío: el silencio. En el lenguaje, como morada del poeta, sucede el combate con las palabras al que el poeta se enfrenta en absoluta soledad, persiguiendo la esencialidad de éstas. La morada no logra ofrecer la seguridad buscada, sino que por el contrario conduce al fracaso, al desencuentro, al silencio. Este silencio aparece como un desbordamiento del ser que no soporta las barreras del lenguaje. La voz se silencia pero, paradójicamente, esta mudez está llena de sentido. El silencio se vuelve contra el lenguaje extrayendo, a la vez, su verdadera esencia (Cadavid, 2012, p. 4). El poema hecho de lenguaje da sentido al silencio y permite la representación de una manera singular en la poesía de algunos poetas que han llevado al extremo los límites del lenguaje. El silencio, cargado de significaciones se anuncia en el recorrido de un itinerario marcado por la pérdida, por la incertidumbre y el temor. Ninguna de las vías fueron suficientes para alcanzar la fusión tan anhelada. Queda el vacío de la página en blanco, quedan las palabras del silencio.

Este capítulo aborda el tema del silencio en la poética pizarnikiana para quien la desconfianza hacia el lenguaje es una constante en toda su obra. En ella hay una insatisfacción manifiesta en la búsqueda de lo inasible. En la no correspondencia de lo que nombra con lo nombrado. La palabra es la “herencia irrevocable” pero se

constituye en ausencia, porque no alcanza para decir lo que se quiere decir, y la predestinación del poeta se convierte en vacío:

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas
con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé;
lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la
razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento
violento arrasó con todo. Y no haber podido
hablar por todos aquellos que olvidaron el canto (Pizarnik, 2013, p. 295)

La poética de Pizarnik evidencia dos silencios, de los que habló Mallarmé: el silencio blanco convocado por el poeta para hablar de lo inefable del lenguaje sin palabras; y un silencio azul, para hablar de la imposibilidad de llegar al absoluto que la persigue hasta el final de su vida. Este silencio es conjurado a través de la *metapoesía*, de la “escritura del silencio”, de lo innombrable, como resultado de la trampa del lenguaje, de su engaño.

George Steiner en sus reflexiones sobre lenguaje y silencio habla de cómo el poeta es quien guarda y multiplica la fuerza vital del habla. En él resuenan las antiguas palabras y las nuevas salen a la luz de su conciencia individual. El poeta crea, como los dioses, y su palabra tienen un poder por encima de los demás. El es el vidente, quien hace de la palabra algo que se prolonga más allá de la muerte. Pero este desafío a los dioses tiene un alto precio para los grandes poetas. A Homero, el rebelde contra el tiempo, convencido de que “la palabra alada” durará más que la muerte se le priva de la vista y de Orfeo se esparcen sus miembros. Sin embargo, su cabeza y su lira acogidas por el Hebro, mientras flotan vuelven a unir su voz para cantar. De la muerte brota la palabra. Lo cual se constituye en un absoluto desafío a los dioses. Su oficio de buscador no debe ser ejercido con exceso, en el sentido fáustico, sino quiere que como a Ícaro lo consuma la cercanía de un hacedor más grande. (Steiner, 2003, p. 55-56)

De acuerdo con Steiner el lenguaje tiene sus fronteras con otras tres modalidades de afirmación: la luz, la música y el silencio, que dan prueba de la trascendencia en el universo. La primera es La gran luz que comienza donde cesa la palabra del poeta. Esta tiene sus antecedentes en las doctrinas neoplatónicas y

gnósticas. El ascenso a las esperas radiantes del *Paraíso* por Dante exige así mismo un ascenso del lenguaje para expresar la exactitud de la visión. Dante habla de su experiencia trascendente con un lenguaje metafórico exhaustivo.

Ante lo luminoso se produce en el poeta un profundo recogimiento de total concentración y de un salto a un lenguaje sin precedentes, giros expresivos que el poeta no creyó nunca que pudiera alcanzar. Pero a medida que se acerca a la presencia divina el esfuerzo de traducir en palabras se hace abrumador. El desencuentro entre las palabras y la visión se hace palpable. Las palabras son inadecuadas, insuficientes, no alcanzan para hablar de la revelación. “La luz pasa al idioma de forma decreciente; en lugar de hacer que la sintaxis sea más translúcida, parece desparramarse en un resplandor irrecapturable o convertir en ceniza las palabras” (p. 58). Fracaso de la palabra, la luz indecible no puede ser traducida a palabras. Finalmente ante lo inexpressable, al poeta sólo le queda el balbuceo.

