



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Licenciatura en Lenguas Modernas Español

Atmósfera poética
en *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciado en Lenguas Modernas-Español L-T Literatura y Español Segunda
Lengua

Presenta:

Arlette Tovar Vázquez

Dirigida por:

M. en Lit. Yolanda Sánchez Alvarado

SINODALES

M. en Lit. Yolanda Sánchez Alvarado
Presidente

Firma

Dra. Esther Castillo García
Secretario

Firma

Dra. Cecilia López Badano
Vocal

Firma

Dra. Rosa María Guevara
Suplente

Firma

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Febrero, 2013
México

Dedicatoria

Este trabajo de Tesis lo dedico a mis padres quienes me enseñaron el compromiso y la responsabilidad que conlleva el amor motivo por el cual decidí adentrarme a estudiar uno de los géneros que más me fascinan: la poesía.

Quiero agradecer a mis profesoras: la Dra. Esther Castillo, a la Dra. Cecilia López Badano, la Mtra. Yolanda Sánchez Alvarado y la Dra. Rosa Guevara por contribuir de manera significativa en mi formación académica y en mi decisión de continuar en el camino de las Letras.

También deseo agradecer a mis amigos por apoyarme y animarme cuando el camino parecía interminable y a M. quien me acompañó siempre en mis lecturas y desvelos.

Puesto que el Hades no existe,
seguramente estás allí,
último hotel, último sueño,
pasajera obstinada de la ausencia.
Sin equipajes ni papeles,
dando por óbolo un cuaderno
o un lápiz de color.
-Acéptalos, barquero: nadie pagó más caro
el ingreso a los Grandes Transparentes,
al jardín donde Alicia la esperaba.

Julio Cortázar

INDICE

EL VISLUMBRAR DE UNA POÉTICA	2
CAPITULO I.....	11
Bosquejo de un país al viento:	11
Compromiso con el nacimiento de un cuerpo poético	23
El silencio	30
CAPITULO 2	44
La iconografía en el poemario de Extracción de la piedra de la locura.....	44
Agua.....	49
Otoño.....	57
Invierno	59
Noche.....	60
Sueño.....	63
Oscuridad y luz	65
Muerte.....	67
Espejo.....	71
Sol.....	74
Jardín.....	77
Bosque.....	81
Ciudad	83
Corazón.....	84
Corona.....	87
Escorpión.....	88
Loba	89
Perro.....	91
Loco.....	93

Mendigo	94
Piedra.....	95
CAPITULO 3.....	98
Los colores de las sombras.....	98
Rojo.....	103
Verde	107
Blanco.....	108
Azul	109
Negro	110
NOTAS PARA CONCLUIR.....	¡Error! Marcador no definido.
BIBLIOGRAFÍA.....	121



"Maestro, quíteme la piedra, me llamo Lubbert Das¹".

¹ Este nombre es un tópico en la cultura neerlandesa para designar al culmen de la estupidez humana. (<http://www.artehistoria.jcyl.es>, Consultado: 25/04/12).

EL VISLUMBRAR DE UNA POÉTICA INTRODUCCIÓN

No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti
como si fuese una piedra, a ella, tu sólo privilegio.
Alejandra Pizarnik

La obra de Alejandra Pizarnik (1936-1972)², ha sido abordada prolíficamente en el género ensayístico prácticamente desde sus primeras publicaciones y más aún después de su imprevista muerte, cuando amigos cercanos plasmaron en sus trabajos el dolor de su pérdida, y la admiración por el profundo compromiso literario de la poeta. Surgieron, tras su muerte, diversas aproximaciones críticas y producciones poéticas en homenaje a su vida y obra, tal es el caso de César Aira, Ana Becciu, Ana Nuño, Olga Orozco, Julio Cortázar, Martha I. Moia, Raúl Gustavo Aguirre y Silvina Ocampo.

Recientemente se ha manifestado un interés entre profesores y estudiantes universitarios, quienes han publicado trabajos ensayísticos con actuales propuestas de lectura sobre su obra, sin embargo, en la producción académica sigue siendo un terreno poco explotado si quisiéramos establecer un comparativo con autores compatriotas. Pertenece a estas publicaciones, la de Carolina A. Navarrete de la Pontificia Universidad de Chile: *Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje* (2005). En la página oficial de Internet del Instituto Cervantes se reúnen algunos de los principales trabajos realizados sobre la poética de la autora, una bibliografía literaria y parte de su obra. En

² Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936. Hija de un matrimonio de emigrantes judíos centroeuropeos. En 1954 ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la capital Argentina para cursar la carrera en Filosofía que abandonó por la de Letras (1955-1957), de la cual también deserta para estudiar pintura con Juan Batlle Planas. Entre 1960-1964 vivió en París donde su producción poética alcanza una madurez que permanece fiel a los intereses de su voz poeta.

cuanto a trabajos de tesis encontramos, por ejemplo, la investigación doctoral: “Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético” de Susana Haydu (Universidad de Yale, E.U.A., 2008); la tesis de licenciatura de Patricia Venti (Universidad de Zulia, Venezuela, 1996) quien también ha publicado artículos académicos en *Espéculo*³. La producción de tesis sobre la poética pizarnikiana en la Universidad Autónoma de México (UNAM) refleja, también, un interés reciente, se encuentran siete investigaciones: “El jardín de Alejandra: un análisis simbólico en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik” (2002) de Elsa Adriana Zeferino Nieva; “Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik” (2006) de Claudia Angélica Serra Barragán; “Alejandra Pizarnik :una voz femenina en la época de las vanguardias” (2006) de Mara Donat; “Alejandra Pizarnik: una conciencia romántica” (2007) de Julieta Gamboa Suárez; “La muerte en el espejo: el desdoblamiento en poemas de Alejandra Pizarnik” (2008) de Adriana Mojica Figueroa; “Psicosis y arte: bordeando un yo exiliado de sí mismo” (2009) de Fabiola Inés Arellano Jiménez; y “El poema como performance en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik” (2009) de Ana Elizabeth Márquez Sánchez de Aparicio. Son investigaciones que, unas abordan los poemarios ofreciendo una lectura diferente de sus versos; otras escogen por objeto de estudio aquellos temas que se relacionan con la obra de la poeta, confrontando, por ejemplo, disciplinas como Psicología y Literatura.

Dentro de este marco, la presente investigación intenta aportar *nuevas luces* acerca de una poeta que, si bien tiene diversos matices desde los cuales ha sido estudiada, posee aún puntos inexplorados de una obra vasta en volúmenes, significaciones y propuesta estética. *La tierra más ajena* (1955), primer poemario, da inicio a las constantes que recorrerán y perfeccionarán su Poética⁴: las pretensiones y reflexiones sobre el quehacer de la poesía y el

³ Recientemente concluyó la tesis doctoral abordando a Pizarnik nuevamente, cuya referencia bibliográfica no es localizable en la Internet.

⁴ A partir de las reflexiones sobre Estética de Adolfo Sánchez Vázquez, entendemos acerca de poética que “habría que distinguir entre las teorías [estéticas] propiamente dichas, que cumplen ante todo una función explicativa, y el conjunto de ideas, normas o convenciones que,

poema, la memoria melancólica y el sentimiento de extranjerismo, expresados a partir del uso de luces oscuras, colores y el silencio. En *La última inocencia* (1956) se mantiene el uso de la memoria como recurso, tratamiento acompañado de la reiterada mención de una infancia *jamás* placentera y en algunos casos inexistente. *Las aventuras perdidas* (1958) da muestra de la consolidación de un estilo, presentando la oscuridad como la morada predilecta. *Árbol de Diana* (1962) escrito durante su estancia en París, donde aunque mantiene el estilo decantado en los poemarios anteriores, integra elementos iluminantes. Es en el continente europeo donde conoce a escritores reconocidos, con quienes entabló una amistad profunda hasta sus últimos días, tal es el caso de Julio Cortázar y Octavio Paz. *La condesa sangrienta* (1964), prosa escrita en el último año de su estancia en París donde *estetiza* la información que Valentin Penrose recopiló sobre la condesa Erzébet Báthory y las 650 jóvenes asesinadas, ofreciendo, así, una poética de la muerte. *Los trabajos y las noches* (1965), publicado a su regreso en Buenos Aires y por el cual obtiene el Primer Premio Municipal, es una composición centrada en su *pasión literaria*, donde se propone otorgar a la palabra una luz esperanzadora, sin dejar de lado el estilo trabajado a través de sus publicaciones anteriores. *Extracción de la piedra de la locura* (1968), reincide en una poética de desesperanza y dolor, en él se reúnen los temas elegidos: el profundo compromiso con el quehacer lírico, la edificación palabra a palabra de un mundo místico y lleno de sombras, en el que moran los diversos rostros y voces de (su) yo-lírico⁵. En *El infierno musical* (1971) y *Textos de sombra* (publicación póstuma, 1982) continúa un tono oscuro, lleno de preocupación

en un momento dado, es asumido por los artistas y con el cual pretenden encauzar en cierta dirección su práctica artística. Es lo que en la actualidad suele denominarse la poética de determinado movimiento artístico. [...]. De la poética forman parte los manifiestos y programas artísticos, así como las declaraciones de los artistas en contra de los principios o convenciones con los que rompen, o en pro de los nuevos con los que aspiran a impulsar su práctica. Así entendida, la poética es parte de la ideología estética que vive el artista, y no debe confundirse, por tanto, con la teoría ya sea del fenómeno estético, del arte, o de una práctica artística en particular” (Sánchez, 2007: 41).

⁵ Se empleará indistintamente como sinónimos los conceptos yo-lírico, yo poeta, y voz lírica o voz poeta.

literaria; invoca constantemente al silencio más puro, que ella misma reconoce como la muerte.

Cada una de las obras contiene una idea que germina, se rescata y crece en cada nuevo volumen; integra en cada uno de sus textos un estilo demarcado, cuyos elementos formadores, bien vale estudiar para apreciar en su justa medida la obra pizarnikiana. Entre los poemarios y temas que circunda, *Extracción de la piedra de la locura* consolida un estilo que, mediante la edificación minuciosa de reiteradas imágenes, símbolos y sonidos, invitan a descifrar el acertijo literario que representa la poesía para (en) Pizarnik, pero ¿cómo descifrar el acertijo?