Además de la luz como frontera del lenguaje, nos dice Steiner, está la música cuya interpenetración con la poesía es muy estrecha desde la mitología. Poesía y música coinciden en el vocabulario de la prosodia y de la forma poética, de la tonalidad, acentos y cadencia lingüísticas. La poesía lleva hacia la música y se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser. Steiner resalta el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, “de que la música es el código más profundo, más luminoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a las condiciones de la música.” (p. 61) El poema busca salir de la linealidad y alcanzar la simultaneidad, la libertad formal de la música. Los poetas del romanticismo alemán Tieck, Novalis, Wackenroder y Hoffman son algunos escritores quienes buscan exaltar la palabra y que alcance el ideal musical. *Los himnos de la noche* de Novalis, metáfora cósmica, donde el espíritu del hombre es imaginado como una lira tocada por armonías elementales, que llevan al lenguaje al estado de oscuridad rapsódica para que pase con naturalidad hacia el canto. Y es allí en la música más que en la palabra en donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura (p. 61).

Estos escritores tuvieron gran influencia en la sensibilidad europea ya que con ellos surgió la idea de “correspondencia”, que tiene ver con la dialéctica producida entre todos los estímulos sensoriales, entretejida dentro de un lenguaje perceptor universal, al igual que la creencia en que el lenguaje verbal es un camino hacia la música. Ideas que atraviesan la sensibilidad romántica, simbolista y moderna. Wagner lleva a su arte estas relaciones entre lenguaje y música y su influencia en la estética literaria abarca desde Baudelaire hasta Proust y en la filosofía del lenguaje cobra así mismo importancia. En una de sus obras, afirma Steiner, se percibe el límite que marca la música al lenguaje y en donde éste se convierte en balbuceo: “En el *duetto* de amor del acto II de *Tristán* la palabra se reduce a grito, a un balbuceo vertiginoso de la conciencia y por medio del virtuosismo de la apropiación sonora pasa a algo que ya no es lenguaje. La música llega a esta zona crepuscular para abarcar a la palabra con su propia sintaxis totalizadora.” (p. 62)

En la carta de Valéry a Gide en abril de 1981, citada por Steiner (p. 62) se puede apreciar al poeta frente a los límites del lenguaje, en donde la música prevalece. Al hablar de la ópera de Wagner dice:

*Je suis dans Lohengrin jusqu'aux yeux... Cette musique m'amenèra, cela se prépare, à ne plus écrire. Déjà trop de difficultés m'arrêtent. Narcisse a parlé dans le désert... être si loin de son rêve... Et puis quelle page écrite arrive à la hauteur des quelques notes qui sont le motif du Graal?*²¹

Esta pregunta y la jerarquía implícita de los medios lingüísticos y musicales están en la poesía de Rilke, quien ve en el poeta el instrumento que eleva el poder del lenguaje para hasta la música. Sin embargo el trabajo de Rilke se realiza en la frontera entre música y lenguaje, y para él algo se trunca:

Así los límites del lenguaje de los que habla Steiner, representados en las metamorfosis de luz y música, son actos espirituales decisivos, en donde la palabra enfrenta una sintaxis más penetrante que la suya. El tercer modo de trascendencia es el tema de este capítulo: El silencio. En él, en palabras de Steiner, “el lenguaje se

²¹[Estoy totalmente sumergido en *Lohengrin*... Esta música hará, lo estoy previendo, que deje de escribir. Ya hay demasiadas dificultades que me detienen. *Narciso* ha hablado en el desierto... estar tan alejado de su sueño... y, además, ¿qué página puede llegar a la altura de las notas que constituyen el motivo del Grial?]

detiene” y el poeta entra en el silencio. La palabra limita no con la luz o la música sino con la noche. Los poetas que en la modernidad optan por el silencio tienen su antecedente en Hölderlin y Rimbaud. La obra de cada uno dejó una impronta en la poesía por el manejo del lenguaje, por la plenitud lograda que imantó la literatura posterior. “Más allá de los poemas, casi más vigoroso que éstos, está el lecho de la renuncia, el silencio elegido.” (p. 65)

Hölderlin completó su obra a los treinta años y durante los siguientes treinta y seis lo invadió la locura durante los cuales la escritura estuvo alejada de su vida. Sus poemas de una profunda concentración y los vacíos percibidos en sus versos, son premonitores de ese silencio. Heidegger en su conferencia sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936) afirmaba: “La palabra en cuanto tal no ofrece jamás garantía alguna de resultar o palabra esencial o añagaza” (2000, p. 24).

Rimbaud, para quien la poesía es “música desconocida”, “la música más intensa”, “el canto de la nueva desgracia” y la finalidad de la escritura es “ver lo invisible”, “oír lo inaudible”, se silencia después de su último libro: *Una temporada en el infierno*. De acuerdo con Friedrich (1959, p. 90), Rimbaud “parte de un lenguaje que no sólo nos hiere con sus golpes brutales, sino que es capaz de las más fascinantes melodías. A veces parece como si su autor flotara en una beatitud sobrenatural, como si viniera de otro mundo, resplandeciente y encantado. Gide le llama ‘zarza ardiente’. Para otros es un ángel.” (p. 91) El libro final es un fuerte cuestionamiento sobre el cristianismo en donde su lenguaje está poblado de vacíos, explicaciones que no concluye, palabra agolpadas, preguntas sin respuesta, contradicciones, en una frase afirma, para luego negar lo afirmado: “el Evangelio ya pasó”... “Espero con ansia a Dios” y posteriormente “jamás fui cristiano”, es posible pensar que este lenguaje pleno de vacíos y contradicciones anuncian su silencio poético. Abandona Europa y cambia radicalmente de ocupación, se dedica al negocio de exportación de marfil en Sudán y a la venta de armas para el Negus de Abisinia, olvidándose totalmente de la escritura literaria. El lenguaje para este poeta se ha agotado, la palabra es insuficiente, por esto su pronunciamiento: “ya no sé hablar”.

En el siglo XX la desconfianza en el lenguaje y la búsqueda de un lenguaje nuevo, está representado en la literatura alemana moderna por algunos escritores, principalmente Kafka, en cuyos textos, escritos en una lengua que “ha encarnado la gramática de lo inhumano”, se evidencia la desesperación del escritor por dejar atrás la palabra gastada, vacía y cargada de irreflexividad. Hofmannsthal, igualmente, habló a través de su personaje Hans Karl Bühl de su comedia *El dificultoso* sobre la imposibilidad de confiar al lenguaje el transmitir la zozobra del sentimiento humano. Desde la filosofía, Wittgenstein planteó en su *Tractatus lógico-philosophicus (TLF)* “De lo que no se puede hablar hay que guardar silencio”. Como respuesta al fracaso de la palabra ante lo inhumano.

La desconfianza hacia el lenguaje se presenta asimismo en los escritores hispanoamericanos y se evidencia claramente en la obra de Alejandra Pizarnik, quien comparte con los poetas referidos en los párrafos anteriores, la misma angustia del poeta moderno de nombrar lo absoluto. Así lo expresa Octavio Paz: “La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente palabras en busca de palabras” (Paz, 1967, p. 7).

El silencio, entonces, es una respuesta a esas barreras que impone el lenguaje. Emerge de la palabra, dado que es creación de lenguaje y al mismo tiempo destrucción. Palabra y silencio mantienen entonces, una tensión permanente. Como señala Paz: la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio. (p. 74).

El poeta deberá inventar un nuevo lenguaje con las mismas palabras del mundo del cual se enajena. Y este nuevo lenguaje inventado, debe ser otra cosa: algo nunca oído, nunca dicho, algo que es lenguaje y que lo niega y que va más allá: el poema. (p. 9). Dejar a un lado los significados relativos para decir lo indecible, ese es el fin del poeta.

No existe entonces una continuidad entre la palabra y lo que designa. Los cuestionamientos del yo poético crean la desconfianza e incertidumbre en el lenguaje.