El arraigado interés de la poeta por la pintura⁶ radica en su cualidad de medio de expresión silenciosa, por lo que consideraba que la poesía podía complementarse con ésta y otras expresiones artísticas como la música, ambas se complementan para crear una experiencia sensible. El título de este poemario hace alusión al cuadro de El Bosco⁷ *Extracción de la piedra de la locura* pintado entre el 1475 y 1490, donde se plasma el procedimiento quirúrgico medieval practicado en pacientes que sufrían de algún trastorno psicológico: el cual consistía en la extirpación de una *supuesta* piedra, considerada causante de la locura. El poemario alegoriza la imagen de la *piedra de la locura* del referente pictórico, mudada en el bien maldito. Unión de elementos antitéticos: es la bendición que ayuda y acompaña al poeta en su

⁶ “En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, 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. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado)” (Pizarnik, 2010: 299).

⁷ “Los dibujos y pinturas de Pizarnik son sorprendentes; algunos delatan su admiración por Paul Klee (*Las aventuras perdidas*, su tercer libro de poemas –de 1958–, lleva como ilustración un cuadro de Klee), su pintor favorito junto con El Bosco, en una de cuyas más conocidas obras se inspiró para *La extracción de la piedra de la locura*” (Ana Nuño en *La Vanguardia*, 31 de diciembre de 2003. Venti Patricia domingo, septiembre 28, 2008; <http://patriciaventi.blogspot.com>. Consulta 03/04/12).

oficio con la palabra⁸; la poesía se refleja en la voz lírica, convertida en la maldición que consume al poeta, quien sintiéndose atrapado por la anhelada bendición, pide vida en cada palabra para configurar el poema. La angustia poética reiterada a través de la obra de Pizarnik es más insistente en este poemario y constituye el principio para descifrar el acertijo a través de la composición de la *atmósfera poética*.

Atmósfera poética es correlato del concepto homónimo del discurso narrativo⁹, el ambiente que el propio poema crea mediante los elementos que expresa la voz lírica, por ejemplo, emociones, sentimientos, espacios, es decir, se construye a la par que el poema mismo. En tanto ¿dónde y cómo advertir la *atmósfera poética* de la obra pizarnikiana? El estilo, componente primordial del poema, no es únicamente una *herramienta decorativa*¹⁰, sino una característica privativa que posee toda obra poética:

Todos se apresuran a declarar que el estilo y contenido son inseparables, que el estilo personal característico de un autor importante constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente <<decorativo>> (Sontag, 2007: 29).

⁸ Considero que la alegoría: “piedra de la locura” en el título del poemario es la representación del tema principal en la vida y obra de Pizarnik: la poesía.

⁹ Es el ambiente que la propia obra crea por las situaciones en las que los personajes se desenvuelven. Puede ser mística, sensual, heroica, intimista. La relación entre el escenario y la atmósfera es fundamental (en el cine se ayuda de la música) y en el poema se ayuda de la sonoridad. “El término atmósfera puede ser empleado al hablar de una obra de cualquier arte, ya sea plástico, literario, musical, teatral, etc. En este sentido figurado el término de atmósfera se puede emplear absolutamente en un registro vulgar reciente o en el de una determinada publicidad, para designar una variedad de atmosfera penosa o turbia para entender que este estado afectivo constituye el principal interés de un libro o de una película” (Souriau, 1998: 146).

¹⁰ En *Sobre el estilo*, Susan Sontag cita la disconformidad que presenta Whitman en el prefacio de la edición de 1855 de *Hojas de hierba* en donde expone que el estilo “es una treta corriente, destinada a introducir un nuevo vocabulario estilístico”, agregando: “A su arte le dice: no seré entrometido, no habrá en mi escritura ninguna elegancia, efecto u originalidad que cuelgue entre mi persona y los demás como un cortinaje. No colgaré nada, ni los cortinajes más ricos. Lo que digo lo digo como precisamente es” (Sontag, 2007: 30). Sobre esto, la autora considera que Whitman realiza una peligrosa afirmación al equiparar al estilo con un artilugio decorativo y argumenta: “Concebir el estilo como apéndice decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de apartar el cortinaje y revelar la materia; o, modificando ligeramente la metáfora, la posibilidad de hacer transparente el cortinaje” (*ibíd.*: 30). Pues “el estilo tiene otras funciones, además de ser, en un sentido amplio que acabo de indicar, un artilugio mnemotécnico. Por ejemplo, todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos” (*ibíd.*: 55).

Estilo y contenido sobrellevan la composición de la *atmósfera poética*, pues al interrelacionarse ésta con los aspectos orgánicos del poema, es sensiblemente apreciable en el primero. Donde los elementos que construye la voz lírica son los que, por un lado consolidan el estilo del autor y por el otro cumplen una función interna: instaurar la *atmósfera poética* del poema y poemario. Nuestro objetivo es identificar cuáles son los elementos recurrentes y determinar las funciones intensificadoras e intencionales que ejecutan en los poemas de *Extracción de la piedra de la locura* para la conformación de una *atmósfera poética* y, por tanto, del estilo pizarnikiano. En tanto, nuestra pregunta rectora es: ¿Cómo los elementos recurrentes en el poemario conforman las imágenes poéticas, que vendrán a formar una *atmósfera* consolidando el estilo de Pizarnik?

De manera particular la aportación que ofrece esta investigación a la bibliografía crítica de Pizarnik es el poder ligarla también a las artes visuales cuando antes gran parte de los ensayos y tesis se enfocaba en los aspectos psicológicos y de género, por lo que la propuesta de este estudio intenta ser novedosa, la bibliografía consultada, instaura un análisis interdisciplinar, por ejemplo, Jordi Balló desde el discurso fílmico, quien explica la configuración semántica de las imágenes cinematográficas; John Cage y Eulalio Ferrer realizan un estudio psicológico, cultural, pictórico y musical sobre los colores, esto nos permite comprender de forma amplia la influencia de ellos y de las imágenes en el espectador, que en el caso de la poesía, es el lector.

Para encontrar la respuesta, nuestra investigación hará el siguiente recorrido. El capítulo 1, aborda la función que cumple el estilo en la obra de Pizarnik, y cómo éste, aunado al compromiso poético, influyen en el reiterado uso de ciertos tópicos e imágenes que conforman la *atmósfera poética* de una obra en la que impera el silencio, en ocasiones representación de la muerte tan invocada por la voz lírica. Se abordará el estilo como tema con *El estilo y la inspiración* (1982) de Juan Benet y *Sobre el estilo* (2007) de Susan Sontag,

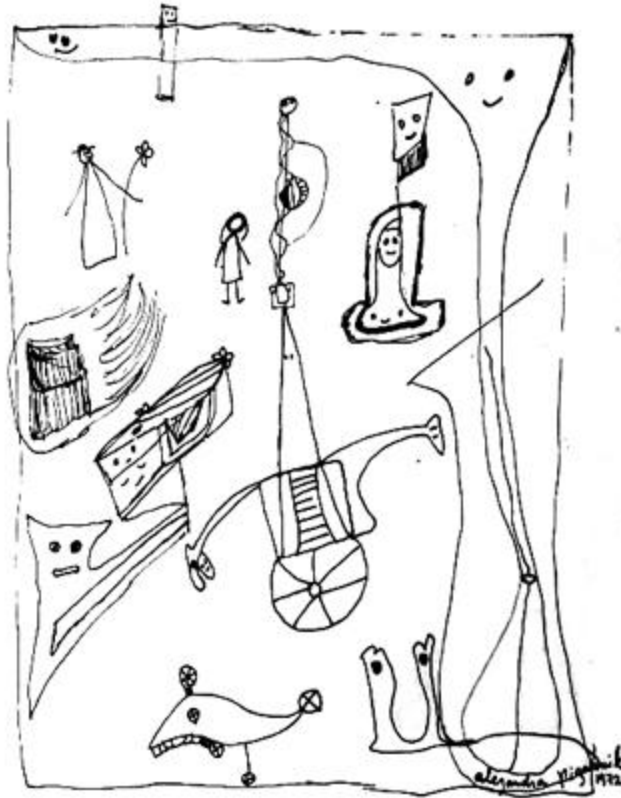
textos que permiten concretar una definición de estilo y su función como parte ineludible de toda obra. Mientras, el compromiso literario, como tópico del ejercicio creativo, se abordará a través de versos de la misma poeta. Por último, la aproximación al silencio y la muerte, tópicos medulares y colindantes con el compromiso poético en la obra pizarnikiana a través de *Estética del silencio* (1967), también de Sontang.

El capítulo 2 circunscribe, de manera específica, los símbolos contenidos en el poemario, ubicados como elementos cardinales de la *atmósfera pizarnikiana*. Elecciones poéticas que ayudan a representar los intereses y complejos conceptos de una manera casi visual. En ciertas aproximaciones críticas se afirma, mediante análisis comparativos, una filiación entre la poesía pizarnikiana y determinadas corrientes poéticas de Vanguardias. A partir de esta tipificación, el capítulo indaga el estilo pizarnikiano y sus adeudos (similitudes) con el surrealismo, la poesía maldita y el creacionismo a través del ensayo “El surrealismo en América Latina” (2004) de Susana Zarco Caron. La iconografía es abordada con *Símbolos y alegorías* (2005) Matilde Battistini y el *Diccionario de símbolos* de Hans Biedermann (1993) para discutir los referentes de zoología, estaciones del año, elementos naturales, delimitación de una topografía poética, es decir, los lugares aludidos en el poemario para ubicar su significación en el universo lírico, así como objetos esgrimidos en la poesía pizarnikiana. Considerando el complejo simbólico y representacional de la voz lírica recurrimos a la interpretación.

Finalmente, el capítulo 3 remite a otros elementos, que ayudan en la configuración de la *atmósfera*, como intensificadores sensitivos, sobre color y la luz, los cuales (como en las artes visuales) fungen compenetrando al lector en la experiencia sensible. Subyace a esta aproximación: *Los lenguajes del color* (1999) de Eulalio Ferrer, *Color y cultura* (1993) de John Gage y el Manual de Parramón: *Luz y sombra*.

La presente investigación se propone una lectura del poemario *corpus* en la que el lector sea consciente de la *atmósfera poética* establecida por la voz lírica y para esto es necesario analizar cuáles son los elementos que la componen y cuál es la función que cumplen, en tanto, se realizó un rastreo histórico-cultural para mostrar al lector que la percepción de algo tan inmaterial como la atmósfera y más aún la *atmósfera lírica*¹¹ se percibe desde el inconsciente debido a la adopción de sentidos culturales, pero que para comprender uno de los elementos que nos adentran a la poética de Alejandra Pizarnik -la atmósfera- es importante desentrañar un poco su origen y la polisemia que los acompaña.

¹¹ Se emplearán indistintamente *atmósfera poética* y *atmósfera lírica*.



Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;
te vestía de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso;
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación;
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;
te aprobabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,
como lazos en manos del estrangulador.

Olga Orozco

CAPITULO I

Bosquejo de un país al viento¹²:

el estilo en la configuración de la atmósfera pizarnikiana

Mi estilo es o será, por fuerza artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje.

Alejandra Pizarnik

Tratar de definir el estilo literario resultaría una tarea compleja debido a los aspectos subjetivos de que se compone¹³, Juan Benet en *La inspiración y el estilo* asevera que al abordar este tema, tan enraizado con el proceso creativo, las generalidades deben ser dejadas a un lado al igual que la búsqueda de una definición precisa sobre lo que es. Las aproximaciones al tema nos llevan a afirmar que el estilo es el sello del autor plasmado en su obra, y que ésta jamás se encontrará desprovista de él, pues construye de una manera casi imperceptible uno de los aspectos cardinales: la *atmósfera poética*. Existe en el poemario *Extracción de la piedra de la locura* una estrecha relación entre estilo y *atmósfera poética*, el primero configura la segunda, y ésta habrá de imperar, siendo sus elementos reiterativos, dispositivos de confirmación sobre el primero. Pensar en separar ambos conceptos resultaría una tarea infructuosa debido a la función complementaria que mantienen a lo largo de la obra.

Abordar en este primer capítulo el estilo pizarnikiano nos ayudará a comprender cuáles son los elementos que lo conforman y consolidan. Recordemos que éste tiene como esencia el acento personal que surge *de la*

¹² v. del poema XVI en *Caminos del espejo* (Pizarnik, 2010, 243.).

¹³ Para Juan Benet “el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par –la personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer–” (Benet, 1982: 157). Dichos aspectos son constatables en la obra de Pizarnik, en sus *Diarios* podemos encontrar que tanto el estilo como los aspectos mencionados por Benet se nutren a sí mismos configurándose constantemente, pero manteniendo la esencia.

*manera individual de ver y sentir*¹⁴ representando con un lenguaje particular la idiosincrasia del escritor. En el caso de la poeta encontramos aspectos de estilo y de la consolidación de la voz lírica marcada con los ecos de otros poetas, es decir, una manifiesta empatía emocional y literaria ante las posturas creativas de otros: “Figuras de cera los otros y sobretodo yo, que soy más otra que ellos” (Pizarnik, 2010: 251). El reconocimiento del *otro* es ejemplo del distanciamiento instaurado por la voz lírica con *el otro*, cuya presencia permite concebir la existencia de un *yo* que a la vez se transforma en el *otro*, afirmación enfatizada al reconocerse *más otra que ellos*, estableciendo la existencia de una relación intrínseca. Estos versos en relación al estilo¹⁵ son el reconocimiento de una poesía propia que existe como un *yo* aparte del estilo y las concepciones de aquellos poetas hacia los que Pizarnik manifiesta en *Diarios* (1660-1968) especial interés y gusto.

En el presente, el estilo de determinado poeta es comparado con las obras de aquellos por los que se sabe tenía una predilección, se encuentra así, la presencia de ciertos rasgos coincidentes en las obras de ambos. Sin embargo, es importante recordar que todo escritor instaura sus textos a partir de las lecturas realizadas a lo largo de su carrera escritural. En el caso de Pizarnik, encontramos autores como: Michaux, Trakl, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, Kafka, Huidobro, Cortázar, Vallejo; por un lado los *poetas malditos*¹⁶ con textos imperantemente oscuros y colmados de imágenes

¹⁴ “Una manera individual de *ver y sentir* obligaría al empleo del lenguaje en una manera individual. Por tanto, un verdadero estilo debe ser único, si entendemos por “verdadero estilo” la expresión verbal, completamente adecuada, de la manera de sentir de un escritor. Desde este ángulo, el acento personal parece ser lo esencial al estilo, y, por tanto, lo plenamente valioso” (Murry, 1922: 19-20).

¹⁵ “Según Flaubert el estilo es la particular manera que tiene el escritor de ver las cosas: *c’est une manière de voir*. Buffon más bien lo considera como la manera de pensar o sentir propia de un escritor, remplazando así *voir* (ver) por *penser* (pensar) o *sentir*” (Murry, 1922: 19).

¹⁶ Los principales representantes fueron: Mallarmé, Artaud, Verlaine, Baudelaire, estos cuatro poetas son los precursores de la poesía moderna debido al estilo místico y onírico de su poesía en el que buscaban romper con los cánones anteriores (Romanticismo, Realismo y Naturalismo) recurriendo ahora al verso libre y al uso de complejas metáforas que pretendían crear a partir de la palabra una correspondencia entre el mundo sensible y el espíritu, produciendo, en el lector una experiencia sensorial con el poema.

oníricas, y por el otro, poetas preocupados por el proceso creativo, el oficio del poeta y el quehacer literario, algunos de estos pertenecientes a las vanguardias latinoamericanas.

En la poesía de Pizarnik encontramos los ecos de las voces de los autores anteriormente mencionados: “Imitas viejos gestos heredados” (Pizarnik, 2010: 257), quienes influyeron en el despertar de una voz mística y humana propia. A la par, está una reiterada presencia de elementos propios que ayudaron a consolidar su estilo, los temas abordados: muerte, el extranjerismo, el proceso escritural, el compromiso literario y la memoria, se integran como conceptos de que se nutre. Si bien su poesía fue impactada por la obra de los autores citados, significando experiencias intelectuales y emotivas para la percepción emocional y el lenguaje buscado, la poeta expresó las inquietudes motivadas por aquéllos de manera directa e individual, y con ello independizó su poesía para consolidar la originalidad de su obra. En tanto, es por el compromiso literario¹⁷, llevado a su máxima expresión, que podemos hablar de una poética autónoma, es decir, a pesar de los rasgos coincidentes entre ésta y la de otros poetas, logra instaurarse aparte, gracias a los elementos utilizados y las relaciones que éstos mantienen entre sí a lo largo de su obra, manifestando una percepción auténtica¹⁸. *Extracción...* es ejemplo de la confirmación de Pizarnik como discípula-lectora de la tradición fundada por los poetas malditos, quienes incomprendidos por sus contemporáneos adoptaban el aislamiento y los excesos como forma de vida, aceptando el don de la palabra como *privilegio maldito*. Es en los versos del poema homónimo del poemario, donde reúne esos tópicos recurrentes sobre la labor sensitiva e intelectual a la que se enfrenta el poeta al expresar una emoción a través del lenguaje¹⁹:

¹⁷ “Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal” (Pizarnik, 2010: 61).

¹⁸ Middleton considera que “La prueba de una verdadera originalidad de estilo es que la sintamos necesaria e inevitable; en ella deberíamos captar una referencia inmediata a toda una manera de sentir coherente consigo misma” (Murry, 1922: 20).

¹⁹ “[...] el más elevado estilo es aquel en que se mezclan los dos significados corrientes de la palabra. Por la otra, una proyección cabal de esta emoción en la cosa creada” (Murry, 1922: 39).

Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella tu sólo privilegio (Pizarnik, 2010: 247-248).

Perdida por propio designio muestra, que para Pizarnik, la poesía no es sólo un destino sino, también, su elección por *hacer de ella la ofrenda*²⁰ renunciando *al reino por las cenizas*. Los estatus o escenarios de realeza en esta (su) poesía son alusiones de ella a la concepción que tenía sobre sí misma como heredera de los reyes: los poetas malditos. Asumiéndose como la *princesita ciega*²¹ renuncia a su reino que, contrapuesto con la imagen de las cenizas, pareciera ser la figura de algo tangible y próspero que la voz lírica adjudica a la “otra”, un desdoblamiento de sí misma donde *las cenizas* son los restos de algo calcinado por el camino elegido, la voz lírica reconoce el dolor y la desesperación de la “otra”: *lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti*. La evocación y el deseo de extracción representan el deseo de exorcizar el espíritu, ejercicio logrado a través de la Literatura que es, al mismo tiempo, el *sólo privilegio*.

La voz lírica se instaura en el poema como *álder ego* de la poeta, a quien ha dotado con poder de crear y *autoconfigurarse* constantemente dentro del cuerpo poético a partir de las palabras. Los elementos que integran su estilo generalmente tienen características mortuorias y taciturnas, mostrando en su mayoría escenarios sombríos en donde habita la voz lírica y sus múltiples rostros:

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 (Pizarnik, 2010: 247).

²⁰ *Caminos del espejo* (Pizarnik, 2010: 241).

²¹ *Extracción de la piedra de la locura* (Pizarnik, 2010: 251).

La voz lírica se *autoconfigura* produciendo un efecto de espejo en el que hay una figura central –*allí yo*– de la que se desprenden reflejos de sí misma perdiéndose la primera figura entre todas y adquiere una identidad propia pues cada una es un desdoblamiento distinto logrando unificarse a través del reflejo de sí misma: *hablo de mí conmigo*, donde ésta forma parte, la mayoría de las veces, de escenarios mortuorios *sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba*.

Algunos críticos consideran el estilo un artificio construido por el autor con la finalidad de decorar los temas que instaura en su obra, además de capturar la atención del espectador. Roland Barthes propone el “grado cero de escritura”²² refiriendo un estilo neutro carente de metáforas; sin embargo ésta y otras propuestas sobre un estilo transparente resultan aún más elaboradas, ya que “no existen obras sin estilo, sino solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes” (Sontag, 2007: 34). Esto se debe a que tanto críticos como artistas han aceptado la dificultad de eliminar el artífice²³ de la obra debido a los elementos que la integran, estando éstos tan relacionados con las particularidades del autor.

Sontag refiere una distinción entre tema y estilo²⁴, donde el primero es determinado por el segundo. Existen temas recurrentes (amor, muerte, poder, soledad) que a lo largo de la historia de la Literatura han sido suficientemente explotados por la relación que guardan con el sentir humano, lo interesante es ver cómo autores con estilos y perspectivas distintas los abordan; consideremos que estos dos conceptos se retroalimentan constantemente a lo largo de la conformación de una obra. En *Extracción...* confluyen los temas que acompañaron su obra precedente, temas que obsesionaron a la poeta

²² Roland Barthes propone el uso de un estilo antimetafórico y deshumanizado, sin embargo éste resulta ser tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura (cfr. Barthes, *El placer del texto*).

²³ v. “Contra la Interpretación” en *Sobre el estilo* (Sontag, 2007: 31).