Signos y realidad no se encuentran, así el poeta se enfrenta a las palabras que nombran la ausencia. María Negroni habla de este abismo que en el texto se constituye como un cadáver textual, (Negroni, 2003, p.19), la unión entre el mundo y el ser humano se rompe, al igual que entre el lenguaje y las cosas. En *El arco y la lira*, Paz ratificará: “lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra, tanto como su lucha por trascenderla.” El lenguaje aunque insuficiente, es así mismo refugio y amparo, ya que las palabras son el anclaje del poeta, sólo a ellas puede asirse y así lo expresó Pizarnik a Martha Moia en 1972: “creo que la única morada posible para el poeta es la palabra” (Pizarnik, 2010, p. 313). El refugio en el lenguaje se puede advertir en el siguiente poema:

Cold in Hand Blues

*y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (Pizarnik, 2013, p. 263)*

Aquí el diálogo es un recurso que emplea el yo poético para el enmascaramiento, aquí se hace presente las voces que recorren la escritura pizarnikiana del “yo” fragmentado. El lenguaje es refugio contra el miedo. Para Chirinos el comienzo *in media res* utilizando la conjunción “y” da la idea de un pretexto silenciado. En otro poema dirá: “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se alojan en mi respiración” (267).

1. **Fracaso de la palabra**

Para Pizarnik la palabra no logra establecer un vínculo total con la realidad y el sentimiento de inseguridad que la invade desde sus primeras obras la lleva al convencimiento de que sus palabras no otorgan validez a la empresa poética (Cadavid, 1990). En la obra de Pizarnik palabra y silencio serán un conflicto constante en sus poemas, donde la búsqueda poética encarna un “camino sin salida” o una aporía: “escándalo insoluble para la lógica” (Steiner, p.28). El lenguaje es una trampa, en las palabras hay un vacío y de ese vacío sólo se puede hablar a través de las palabras, lo cual lleva a un “diálogo imposible” como lo manifiesta Chirinos.

El sentimiento de frustración del lenguaje lleva al yo poético a refugiarse en el silencio, pero así mismo éste será centro de la tensión de la creación poética. De otro lado, el poema se producirá con lenguaje y silencio unidos en la búsqueda de la palabra esencial: “lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra, tanto como su lucha por trascenderla” (p. 185): *Extraña que fui /cuando vecina de lejanas luces / atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios.* (Pizarnik, 2010, p. 175).

Pizarnik hablará de esa imposibilidad de apoderarse del lenguaje y cómo éste será un muro que le impide expresar su realidad y que la lleva a una “disimulada afasia”:

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia [...]. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera (Pizarnik, 2005, p. 286).

De esta afasia habló Jakobson al referirse a la oscuridad de la poesía en la modernidad, que obedece a las mismas pautas estructurales de la afasia patológica. David Lodge en su comentario al trabajo de Jakobson mencionó que la difícil comprensión de la literatura moderna tenía que ver con esa dislocación del eje selector del lenguaje. Esta afasia es forma alternativa de silencio, que se produciría en el hombre como una forma de testimoniar acerca de la conciencia del ser de sus propios límites y de la renuncia por impotencia o incapacidad al habla (Cerrato, Laura, 2007, p.58). De acuerdo con Jakobson la afasia poética se presenta en la

“transferencia deliberada de significado.” Ocurre entonces, una búsqueda de silencio a través del balbuceo. Es una poeticidad que busca comunicar a través de ese silencio que los ejes metafórico y metonímico se vuelven impotentes de dar cuenta del mundo.

2. El silencio blanco

En sus poemas Pizarnik nombra el silencio como un espacio con el que se trabaja la palabra para transformarla en fuego: *Yo trabajo el silencio / lo hago llama* (2010, p. 3159), y también como lugar donde el yo poético se abandona a ese silencio, se une a él y allí se adueña de la voz del poeta, habla por él. La tentación del poeta es el silencio originario. Entre palabra y silencio se mueve su particular discurso metafísico. Por eso, el primer lenguaje para expresar sus experiencias es la poesía, por ser el género más cercano al verdadero silencio (Cadavid, 2012, p.).

*silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir (2010, p. 143)*

Igualmente el yo lírico sufre de una ebriedad en el silencio de las palabras que no alcanzan para nombrar, que no dan acceso al jardín, emblema de Pizarnik, y que en muchas ocasiones representa al lenguaje:

*ebria del silencio
de los jardines abandonados
mi memoria se abre y se cierra
como una puerta al viento (p. 319)*

En *Fragmentos para dominar el silencio* (p. 223), el silencio reemplaza a las palabras, allí el yo poético se deja decir por el silencio: cuando *a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo*. Se manifiesta también un temor relacionado con ese dejar de ser la poeta configurada por sus palabras para acceder al silencio, al interior del silencio:

temo dejar de ser

*la que nunca fui
beber en el silencio
adentro del silencio (p. 334)*

Para Pizarnik “el silencio no fue siempre una posibilidad de plenitud del poema, sino “tentación, promesa” de algo que la poesía nunca le pudo ofrecer: la reconciliación entre lenguaje y deseo” (Chirinos, 200p. 25). En su poema “En esta noche en este mundo”, el yo poético se expresa así:

*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 (p. 398)*

El lenguaje miente y por esto sólo queda el silencio, pero el silencio no existe, está también colmado de traiciones, la unión que se pretendía con el silencio también se rompe. En uno de los *Textos de sombra* el yo poético afirma: “Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o escribir siempre tenía que explicar:

*-No, no es eso lo que yo quería decir
Y lo peor es que también el silencio la traicionaba
-Es porque el silencio no existe –dijo.
El jardín, las voces, las voces, la escritura, el silencio (p.173)*

Ahora bien, lenguaje y silencio conviven en un espacio necesario para producir la palabra o para reemplazarla, se presenta así una tensión constante entre estos dos elementos, en donde el silencio finalmente lo abarca todo, de acuerdo Haydu (p. 76) “Se puede concebir la relación entre silencio y palabra como una dialéctica obstinada, cuya tesis y antítesis se niega a una resolución. El silencio persigue a la palabra como una memoria, como una sombra. El silencio aparece como la meta más alta de la poesía.”

La experiencia poética entonces parte del silencio y “aspira a conservarlo” Chirinos (1998, p. 28), compleja experiencia de silencios de la cual forman parte los silencios que preceden a los actos de escritura y lectura, los silencios del autor y lector, los silencios del hablante y del interlocutor; y los silencios del texto mismo. La experiencia poética se explica así como un proceso circular y continuo en el cual las

palabras, acompañadas por esa legión de autores-lectores en que estamos incluidos, retornan al silencio que precede a la escritura (p.29).

La interacción que se produce entre autor, obra y receptor permite una articulación del poema en donde el silencio es ejecutado, combinado y percibido o si queremos, escuchado por el lector.

El silencio se hace presente en el poema de acuerdo con estas tres propuestas que exploraremos a continuación en la poética de Pizarnik a la luz de los planteamientos de Chirinos.

3. Los silencios de Pizarnik como autora

Tomando como base los planteamientos de Rae Armantrout descritos en el ensayo *Poeticsilence* (1985), Chirinos expresa algunos de los puntos de los cuales puede servirse un autor para dar lugar en su obra al silencio. Chirinos aclara que estos puntos no son una forma autoritaria de dirigir el sentido del poema, por el contrario es la participación del lector la que juega un papel activo para determinar cómo se instala el silencio en el poema. Estos son:

- Terminar un verso o un poema de una manera abrupta e inesperada. Se puede apreciar en el poema “Reloj” de su libro *Los trabajos y las noches*:

Dama pequeñísima
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba
NO

(Pizarnik, 2013, p.183)

- Crear un efecto de inconsecuencia.

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada (p. 62)

- Hacer uso de la auto-contradicción o retracción.

la agonía
de las visionarias
del otoño (p. 383)

- Usar algo que coloque lo existente en una relación perceptible con algo no existente, ausente o externo.

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

La interpretación debe estar basada, de acuerdo con Chirinos, en los presupuestos del poema mismo y en los que el poema convoca, no se debe entender como la búsqueda de un resultado verdadero y único, sino como la movilización de los significados posibles. Los recursos formales hablan del status formal de los silencios en el texto.

4. **Silencio y mutilación**

Chirinos habla del silencio impuesto sobre la palabra ya existente (*taceo*), y el silencio de las pulsiones (*sileo*), para referirse a las borraduras, las omisiones, las heridas versales y la mudez (voluntario o impuesta) que se presentan textualizadas en el poema.