²⁴ “El artista al estilizar su obra hace una distinción entre materia y manera; es decir, tema y estilo. Considerar el tema como materia del artista sería concebirlo *como algo susceptible de agotarse*” (Sontag, 2007: 34).

literaria y personalmente y así consigue sostener el misticismo de su obra para llegar a este poemario con un estilo ya consolidado, cuya voz lírica habla desde sí misma a las otras que también es, lo que produce un discurrir de voces e imágenes que surgen simultáneamente como parte de la atmósfera que acompaña un mundo construido en la fragmentariedad discursiva.

La “delicia de perderse en la imagen presentida” es para Pizarnik la recompensa de traducir en palabras conceptos abstractos como las emociones, donde la imagen es la herramienta principal para la construcción de una poética, estableciendo un vínculo entre las palabras y la poesía. En la estrofa:

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento (Pizarnik, 2010: 243),

encontramos la reiterada presencia del desdoblamiento de la voz lírica que ostenta –en este caso– un distanciamiento a partir del desconocimiento o la muerte de sí misma para ir en busca de la “otra”: *Yo me levanté de mi cadáver yo fui en busca de quien soy*, acción que no concluye, esto lo podemos corroborar con el hecho de que la voz lírica en realidad no afirma nunca que el encuentro se realice, es siempre la *peregrina* de sí misma, quien ha emprendido el viaje *hacia la que duerme en un país al viento*.

Gracias a los *Diarios* sabemos que las lecturas realizadas no eran sólo producto de un placer literario sino también un recurso para poder cumplir su compromiso con el oficio de poeta, el cual se había adjudicado desde un principio “[...] Para ella, la literatura tenía un único compromiso con la calidad” (César Aira)²⁵. Por tanto, encontramos en *Diarios* a una Pizarnik insegura de su capacidad lírica “Pero lo esencial es la falta de confianza en mis medios innatos, en mis recursos internos o espirituales o imaginarios” (Pizarnik, 2010: 279-280). Ésta se encuentra en constante búsqueda de la *palabra precisa* que la ayude a expresar “concretamente” la creación de conceptos abstractos (se vuelve

²⁵ En “Alejandra Pizarnik”, artículo colectivo en www.cervantesvirtual.com (Consultado: 03/02/12).

obsesión en sus textos). Tal es el caso del silencio, el cual se excluye a sí mismo a partir de la herramienta del poeta: la palabra. Por esta razón podemos decir que uno de los elementos característicos que conforman el estilo de su obra, particularmente *Extracción...* es la escritura antitética, representada con el uso del *oxímoron*, figura retórica que consiste en la armonización de dos conceptos opuestos en una sola expresión, dando paso a un tercer concepto²⁶. El estilo es considerado el alma de la obra²⁷ (del todo), y éste se consolida a partir de un largo proceso en el cual consigue una identidad propia, en ocasiones es comparada con el de otros artistas logrando mantener una característica distintiva. En *Extracción...* encontramos un estilo consolidado que reúne varios de los elementos recurrentes desde el primer poemario *La tierra más ajena* en donde la atmósfera y el compromiso literario surgen como tópicos centrales.

El concepto de estilo en Literatura es equiparado en ocasiones al de personalidad²⁸; que es parte inherente de cada individuo; igualmente es un elemento propio e inseparable de la obra. El estilo es un producto que se configura internamente en el escritor, quien al implementarlo en sus textos lo convierte en su sello particular al abordar determinados temas que probablemente fueron plasmados en su producción literaria debido al impacto que ocasionaron en su vida personal. En *Diarios* encontramos diversos aspectos de su vida que lograron influenciar su poesía. En *Extracción...* vemos reflejado el hecho de que la Literatura, para ella, era el *médium* para

²⁶ Es una figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, tropo que resulta de la "relación sintáctica de dos antónimos. Consiste en colocar dos frases o palabras que parecen excluirse lógicamente una con otra. Se relaciona con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonímicas (lo que los antiguos llamaban "coincidencia oppositorum", que se da por la relación óptima, en una unidad sintáctica, de términos contradictorios), es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente. (Beristáin, 2008: 374).

²⁷ Como escribe Cocteau: "El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo" (Sontag, 1967: 32).

²⁸ Juan Benet en- *La inspiración y el estilo* aborda la idea colectiva que se relaciona al estilo con la personalidad del autor: "Se le ha asimilado siempre —en una u otra época— con la personalidad y el sello propios, con aquellos atributos inalienables e intransferibles que el hombre atesora y desarrolla celosamente para diferenciarse de los demás" (Benet, 1982: 157).

exorcizarse de sí misma, convirtiendo a la poesía en el ejercicio terapéutico que reflejaba el caos interno; el poeta es el gran terapeuta²⁹ y en conjunto con el quehacer literario, Pizarnik configuró un propio tablero poético.

En uno de los ensayos de autoría propia, a propósito de la poesía de Michaux³⁰, Pizarnik expone no sólo los elementos destacados de éste sino su labor; aunque tales comentarios podrían no particularizarse sobre el poeta en cuestión y referir en general a la poesía:

Y lo extraordinario es que, al ser tentativas individuales del hombre Michaux para exorcizar sus propios sufrimientos y sus propias obsesiones, ayudan y consuelan más al lector que tantos otros colmados de sentimientos de fraternidad humana (Pizarnik, 2010: 207).

El poeta es el portavoz que habla de lo humano y su espíritu, siempre en busca de la palabra justa que se adecúe a la voz de algún otro *supliciado silencioso* que se habrá de reconocer en la poesía³¹:

Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada (Pizarnik, 2010: 61).

Si bien el estilo está profundamente ligado al uso de símbolos y metáforas, Benet afirma que éste, en cuanto al campo literario, no se construye únicamente a partir de dichos aspectos sino también de la personalidad del escritor expuesta en la obra; a veces la combinación de estos elementos pareciera no corresponder a los parámetros de la razón y la lógica³². En poesía

²⁹ Entrevista con Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972.

³⁰ *Paisajes de Michaux*, publicado en *El Nacional* de Caracas en 1964.

³¹ En la entrevista con Moia, Pizarnik habló sobre el por qué de escribir poesía: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (Pizarnik, 2010: 311).

³² La irracionalidad del estilo, según Benet está ligada al hecho de que la razón misma no ha sido capaz de comprender y circundar este concepto. Además de que en el caso de la poesía la comprensión no está ligada a la razón debido al recurrente uso de metáforas, sino a lo emocional “El lenguaje del poeta es esencial y normalmente oscuro –dice Herbert Read (*The nature of literature*)– pero esa oscuridad no es tanto una nota negativa del poeta sino del

al igual que en el arte en general para hablar de ciertos temas abstractos como el espíritu, el amor, la muerte, la soledad, el poeta recurre al uso de las metáforas para explicitar y explicar cuando los parámetros de la razón y la lógica son insuficientes para abarcar el sentido que busca el poeta. Lo que llama la atención de algunos críticos es que a pesar de que el verso no sea inteligible por razones estilísticas o personales del poeta, el sentimiento del poema prevalece. En el poemario *Extracción...*, Pizarnik recurre al uso de determinados símbolos e imágenes que sin una lectura completa a su obra pueden resultar un tanto confusos para el lector. Gaëtan Picon afirma en *El escritor y su sombra* que el genio creador en ocasiones busca la aceptación de un público, plasmando en lo que crea las mismas respuestas para que su obra o los temas de interés puedan ser comprendidos.

La obra de Pizarnik es el resultado del ejercicio autoimpuesto de una poeta que se entregó profundamente al ejercicio de las letras, medio por el que exorcizaba el espíritu entregando al mundo una poesía que transgrede constantemente los límites y es de igual manera la morada predilecta del consuelo³³ en donde Pizarnik se configura como la voz lírica encargada de enunciar los elementos que habrán de confluir para la concepción de un cuerpo poético autónomo al que se le ha infundido vida³⁴, en el que existe un universo interno conformado también de palabras, tras cuya publicación el lector habrá

lector, quien en su lenguaje, es claro y lógico a costa de ser inexacto y superficial. El hechizo que produce el poeta –el hombre que reclama todo del estilo y nada de la ciencia del significado– es emocional y –de una forma exagerada pero ejemplar– se acuda hondamente en esa suerte de vértigo que produce la lectura de la poesía escrita en un lenguaje que no se conoce cabalmente” (Benet; 1982: 158).

³³ En el poema se encuentra el siguiente verso: “Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo” (Pizarnik, 2010: 249). En donde la voz lírica habla de manera implícita sobre un espacio en el que existen *moradas del consuelo* y *la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo* son posibles.

³⁴ *Yo presentía una escritura total*. “El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, el calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo” (Pizarnik, 2010: 253).

de rescatar sus múltiples sentidos, agregándole otros nuevos³⁵ cumpliendo el triángulo ideal³⁶ para la completitud del poema.

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma (Pizarnik, 2010: 218)

El concepto de Picon³⁷ sobre la labor del artista se puede aplicar a la obra de Pizarnik: ella crea por la necesidad de traducir en símbolos gráficos ciertas imágenes que ayudan a representar conceptos indefinibles, lo cual la llevó a una constante angustia y frustración. La trascendencia es un tema que obsesionó a Pizarnik quien buscó crear una obra que persistiera en la conciencia y la memoria; a partir de su autonomía se convierte en el reflejo de una parte oscura del sentir humano. En *Sobre el estilo* se plantea el hecho de que, aun definiendo el estilo de la manera tradicional, es decir, como forma personal de expresión, esto no entra en oposición con la personalidad de determinado autor:

[...] semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro (Sontag, 1981: 32).

Todo esto ha llevado a críticos y artistas a definir al estilo lo menos posible y dedicarse a caracterizarlo de diversas formas, aunque por el simple hecho de ser producto del hombre éste mismo procure siempre delimitarlo:

Se tratará de una función ininteligible y aceptada por los demás mortales –aún cuando sea antisocial- y como tal no ha tenido más remedio que pasar por el

³⁵ Pizarnik, *Prosa completa*, “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina”, El poema y su lector, Buenos Aires, 1967.

³⁶ El *triángulo ideal* propuesto por Pizarnik en *Prólogos a la antología consultada de la joven poesía* se conforma del poeta, “El poema y su lector, siendo éste último el encargado de terminar el poema del que habrá de rescatar sus múltiples sentidos, agregándole nuevos para la re-creación de éste cerrando así esta figura trídica propuesta por la autora: Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos. Agregarle otros nuevos. Terminar equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear” (Pizarnik, 2010: 300).

³⁷ “El escritor no escribe para publicar; escribe para desprenderse de una cosa [...]” (Picon; 1987: 21). En el caso de Pizarnik el desprendimiento de esa “cosa” podemos traducirlo como el exorcismo que ella encontraba en la labor creadora del poeta.

cedazo interpuesto por el entendimiento a todas las invenciones del hombre (Benet, 1982: 157).