El silencio del *taceo* se manifiesta en diferentes formas que tienen que ver con la lucha contra la coerción ideológica (tenga la forma de una represión, política, personal o social) transforma el miedo de hablar en un hablar sobre el miedo: la mutilación, el inacabamiento, la atenuación de las conexiones, los comienzos in medias res, los vacíos gráficos, las tachaduras y todos aquellos interludios de lectura que sabotean la fluidez del decir, se convierten en representaciones del silencio que adquiere categoría textual y se erige como resistencia frente a la represión que impone el silenciamiento de la palabra. En la entrevista concedida a Martha Moia, Pizarnik hablará de su oficio de conjurar y exorcizar, escribir contra el miedo:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiera o sea; para alejar al Malo. (Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es *reparar* la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos Pizarnik, 2012, p. 312). Los cantos pueden reparar esa herida y así lo dice en el poema VII de los *Los pequeños cantos*:

Cubres con un canto la hendidura.

*Creces en la oscuridad como una ahogada.
Oh cubre con más cantos la fisura, la
hendidura, la desgarradura.*

En este poema es posible ver como el yo poético le habla a un “tú” que es el hacedor de cantos, y cómo hay una voluntad de mostrar en el espacio gráfico a través de un largo espacio “la hendidura” de la cual habla, donde la palabra *cantos* después del espacio dejado, se presenta alojada exactamente sobre la palabra *hendidura* para cubrirla, lo cual activa el silencio *taceo*.

Este temor al que alude Pizarnik está plasmado en varios de sus poemas en donde la escritura tiende a conjurarlo y a su vez se constituye en oposición al deseo. En el poema *Fronteras inútiles* de su libro *Los Trabajos y las noches*, se evidencia la mutilación:

un lugar
no digo un espacio
hablo de
 que
hablo de lo que no es
hablo de lo que no conozco

no el tiempo
sólo los instantes
no el amor
no
sí
no

un lugar
un lugar
de ausencia
un hilo de miserable unión

Aquí hay un decir que no se completa y donde los espacios en blanco hablan de un silencio que tiene que ver con lo indecible en cuanto a imposibilidad, al no saber que palabras utilizar, una desconfianza en la palabra. Allí están las heridas textuales, que en forma de silencio hablan del vacío y del abismo que conlleva un lenguaje que no logra comunicar lo que se quiere decir.

Conclusión

“La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono, juego, ejercicio espiritual, método de liberación interior, pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla, une, revela este mundo; crea otro. Es diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Experiencia, regreso a la infancia, locura éxtasis, logos...” Estas y muchas otras expresiones abarcan un extenso párrafo en la introducción que hace Octavio Paz a *El arco y la lira*, cuyo ritmo y cadencia no dejan de ser poesía sobre la Poesía, pero la tentativa de definición no se logra, como lo dice Paz “su misma autenticidad muestra que la experiencia que justifica a cada uno de esos conceptos, los trasciende. [...] El poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje.” Y de aquí parte el discurso poético de Alejandra Pizarnik, en la paradoja irresoluta de cómo alcanzar un lenguaje puro, total, a través de un lenguaje que se le resiste, que no alcanza para nombrar.

Su poesía se presenta como una exigencia límite en la que se juega el Ser; y el hacer poético se constituye en la razón vital. Poesía como “juego peligroso” frase de Hölderlin que la misma Pizarnik relacionó con sacrificios célebres como los de Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautrémont o Artaud. Hoy podemos unir su nombre a esta lista, pues su escritura parte de una firme convicción: “la poesía no como carrera, sino como destino”. Lo cual tiene que ver con una entrega total a la palabra poética, con el deseo de fusionar vida y poesía. Lo cual implica una experiencia límite arriesgando la vida, la cordura y viviendo en contra de convenciones sociales.

El presente trabajo como lo señalamos en un principio se propuso mostrar el camino recorrido por la voz poética de Alejandra Pizarnik, partiendo de la voz ajena

en la que se sustenta, para configurar una voz propia y singular que va mudando en su tesitura hasta desembocar en el silencio poético. Este camino está signado por una confianza y un deseo inicial de que el lenguaje sea su refugio y su morada. Progresivamente, deseo y confianza se convierten en desconfianza y frustración en la palabra. La experiencia poética es entonces ausencia, vacío y silencio. La búsqueda de la *esencia* de la poesía desemboca en una imposibilidad.

Ha sido un lugar común que buena parte de la crítica literaria en torno a la obra poética de Alejandra Pizarnik lea su obra a partir de los últimos textos para explicar su supuesto suicidio. El realizar una lectura inversa que parte de sus certezas para ver la evolución de un yo poético que pierde el centro y la seguridad en la palabra, permite salir al encuentro de otras significaciones que ofrece su escritura poética. Es importante matizar que no es posible hacer conclusiones definitivas en el discurso poético pero sí algunas apreciaciones finales que deja el acercamiento a los textos, siempre abiertos y enriquecedores para el abordaje literario.

En primer lugar, el extranjerismo y el exilio son dos rasgos que apoyan la construcción del mito Pizarnik. Ese “no pertenecer” ni a un espacio, ni a una lengua, confluyen para la construcción *del personaje alejandrino* que ella misma crea, no sólo desde una *performance* corporal, sino a través del proyecto vital y espiritual de vivir para la literatura. El sentirse extranjera y exiliada de patria y lengua es una poderosa vía para conformarse una patria poética, un lugar al que pertenecer.

En segundo lugar, la búsqueda de esa patria poética la lleva a elegir la tradición europea como su estirpe, allí donde se desarrolla el concepto de la esencia de la poesía, la elección que realiza desde muy joven a través de lecturas atentas, cuidadosas y profundas. A través de la dinámica lectura/relectura; escritura/reescritura emprende un camino que la llevará a reapropiarse de la voz ajena. Pizarnik es la lectora incansable que colecciona palabras de quienes son sus modelos, aquellos que conforman su filiación y que servirán para construir su voz propia.

Diálogos intertextuales tejen su escritura, a través de epígrafes, citas o autoreescritura. Tratamos de mostrar cómo el concepto de *intertextualidad* es

fundamental para apreciar la obra de un autor como resultado de diálogos, transformaciones y nuevas creaciones que trascienden el tiempo y el espacio. Las redes semánticas que se tejen a través de la práctica de lectura que emprende Pizarnik, se aprecian en diversas entradas de sus Diarios, los cuales constituyen un registro metaliterario imprescindible en sus procesos de escritura y de autocrítica.

Su voz propia busca el lenguaje esencial a través de la palabra justa, de la condensación y la brevedad en el decir, lo que implica un trabajo de pulimiento con cada palabra. El cambio de registro o de la voz poética, en la que forma y contenido se unen para hablar de una desconfianza total del lenguaje se traduce en Pizarnik en una prosa poética en la que la certidumbre está fija en la negación de un desencuentro y de un descentramiento del yo poético. Finalmente, mostramos que su experiencia poética desemboca en el silencio, no sólo planteado a través de la reflexión, sino en la representación textual.

La obra pizarnikiana es de gran riqueza y falta mucho por profundizar en ella. Sería importante ampliar los estudios vinculando sus distintos registros, entre ellos los artículos escritos en revistas y periódicos, reseñas y otros textos dispersos como los que se hallan inéditos en el archivo de la Universidad de Princeton, en Estados Unidos, teniendo en cuenta que su obra es un todo coherente e interesante y el cuestionamiento sobre el lenguaje se hace a través de diferentes vías.

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía de Alejandra Pizarnik

Pizarnik, A. (1990), *Obras completas. Poesía y prosa*, Argentina, Corregidor.

Pizarnik, A. (2003), *Dos letras*, Barcelona, March Editores.

Pizarnik, A. (2010), *Diarios*, Barcelona, Lumen.

Pizarnik, A. (2012), *Prosa Completa*, España, Lumen.

Pizarnik, A. (2013), *Poesía Completa*, España, Lumen.

Pizarnik, A. (2013), *Diarios*, Colombia, Lumen.

II. Bibliografía consultada sobre Alejandra Pizarnik

Bordelois, I. (1998), *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral.

Cadavid, J. H. (1988), *El caso Pizarnik o el caso de la palabra*, [tesis de maestría], Bogotá, Universidad Javeriana, Facultad de Humanidades, Departamento de Literatura, Maestría en Literatura Latinoamericana.

Catelli, N. (2012, 14 de septiembre), “Invitados al palacio de las citas”, en *El Clarín* [en línea], disponible en:

<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>

Cerrato, L. (2007), *Beckett, el primer siglo*, Buenos Aires, Colihue. [En línea], disponible

en: http://books.google.com.co/books?id=2NDRnMf0ozsC&pg=PA63&lpg=PA63&dq=laura+cerrato+balbuceo&source=bl&ots=ymMW8Wo29_&sig=B8AG5IEFEKJxJWBc-69M2WQSDPE&hl=es-419&sa=X&ei=zirtU83nF4HisATf44KICA&ved=0CCIQ6AEwAQ#v=onepage&q=laura%20cerrato%20balbuceo&f=false.