El estilo pizarnikiano coincide con lo enunciado por la teoría de Benet, donde el estilo puede llegar a ser una *función ininteligible* debido al uso recurrente de ciertos tópicos que componen las metáforas del poema, las cuales en diversas ocasiones resultan poco claras aunque alcanzan así un poder inmenso³⁸. Sin embargo, es gracias a lo emocional³⁹ de su poesía que ésta es *comprensible*⁴⁰. La poesía es la palabra llevada a niveles que sobrepasan los controles de la razón y por tanto su comprensión sólo puede hacerse en el terreno elegido por el poeta. Los escenarios oníricos configurados por la voz lírica en *Extracción...* son el espacio poético determinado por Pizarnik (autor-persona) en el que proyecta su percepción y, con la multiplicidad de significados, ofrece una poesía explicada desde sí misma, y comprendida a partir de los propios parámetros convirtiendo en universal una percepción particular.

Sontag afirma que el rasgo distintivo de la obra consiste en no dar lugar a un conocimiento conceptual, sino es algo que guarda una relación muy estrecha con lo emotivo, ejerce así en el lector una fascinación, una forma de encantamiento que constituye una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de introducirlo en una dimensión en la que todo pareciera ser permitido. Para Pizarnik la poesía es el *lugar donde todo es posible*⁴¹, concepto apreciable a lo largo de su obra donde en

³⁸ Herbert Read dice "El poema es impermeable a la razón y si carece de un significado preciso su poder será inmenso" (Citado por Benet, 1982: 158).

³⁹ "El hechizo que produce el poeta –el hombre que reclama todo del estilo y nada de la ciencia del significado –es emocional y- de una forma exagerada pero ejemplar -se acusa hondamente en esa suerte de vértigo que produce la lectura de la poesía escrita en un lenguaje que no se conoce cabalmente".(Benet, 1982: 158).

⁴⁰ v. Benet, 1982: 161.

⁴¹ "La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible" (Pizarnik, 2010: 299).

busca de nombrar lo innombrable se erige un mundo lúgubre y misterioso, la voz lírica nos conduce por escenarios oníricos repletos de seres *surreales*, quienes causan un impacto emocional gracias a esta *libertad* que encuentra Pizarnik en la poesía para hacer más real aquellos aspectos que conciernen al espíritu y a las ideas.

La escritura creativa como hemos dicho se compone de ciertos elementos que, mezclados, caracterizan y expresan la personalidad del artista, pero ¿qué sucede con el momento previo al surgimiento de una obra?, ¿de dónde surge? Estas preguntas las han tratado de responder críticos y teóricos, suponiendo un estudio previo llamado inspiración, la cual, según Benet⁴² es la luz que engendra el poeta sobre determinada cosa y ésta es una situación frecuente en la labor del poeta. El origen de la inspiración se atribuye a una divinidad que se inclina a dispensar sus favores sobre quien participa en la creación de lo bello, en el campo estético esto se propicia por el estilo.

Para Pizarnik, la poesía surge de un profundo compromiso que consiste en la búsqueda constante de la *palabra precisa* que tras el ejercicio de resignificación habrá de enunciar esa luz saturada de oscuridad que forma una parte del hombre y que, como poeta, le acompaña en el ejercicio de las letras creando un espacio donde *conjurar y exorcizar*⁴³ en el cual convergen las palabras para convertirse en imágenes que serán el puente entre la voz lírica y el espíritu humano, lo que ayuda a representar la percepción sobre el proceso escritural en el que la poeta y su *pedra de la locura* re-creará las palabras para que cobren nueva vida:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin tregua.

⁴² La situación tan frecuente del poeta que trata de ver una cosa sin ser capaz de distinguirla cabalmente; sólo se distingue por unos indicios sutiles e imprecisos y no se revela tanto por su luz propia como por la que el poeta tiene que engendrar y arrojar para llevar a cabo su descubrimiento. Creo que a tal alumbramiento se le ha llamado tradicionalmente inspiración (Benet, 1982: 167).

⁴³ “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar” (Pizarnik, 2010: 248).

Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses (Pizarnik, 2010: 251).

En los siguientes apartados de este capítulo analizaremos los elementos mencionados de que se compone la atmósfera en *Extracción...* y las funciones que desempeñan al interrelacionarse a lo largo del poemario recordando su conexión con la poética pizarnikiana en general.

Compromiso con el nacimiento de un cuerpo poético

El oficio del poeta va más allá de un proceso estético, en el caso de Pizarnik es transgredido con la finalidad de *traspasar los límites, siempre tanteando el milagro, a riesgo de asomarse a la locura*⁴⁴. El peligro latente en su poesía refleja el privilegio maldito del escritor como destino. En los versos de *Sin tierra común*⁴⁵

Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices. Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijiste. Sólo tú puedes hablar del hablar porque es tu emblema, tu flagelo (Pizarnik, 2010: 305),

encontramos, nuevamente, un desdoblamiento de la voz lírica en la que augura a *la otra* –ella misma– la respuesta al *por qué hablas menos de lo que dices. Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijiste*, refiriendo una de las principales destrezas del poeta: expresar conceptos sucintos gracias al uso de metáforas a través de las cuales dice más de lo aparente. Por otro lado, el verso: *Sólo tú puedes hablar del hablar porque es tu emblema, tu flagelo*, es una afirmación en donde concede al poeta el don de la palabra como emblema y a la vez como castigo.

⁴⁴ “Alejandra Pizarnik” en <http://cvc.cervantes.es>. (Consulta: 4/02/2012).

⁴⁵ Pertenece a *Poemas no recogidos en libros*.

Los escenarios configurados en los poemarios de Pizarnik reflejan el vínculo entre la pintura y la poesía en donde el aspecto onírico es una de sus características principales. En los versos: “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar” (Pizarnik, 2010: 248), la relación entre la poesía y los sueños adjudica un misticismo al oficio de poeta.

El compromiso literario es otro de los temas cardinales de Pizarnik, y la raíz fundamental del dolor que caracteriza su poética. Es a partir de éste que ella erige líricamente un mundo de palabras en reconfiguración constante para crear las imágenes y los sitios que la voz lírica habita. Así convierte su poesía en una alegoría que funge como espejo del dolor que le provoca su *sólo privilegio* (la poesía), la cual pareciera exigir al poeta proveer vida y en su afán de cumplir con supreciado compromiso crea una relación entrañable entre vida y poesía. Los versos:

Yo sentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo (Pizarnik, 2010: 253),

reflejan la concepción del poema como algo vivo –*El animal palpitaba en mis brazos*– integrado por diversos tópicos en los que la poeta ha infundido soplos de vida a las palabras adquiriendo éstas las cualidades de todo ente vivo –*rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración*. Este cuerpo poético es rítmico y armonioso en donde todo es *musical y silencioso al mismo tiempo*. Martha Isabel Moia plantea a Pizarnik la pregunta que Octavio Paz se hace en *El arco y la lira* (1972) sobre la relación que el poeta pudiese crear entre vida y poesía *¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?* Pizarnik responde con los versos de *El deseo de la palabra*⁴⁶:

Ojala 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, 2010: 315).

⁴⁶ Este poema pertenece a *El infierno musical* publicado en 1971.

Es claro, entonces, establecido, que la poeta había creado a partir de las palabras un puente entre vida y poesía, gracias a la correspondencia entre ambas, por lo que parecen fundirse convirtiéndose en uno mismo.

La voz lírica de la poética pizarnikiana enuncia un dolor constante que funge como vínculo entre la poesía y quien está frente a ella:

Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados (Pizarnik, 2010: 250).

Muestra la ardua y larga tarea de la poeta para establecer dichas *uniones* exponiendo a la poesía como algo vivo que, al ser equiparada con la pintura comprueba la concepción de que la poesía no es sólo un objeto apreciable estéticamente sino es un reflejo de la vida, y ambas (poesía-vida/arte-vida) discurren a la par desvaneciendo la línea divisora que las separa. El ejercicio escritural es presentado como un espacio peligroso en el que la poeta está *expuesta a todas las perdiciones* pero que irremediablemente habrá de habitar para cantar el poema desde sí mismo. En los versos del poema que Pizarnik dedica a Olga Orozco⁴⁷:

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 los labios y el frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta (Pizarnik; 2010:213),

encontramos un nuevo desdoblamiento de la voz lírica, quien canta es *una niña extraviada*, al mismo tiempo, *amuleto de la buena suerte*, dualidad entre la fortuna y la vulnerabilidad en el espacio poético donde la palabra *corroe la distancia*. La concepción del poeta como víctima de un destino maldito está enraizada con la poética de los *maudits* quienes encontraban su inspiración en

⁴⁷ Poeta argentina nacida en Toay con quién Pizarnik entabló una entrañable amistad, y que tras su muerte, Orozco realiza un homenaje al trabajo de su compatriota con el poema *Pavana de hoy para una infanta difunta que amo y lloro*.

el *tedio del vivir*, siendo los encargados de *cantar* y descubrir la luz que se postra en el mundo que nos rodea; sin embargo esta *bendición*⁴⁸ concedida por *las fuerzas supremas* irremediablemente termina por aislar al poeta quien ve de manera distinta el mundo: “el niño abandonado se embriaga de sol, y en todo lo que bebe y en todo lo que come paladea ambrosía y néctares bermejos” (Baudelaire, 2000: 15). Para Baudelaire, el poeta es un exiliado de la sociedad que goza de la protección y los favores de los dioses, es decir, el poeta está destinado a la divinidad: “Yo sé bien que reserváis un lugar al Poeta en la fila dichosa de las santas Legionas, y que lo convidáis para la eterna fiesta [...]” (*Ibíd.*: 15-17).

Quando por un decreto de las fuerzas supremas aparece el
poeta en el tedio del mundo,
Su madre, horrorizada, de blasfemias henchida,
alza hasta Dios, piadoso, sus dos puños crispados (*Ibíd.*: 15).

A pesar de que para Pizarnik el estilo caracteriza directamente su obra, el verdadero compromiso como poeta radicó en la creación de una obra que refleja una profunda preocupación por el proceso creativo, concebido como una tarea de reconfiguración de las palabras para la construcción de imágenes que representen *el lugar que iba a ser de revelaciones*: el poema, el espacio consagrado que se erige con el canto de la voz lírica. El verso: “Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones” (Pizarnik, 2010; 242), hace una comparación la cual proporciona una mejor comprensión de la percepción del poeta sobre tal *mortal herida* que la hace desfallecer *en el lugar que iba a ser de revelaciones*, espacio poético donde se instauran las respuestas de una pregunta que nunca nadie realizó. Estas se relacionan con las inquietudes que aquejan el espíritu humano y la lleva a buscar el espacio de *revelaciones* que es el poema donde el mundo de lo sensible se materializa.

La concepción del acto escritural se refleja en la imagen donde las palabras se encuentran *quemadas* en un *tumulto*⁴⁹ al cual acude el poeta en

⁴⁸ Es el nombre del poema en el que Baudelaire habla sobre la incompreensión y el rechazo a los que queda expuesto el poeta con su oficio.

⁴⁹ Son frases líricas pertenecientes al poema corpus (Pizarnik, 2010: 251).

busca de las palabras a las que durante el proceso de escritura habrá de *restaurar* y *reconstruir* a partir de la reconfiguración del significado de éstas, combinándolas para la construcción de los escenarios poéticos que representen las inquietudes del poeta. Las palabras parecen estar a la espera del poeta para cobrar vida solo a partir de la enunciación –*Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte*–, presentando el poema como una tarea sin *tregua* y potencialmente peligrosa por la que no se busca asumir reconocimiento alguno –*Y es sin gracia sin aureola, sin tregua*– reflejando la percepción concebida por Pizarnik de que el proceso escritural es una lucha infinita y *sin tregua* que estaba dispuesta a afrontar. El concepto de Picon sobre la labor del artista coincide con la obra de Pizarnik, pues en reiteradas ocasiones la poeta afirmó que ella no creaba con la intención de encarnar una idea de belleza en sus versos:

¿y yo? ¿A cuántos he salvado yo?
El haberme prosternado ante el sufrimiento de los demás, el haberme acallado en honor de los demás (Pizarnik; 2010: 253),

sino porque sentía la necesidad de traducir en símbolos gráficos aquellas imágenes que se producían en sus adentros, y finalmente lograron *acoplarse con el sentir humano a través de los años*. Así, las moradas del consuelo en que habita la voz lírica se relacionan con el proceso de escritura y con el lenguaje, aspectos que fueron de gran importancia para ella tanto en su vida como en su obra. Según Frances R. Aparicio en <<*Territorios*>> *una lectura cómplice del arte moderno* está es una característica del escritor moderno, quien comparte sus preocupaciones existenciales y literarias. En los poemas de Pizarnik encontramos que el lenguaje viene a cumplir con dos funciones: es la herramienta con la que erige estas zonas de *confort*, y al mismo tiempo, se vuelve el principal refugio de la niña-poeta: [...] la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque (Pizarnik, 2010: 247).

En los espacios en los que se encuentra la voz lírica se realiza un desdoblamiento de sí misma para dirigirse a “otra” que representa al yo-poeta

dentro del poema construyendo allí su morada: “[...] yo hago mi casita en su lengua yo hábito en la palma de su mano [...]” (Pizarnik; 2010: 250). El discurso que es interpretado como tal, debido a la referencia que hace al órgano a partir del cual se articulan las palabras, sitúa a la voz lírica en la palma de la mano de una de las principales figuras: el poeta, quien al ejercer su oficio escritural construye el espacio imaginado en el que la libertad establecida la convierte en una zona catártica para el espíritu.

Pizarnik contiene en sus versos gran parte de los aspectos que ella consideraba relevantes en cuanto al ejercicio de la poesía, mantiene una relación profundamente estrecha con lo personal preservando parte de sí misma, al confrontar con el resto de su obra, reconocemos esa pieza importante que constituye el todo de la poética pizarnikiana en donde vemos confluir la mayoría de los tópicos representativos.

El compromiso extremo asumido por Pizarnik en su oficio de poeta es una declaración sobre la búsqueda constante de fusionar poesía y cuerpo ofrendándose: “Todos los gestos de mi cuerpo y mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral” (Pizarnik, 2010: 241) para convertirse en parte integral del poema, el cual abandona⁵⁰ a la espera de que *algún día* será *leída con fervor por alguna otra supliciada*⁵¹ tal como *el ramo que abandona el viento en el umbral*. En *Diarios*, menciona la soledad que conlleva el asumirse como poeta, configurando con palabras una presencia lírica que habrá de convertirse en el poema mismo: “Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla” (Pizarnik, 2010: 243). La concepción pizarnikiana de que el poema se materializa a partir de las palabras aunadas a la vida infundida hace que, tras haber concluido el poema, éste sea percibido como un ser recién nacido *que tiembla*. Versos que reflejan una percepción mística sobre el

⁵⁰ “cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas” (Pizarnik, 2010: 300).

⁵¹ “Yo hablo desde mí, sí bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra supliciada que algún día me leerá con fervor [...]” (Pizarnik, 2010: 61).

oficio de poeta, el cual concibe como un *conjurar y exorcizar* a partir de las palabras; esto sin dejar el aspecto característicamente onírico de su poesía –*Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo)*– advirtiendo el aspecto trágico que lo acompaña, cuestionando el momento en el que comienza *la desgracia*, es decir, cuando se asume como poeta, sin embargo finaliza este verso negándose a sí misma una posible respuesta: *¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saberlo.*

Pizarnik plasma en sus versos la ambivalencia de la poesía, el peligro inevitable e inherente de una poesía-abismo y la cura de una poesía-sanación. La voz lírica refleja las peripecias a las que se enfrenta la poeta al ir construyendo el espacio poético, las palabras son también ambivalentes: herramienta y *trampa* de las que en ocasiones desea escapar pero no lo hace, pues éstas se convierten en *señuelos de conceptos*⁵², que convergerán para dar paso a un *lenguaje catártico sin límites*. El lenguaje es el ansiado ideal –*¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara*⁵³– el cual se verá acompañado por el silencio, segundo elemento recurrente en la construcción de la poética pizarnikiana.

⁵² “Señuelos de conceptos. Trampas de vocales” (Pizarnik; 2010: 249). Estos versos forman parte del poema *Extracción...* en el cual Pizarnik busca la confluencia de gran parte de su poética.

⁵³ Estos versos forman parte del poema central *Extracción de la piedra de la locura*, en ellos encontramos este anhelo de la poeta por construir un lirismo sin límites en el que se reflejara la concepción de poesía como el medio para alcanzar la libertad.

El silencio

Durante la época en que surgieron las *Vanguardias* en Latinoamérica, sus autores comenzaron a manifestar ideas innovadoras ante el universo literario, se trataba entonces de romper con los esquemas establecidos por los cánones literarios, mostrando un verdadero interés por la reestructuración del texto: si bien adaptan diversos aspectos de las corrientes europeas a inquietudes y necesidades literarias propias, también se encontraban en busca de una identidad y una autonomía escritural, presentando textos que revolucionaban la percepción y el acercamiento a la Literatura. El silencio constituye el lugar soñado en donde se libera el autor de la búsqueda infinita, la cadena de sustituciones que describía Lacan⁵⁴ como el medio para la re-significación de las palabras, las cuales con el paso del tiempo se han cargado con significados que no les pertenecían en un principio pasando por un proceso de *desvirtualización*.

La angustia de Pizarnik por no saber enunciar de manera precisa los conceptos abstractos la llevó a la sospecha de *que lo esencial es indecible* y aún así, en la entrevista con Moia, reconoce que la labor delimitativa de la palabra exacta nos ilumina haciendo a un lado el miedo a lo indecible: “Cuando algo –incluso la nada– tiene un nombre, parece menos hostil” (Pizarnik en Moia, 1972). Sin embargo, esta búsqueda resulta en repetidas ocasiones un ejercicio frustrante y desalentador haciéndola sentir “culpa por haberme ilusionado con el presunto poder del lenguaje” (Pizarnik; 2010: 61).

⁵⁴ “Otra aportación sumamente interesante de Lacan en materia lingüística es romper con el signo lingüístico de Saussure, en el sentido de que en el signo aparecerían dos partes del mismo: el significado y el significante, el primero puede ser una palabra que remite al segundo. Lacan dijo que no era así, que *el significante remite a otro significante* y ese segundo significante a un tercer significante, *nunca hay un significado final* y eso se prueba de una manera fehaciente cuando, por ejemplo, nosotros decimos una palabra: madre, eso remite a la imagen de la madre de cada uno de nosotros pero no remite simplemente a una imagen, sino a un concepto añadido: madre-buena, madre-tierna, madre-afectuosa, madre-muerta, madre-viva, etc. Por lo tanto el significante no remite a un significado final total y cerrado, remite a otro significante, y ese significante a su vez remite a otro significante, creándose una cadena complejísima de seguir y de continuar.” (Maestre Fernando; “Aportaciones de Jaques Lacan al psicoanálisis contemporáneo” en *La teoría del espejo*: <http://www.angelfire.com>. (Consulta: 11/02/12).

Extracción... aborda esta preocupación de los escritores modernos: el silencio. La idea de crear un silencio perfecto construido a partir de la palabra es en sí mismo un ideal antitético: “El <<espíritu>> que busca corporizarse en el arte choca con la naturaleza <<material>> del arte mismo. Se desenmascara la gratuidad del arte, y la misma condición concreta de los instrumentos del artista (y, sobre todo en el caso del lenguaje, su historicidad) se presenta como una trampa” (Sontag; 1981:13). Pensar en la existencia física del silencio en el campo literario resulta un absurdo considerando el uso imprescindible de la palabra; el silencio implementado en la Literatura se entiende como un elemento elaborado y no literal. Los versos de Pizarnik representan un diálogo interno, desdoblado para hablar de “ella” donde plasma al intentar construir el silencio en el poema, reconociendo, que el problema radica en la inexistencia total del silencio:

Y lo peor es que el silencio la traicionaba.
-Es porque el silencio no existe –dijo.
El jardín, las voces, la escritura, el silencio (Pizarnik, 2010: 403).

El silencio es edificado a partir de la interrelación con los diversos tópicos que conforman la poética de la autora: el sueño (1), la oscuridad (2), la muerte (3) y en ciertas ocasiones se presenta en el poema de manera antitética (4).

1) Serás desolada
y tu voz será la fantasma
que se arrastra por lo oscuro,
jardín o tiempo donde su mirada
silencio, silencio (Pizarnik, 2010; 441).