- Baron, S. (2012), Presencia de una lengua sin nombre, Presencia de una lengua sin nombre, [en línea], Disponible en: <http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/programa.html> . Conferencia del 30 de noviembre de 2012.
- Dalmaron, M. (1996), *Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik*, Orbis Tertius.
- Depetris, C. (2001), “*Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik*”, en Mester, 30 [en línea], núm. 1, disponible en <http://escholarship.org/uc/item/2439v9jv>, recuperado: 2 de Julio de 2014.
- Depretis, C. (2001). “Reflexiones sobre el hacer poético: conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”. Mester, 30, 35-51.
- Di Cío, M. (2007), “Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, en Reveu Recto/Verso [en línea], núm. 2, disponible en http://www.elortiba.org/pdf/Alejandra_Pizarnik_en_sus_manuscritos.pdf, recuperado: 6 de julio.
- Dorby, E. (2007), Orfeo en el quisco de diarios, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Martin, S. (2013), *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik* [tesis doctoral], Valencia, Universitat de València, Programa de doctorado Teatro y literatura española, hispanoamericana y portuguesa [en línea] disponible en: http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/27940/TESIS%20DOCTORAL%20SARAH%20MART%C3%8DN_1.pdf?sequence=1
- Molloy, S. (2012), Figuración de Alejandra Pizarnik, [En línea], Disponible en: <http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/programa.html>. Conferencia del 30 de noviembre de 2012.
- Negróni, M. (2000), “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”. En Inti: Revista de Literatura Hispánica, 52-53, p. 169-178.
- Piña, C. (2005), *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.
- Piña, C. (2011), Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Pizarnik, [En línea]. Disponible en: <http://hablodemi.wordpress.com/2012/09/12/limites-dialogos-confrontaciones-leer-a-alejandra-pizarnik-de-cristina-pina>
- Lasarte, F. (1983), “Más allá del surrealismo: La poesía de A.P.”, Revista Iberoamericana No. 125, octubre-diciembre, p. 869

Venti, P. (2004). “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición” [En línea] *Espéculo* N° 26 (UCM). Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html

Venti, P. (2007) *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

III. Teórico

Bajtin, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus,

Barthes, R. (1975), *Roland barthes par RolandBarthes*, París, Paidós.

Barthes, R., (1987), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. de Fernández, C., Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1989), *El placer del texto*, México, Siglo XXI editores.

Bloom, H. (2009), *La ansiedad de la influencia*, Madrid, Tro

Camarero, J. (2008), *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Genette, P. (1989), *La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Chirinos, E. (1998), *La morada del silencio*, Perú, Fondo de Cultura Económica.

Guillén, C. (2014), “*Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*”, *Crítica*, Barcelona, 1985, págs. 305-325.

Haydu, S. (1996), *Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético*, [En línea], Disponible en: http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx

Kristeva, J. (1974), *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, p. 59-60

Kristeva, J. (1978), *Semiótica*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, V 1 y 2.

Méndez, R. (2000), Aldo Pellegrini, surrealista argentino, [En línea], Disponible en: http://www.elortiba.org/pdf/Castiglione_Pellegrini.pdf, 2014.

Navarro, D. (1997), “Intertextualité: treinta años después”, prólogo D. Navarro (ed.), 1997, V-XIV.

- Navarro, D. (1997), *Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas.
- Martínez, J. (2001), *La intertextualidad literaria*, Cátedra.
- Heidegger, M. (1951), *El ser y el tiempo*, México, Gaos.
- Heidegger, M. (2000), *Holderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- Michaud, S. (1994), *La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna*, Madrid, Siglo XXI.
- Ortega, J. (2007), *Exilios y residencias: escrituras de España y América*, Madrid, Iberoamericana.
- Raymond, M. (2002), *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Riffaterre, M. (2014), “On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies”, en C. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, cit., pp. 66-73.
- Romero, M.I. (2010), *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético, interpretación y análisis simbólico de su obra*. [En línea] Puede verse en: <http://hdl.handle.net/10803/8802>
- Scherer, R y Kelkel, A. L. (1981), *Heidegger: o la experiencia del pensamiento*, Madrid, Edaf.