La estrofa refleja un escenario onírico debido a los elementos que la componen tales como la oscuridad –*que se arrastra por lo oscuro*– a la cual, como sabemos se la vincula con aspectos que nos remiten a lo oculto, tal es el caso del sueño, el inconsciente, las pasiones, lo místico. La característica alucinante está entre el segundo y el tercer verso donde la voz, que representa al sonido, será transformada en *la fantasma*, quien por sí misma resulta componente difuminante y, más aún, relacionada con un elemento como la

oscuridad –y tu voz será la fantasma que se arrastra por lo oscuro– que habrá de fortalecer la imagen onírica que conformará un aspecto del silencio lírico.

2) Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida (Pizarnik, 2010: 137),

muestra el anhelo por un *silencio perfecto* que busca construirse a partir de la palabra dando paso a una antítesis ya que coexisten en el mismo verso dos elementos que se contradicen, presentados como elementos que dependen entre sí para su existencia: *Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo:*

3) La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante (Pizarnik, 2010: 223).

Esta idea antitética se apega a la imagen del demiurgo, quien es, en la doctrina filosófica de los platónicos y alejandrinos el *Dios creador* que ordena el mundo de acuerdo con el modelo de las ideas eternas⁵⁵ siendo éstas perfectas aunque intangibles; el mundo material participa como imitación de ellas. Por tanto, la poética pizarnikiana buscaba la materialización de las ideas, de lo sensible a partir de las palabras.

4) Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden.
¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo (Pizarnik, 2010: 243).

En el poemario encontramos los diversos componentes poéticos *re-significados* para conservar la atmósfera de la obra, apoyándose en el sentido sombrío de los símbolos líricos utilizados. La configuración del silencio en el poema depende precisamente de este *re-significarse* de las palabras como símbolos y emblemas recurrentes⁵⁶. El silencio es la voz lírica del

⁵⁵ <http://es.thefreedictionary.com/demiurgo>. (Consulta: 30/01/2012).

⁵⁶ En la entrevista con Moia, ésta le pregunta sobre los elementos recurrentes de su poesía refiriéndose a ellos como términos a lo que la poeta responde: “Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las

poema⁵⁷ y su presencia se inclina al sentido que Michaux le adjudicaba como instrumento y presencia:

El silencio es mi voz, es mi sombra, mi llave...
[el silencio] se despliega, me bebe, me consume.
Mi enorme sanguijuela se acuesta en mí. (Michaux en Pizarnik, 2010: 208).

El silencio forma parte de las moradas en donde reside la voz lírica, sitio desde el cual enuncia los elementos que habrán de conformar la atmósfera incluyéndose a sí misma. La *que duerme en un jardín en ruinas* encuentra refugio en el silencio, concepto que adquiere una existencia más real a partir de la transgresión de la palabra. Encontramos a continuación una comparación que representa de una manera más visual el silencio que pretende obtener para sí a partir de la poesía, siendo éste concebido *como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos; o sea una morada del consuelo* en la que encuentra refugio de *la desgracia*:

¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo que a de ser de mi si nada rima con nada. (Pizarnik, 2010: 248).

Sontag habla del silencio como el instrumento del artista que concede a la obra una certificación de seriedad otorgándole *retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez* (Sontag, 1967:14). Esto significaría que el desapego del artista hacia su creación es algo inminente para que se le pueda atribuir dicha seriedad a su obra. También plantea diferentes acepciones atribuibles al silencio en una obra literaria. Por un lado *el silencio (que) es luz*⁵⁸,

de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que designas en tu pregunta serían signos y emblemas” (Moia en Pizarnik, 2010: 311).

⁵⁷ En la investigación de Carolina A. Navarrete (2005) la autora analiza la importancia que representaba el silencio en el texto y la multiplicidad de significados que le eran atribuidos, señalando además la relación entre éste y el lenguaje poético utilizado por la autora a quién a pesar de causarle un gran temor lo instaura como uno de los tópicos centrales.

⁵⁸ Este verso pertenece a una carpeta de poemas escritos y corregidos por la propia Pizarnik entre los años 1956-1958, pero que en Poesía Completa encontramos fechados entre 1956-1960.

es decir, una zona de meditación⁵⁹ en el que el artista está más abocado en conseguir la maduración espiritual a través del distanciamiento con la obra y su público que en la búsqueda de una voz proveniente del arte. Si bien, sigue abogando por lo sublime, la perfección ha sido dejada de lado⁶⁰, pareciera entonces que a partir del distanciamiento del artista la obra consigue una voz propia a través de la cual habla con quien esté dispuesto a escucharla⁶¹.

En tanto, el silencio dentro de la obra es presentado en un sentido figurado más no literal *si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen* (Sontag, 1967:19). Esto es, que por más que el artista anhele alcanzar o constituir un *silencio perfecto* la materialidad de la palabra no permitirá del todo la construcción de éste, pero en su delimitación conseguirá una momentánea existencia *cualquier silencio dado disfruta de su identidad en función de un tramo de tiempo perforado por el sonido* (Sontag, 1967: 19). Los versos: “No hay silencio aquí / Sino frases que evitas oír” (Pizarnik, 2010:232), exponen el hecho de que el silencio poético en Pizarnik es un elemento construido a partir del uso de tópicos que al confluir en el texto nos remiten a imágenes en las cuales habrá de imperar el silencio –*frases que evitas oír*–; reconociendo que el *silencio perfecto* es lo utópico –*No hay silencio aquí*. La importancia de la voz lírica en la construcción del lenguaje poético surge a partir del canto:

Quando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las
palabras no guarecen, yo hablo (Pizarnik, 2010: 223).

⁵⁹ Sontag habla sobre las nuevas posturas del artista frente al arte y el silencio, siendo éste la zona de meditación y maduración espiritual, dejando ahora de lado la búsqueda de la perfección y utilizando al silencio como herramienta del artista artificioso. (Sontag, 1967: 14-15).

⁶⁰ “Antiguamente lo bueno era, para el artista, el dominio y la plena realización de su arte, ahora el bien supremo consiste, para él, en remontarse hasta el punto en que aquellos objetivos de perfección se le antojan insignificantes, tanto desde el punto de vista emocional como desde el ético, y en que se siente más satisfecho cuando está callado que cuando encuentra voz en el arte” (Sontag; 1967:14).

⁶¹ “De modo que somos tres: yo, el poema y el destinatario. Este triángulo en acusativo precisa un pequeño examen. Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema existe apenas. A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o lector” (Pizarnik 2010: 300).

Siendo el lenguaje un constructo de palabras que habrán de configurar los conceptos que tienen principal relevancia para Pizarnik, la poeta adjudica importancia a la voz lírica, pues es ella la encargada de ordenar *las palabras* que, por sí mismas *no guarecen*, resguardando al lenguaje, al concederle una morada *—cuando a la casa del lenguaje—* a la que en ocasiones *se le vuela el tejado*. Estos versos construyen una imagen caótica donde al volársele *el tejado a la casa del lenguaje*, éste queda expuesto y las palabras no resguardan a la voz lírica, ésta habla para configurar nuevamente la morada del lenguaje.

El silencio es, como podemos observar a lo largo de la obra de Pizarnik, uno de los elementos principales que conforman su atmósfera poética y lo encontramos en el poemario *Extracción...* consolidado como elemento-emblema se aúna al estilo como uno de los componentes encargados de intensificar imágenes del espacio lírico que representan tópicos como la muerte, la soledad, la angustia, el dolor, configurando en diversas ocasiones escenarios perceptiblemente abismales. Construye una imagen angustiada y nostálgica que se ve acompañada por la presencia del silencio, el cual se conforma en *figuras de silencio*, sin embargo la voz lírica las presenta desesperadas y las observa *crecer hasta sus ojos*, mientras tanto escucha *densas voces en el antiguo lugar del corazón* construyendo así, una imagen nostálgica y abismal puesto que el *antiguo el lugar del corazón* se ha quedado vacío, quedan sólo “grises, densas voces: Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón” (Pizarnik; 2010:220).

El concepto de silencio generalmente se relaciona con el vacío, sin embargo ninguno de éstos puede alejarse por completo de su opuesto: “El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, no conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos” (Sontag, 1967:19). Por tanto, Sontag propone que la conformación de estos dos elementos (silencio y vacío) debe de encontrarse saturada de sus antitéticos para que de esta forma se constituya como parte de la dialéctica del texto “El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del

lenguaje (en muchos casos de protesta o acusación) y un elemento del diálogo” (*Íbid.*). La existencia de ciertos conceptos abstractos depende del ejercicio antitético:

Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio (Pizarnik, 2010: 248).

En los dos últimos versos, el silencio surge precisamente de una herramienta antitética: la enunciación. Observamos un desdoblamiento en la voz lírica configurando a otra que es una imagen-reflejo de sí misma y a la cual le encomienda el *oscuro y silencioso proceso* de hablar sobre aquello que le significa y le duele: *Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada*. Cuando la voz lírica dice: *Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo*, asume, entonces que la otra es una auto-proyección a la que le encomienda hablar, esto a manera de exorcizar el espíritu y darle existencia a tópicos que por sí mismos no son delimitables. Aquí, cuando la voz lírica dice: *Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas*, encontramos diversas metáforas que nos remiten al silencio a partir de elementos antitéticos tales como la saturación de sonido –*y que suene siempre*⁶². En Pizarnik encontramos el silencio conformado a partir de su elemento antitético: el sonido,

Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy (Pizarnik, 2010: 233).

⁶² Sobre esta manera de configurar el silencio nos habla Milán Kundera en *La insoportable levedad del ser* cuando uno de los personajes, *Franz*, recuerda una música ruidosa, siendo esta característica en la música una ventaja puesto que hace inaudibles a las palabras: “Se acordó de la ruidosa música durante la cena y pensó: <<El ruido tiene una ventaja. No se oyen las palabras>>” (Kundera Milan, 2008: 100), a las que él les ha atribuido dolor y vanidad “Y en ese momento sintió el anhelo, oscuro y poderoso, de una música inmensa, de un ruido absoluto, un bullicio hermoso y alegre que lo abraza, lo inunde y lo ensordezca todo y en el que desaparezca para siempre el dolor, la vanidad y el nihilismo de las palabras. ¡La música, la negación de las frases, la música, la anti palabra!” (Kundera Milan, 2008: 100).

La metáfora que configura el silencio surge al interior del mismo verso que lo contiene, construida al yuxtaponer dos imágenes que se contraponen, la voz lírica habla del *movimiento del nacimiento*, el cual remite a una imagen sonora debido a dos elementos: movimiento y nacimiento. Recordemos que el sonido es la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio⁶³ y el nacimiento es un momento de ruptura en el que se queda expuesto a todo tipo de estímulos auditivos. Por último lo encontramos en la voz lírica, cuando dice: [...] *discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy.*

Estos versos de *Extracción...* y de *Las promesas de la música* son ejemplo del uso de opuestos que plantea Sontag, donde éste es incorporado a la obra, es quizá por esta razón que a lo largo del poemario percibimos que la poeta crea una relación entre el aspecto musical y el silencio, por tanto los cantos (la música) se unen a imágenes solitarias y paisajes desolados donde la música (el sonido) le proporciona la existencia del silencio poético:

Y cantos
entre ruinas de niños ahogados,
más allá de toda destrucción,
de todas las ceremonias de la muerte
está la presencia de quien yo amo [...] (Pizarnik, 2010: 428).

En el poemario el silencio no se compone de la concepción tradicional: largas pausas, vacuidad, sino de un silencio configurado en el lenguaje “De modo que el silencio es tanto la premisa del lenguaje como el resultado [...]” (Sontag, 1967:31). La presencia del silencio y las imágenes que la autora crea, producen en el espectador la necesidad de fijar más su atención no sólo en el papel que está desempeñando el silencio, sino también en los elementos que lo rodean y que ayudan a su conformación lírica. Pizarnik edifica un mundo en el que los elementos que coexisten en él están en constante *re-significación*, reitera la

⁶³ Según la RAE, el **sonido** es la sensación producida en el órgano del oído por el **movimiento vibratorio** de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. Las vibraciones de un cuerpo elástico (fuente sonora) se propagan por el aire como **ondas sonoras** hasta llegar a nuestros oídos. (El sapo sabio; “El sonido. Magnitudes del movimiento vibratorio” en <http://www.elsaposabio.com> (Consulta: 08/03/12).

presencia de aquellos por los que la poeta manifiesta una marcada fascinación y que consecuentemente adopta como parte de su poética. De manera particular encontramos en *Extracción...* que la poeta plasma dichos conceptos en las imágenes que ayudan a representar las propias obsesiones personales y literarias: Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en las noches variadas como los colores del bosque (Pizarnik, 2010: 233).

La implementación del silencio por parte de los artistas modernos se corresponde con los procesos de delimitación conceptual del <<arte>> que se encuentran relacionados con diferentes contextos históricos en los que se pretende cubrir determinadas necesidades artísticas definiendo dicho concepto, que se acompaña de las nuevas percepciones de la época. Sontag considera que el uso del silencio en los artistas modernos debe situarse como una corriente estética perteneciente a un momento particular de la historia del arte que deja de lado *la naturaleza absoluta de la actividad artística* optando ahora por una concepción pos-psicológica de la conciencia⁶⁴ donde el artista está en constante búsqueda de un estado límbico puramente espiritual que deje de lado los aspectos “materiales” de que se compone el arte, lo cual plantea un conflicto profundamente frustrante para el artista “El artista que busca corporizarse en el arte choca con la naturaleza <<material>> del arte mismo” (Sontag, 1967:13).

En la Literatura encontramos que este choque entre el arte y su naturaleza surge por la palabra, ésta es la herramienta “material” de la Literatura es entonces que parece que la misma poesía se convierte en el enemigo del poeta ocasionado por la imposibilidad de representar los conceptos ambiguos del pensamiento y de describir la relación entre el espíritu y lo sensorial. En la poesía pizarnikiana la palabra resulta esencial para la construcción de imágenes y símbolos ya que es gracias a ella que las ideas se materializan y la poesía se vuelve sensorialmente apreciable valiéndose en

⁶⁴ “Encuadra dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser que describen los grandes místicos religiosos” (Sontag, 1967:12).

ocasiones del uso de figuras patéticas⁶⁵, por ejemplo la última parte de esta estrofa:

Va y viene diciéndose solo en un solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz. (Pizarnik, 2010: 249).

La presencia del silencio en la literatura le concede a la obra la cualidad de poder ser interpretada de diversas formas consigue así, la posibilidad de trascendencia literaria. El silencio también puede considerarse como una metáfora que expresa la inmaterialidad del lenguaje, que es con el que se crea la obra. Sin embargo, el arte silencioso al igual que la poética, resulta ser una invitación a fijar la atención para conseguir un instante de eternidad para la obra. El misticismo silencioso y la simbología de la autora atrapan el espíritu y la atención del lector conduciéndolo lentamente por el mundo que constituye su poética.

Sontag considera, asimismo, que el uso del silencio como recurso es la incidencia del arte moderno⁶⁶, el cual, buscaba provocar confusión y desconcierto en su público, pretendiendo eliminar de esta manera la figura del espectador⁶⁷. ¿Entonces, quién sin la presencia del “otro” y bajo qué parámetros podríamos afirmar que nos encontramos frente a una obra de arte? Es difícil responder a esta pregunta, sobre todo cuando los artistas surrealistas, modernistas y vanguardistas consideraban que este tema no les era relevante, centrando su atención en el aspecto espiritual y creativo de la obra. Es cierto que la mayoría de los poetas pertenecientes a estas corrientes

⁶⁵ Las figuras patéticas son aquellas en las que se varía la expresión habitual con el propósito de conmover a los lectores y oyentes (Montes de Oca, 2006: 43).

⁶⁶ Con esto me refiero a que el silencio es para el arte moderno una herramienta estilística que si bien no aparece en todas las obras, su presencia aporta un efecto o sentido determinado.

⁶⁷ “Nunca he buscado al lector, ni antes, ni durante, ni después del poema. Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría la emoción, de saberme comprendida en profundidad” (Pizarnik, 2010:301).

no escribían para que un determinado lector fuese parte de su creación, tampoco negaban la presencia de éste y su importancia en el proceso creativo. Sin embargo, la poesía pizarnikiana pretende una función sanadora y exorcizante que logra establecer un vínculo con el lector a partir del dolor vuelto poesía siendo es *la herida común* el punto de encuentro del espíritu humano.

Estética del silencio presenta, también, otras de las implicaciones del silencio “ser víctima del anhelo de silencio implica ser en un sentido más trascendente, superior a todos los demás. Esto sugiere que el artista ha tenido el ingenio de formular más preguntas que otros individuos, y que tiene nervios más templados y pautas más sublimes de perfección” (Sontag, 1967: 15). La sugerencia acerca de tal deseo del artista se debe a una profunda preocupación por el arte y la perfección de éste, tal es el caso de Pizarnik, quien desde sus primeros acercamientos con la poesía asume la responsabilidad que implica la creación de universos, labor hasta cierto punto aislante del mundo que percibimos. Sontag distingue los tipos de silencio literario que acompañan al arte moderno. Por un lado encontramos el silencio como decisión⁶⁸ el cual se refiere al suicidio físico, con el que el artista demuestra que su vocación aunada al arte silencioso ha sido llevada al extremo de su representación. Por otro lado el silencio como castigo⁶⁹ refiere al abandono de la cordura y el castigo social que se le confiere al artista ante el inconformismo espiritual que representa su obra:

Una bestia callejera.
De inmediato huyó de él la razón.
Los rayos de ese sol negro crespón;
El caos ocupó aquella inteligencia,
Otrora templo vivo, todo orden y opulencia,

⁶⁸ Esta forma de silencio se relaciona con la constante invocación a la muerte que encontramos en la obra de Pizarnik, recordemos que la enunciación en su poesía funge una labor materializadora.

⁶⁹ El silencio como castigo es “*la locura ejemplar de aquellos artistas que demuestran que la misma cordura puede ser el precio que se paga por transponer las fronteras aceptadas de la conciencia; y, desde luego, en las penas aplicadas por la <<sociedad>> para reprimir el inconformismo espiritual del artista o la subversión de la sensibilidad colectiva*” (Sontag, 1967:17).

Bajo cuyo techo tanta pompa habitaba.
El silencio y la noche se instalaron en él
Como en una cripta cuya llave se pierde.
Fue semejante, entonces a una bestia callejera.
(Baudelaire, 2000:35),

estos versos de *Las flores del mal* reflejan la concepción de que el poeta tras asumirse como tal se convierte en un ser incomprendido. En la poesía de Pizarnik estas dos formas de silencio se ponen de manifiesto en *Extracción...* donde hallamos constantes alusiones a la relación que existe entre la muerte y el silencio; no olvidemos que también está la evocación de la locura como un elemento ambivalente, es *solo privilegio* de la poeta y el motivo de su dolor:

Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella tu sólo privilegio. (Pizarnik, 2010: 247-248).

El silencio se considera como uno de los elementos primordiales de la vanguardia, que en realidad oculta el anhelo de renovación sensorial y cultural. La idea moderna que se tiene sobre el artista es que sea el encargado de abolir el arte ya establecido para revivirlo en una versión más desconcertante y retraída “[...] la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la liberación del artista de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perspectivas e intelectuales” (Sontag, 1967:26). *Estética del Silencio* considera que la perversión del silencio consistirá en que éste se siga apreciando como una idea viable en la conciencia del arte moderno, desplegándose con una ironía considerable y casi sistemática. La posibilidad de un silencio literal como decisión del artista “así se atestigua que ha ido <<demasiado>>lejos [...]” (Sontag; 1967: 17). A pesar de que la decisión del artista de ir tras un silencio total produce un distanciamiento con su obra, será ésta quien continúe hablando, ahora de una manera autónoma y versátil logrando, gracias a la labor interpretativa mantener un dialogo con el público de diversas épocas.

A lo largo del poemario silencio y muerte coexisten manteniendo un vínculo entre sí, la mayoría de las veces la percepción de ambas surge cuando se interrelacionan con otros elementos para la construcción de imágenes con poco movimiento y soliloquios poco caóticos. La muerte, se confronta con el mismo elemento antitético: el sonido; se relaciona con el canto y las palabras. Aun cuando silencio y muerte mantienen una estrecha relación en la que se complementan entre sí, el elemento antitético de la muerte se ve inclinado hacia lo musical, como en los versos: *No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio.* (Pizarnik; 2010: 223), la voz lírica asevera que *el canto de los enlutados sella las hendiduras del silencio* presenta la relación que existe entre ambos elementos y lo musical.

El vínculo entre la muerte y lo musical se establece desde un principio cuando la voz lírica deja claro el hecho de que *no es muda la muerte* y afirma enseguida que escucha el canto de seres *enlutados*, característica de éstos que nos remite a aspectos que se corresponden con lo mortuario y su canto parece la conexión entre muerte y silencio, ya que éste es el encargado de *sellar las hendiduras del silencio*. La íntima relación entre ambos elementos, crean la percepción de una atmósfera densa y mortuoriamente silenciosa en la que el canto de la voz lírica se convierte en la luz-guía que nos muestra las imágenes de los senderos del espacio poético.



Y de pronto no hay más.
Se rompieron los frascos.
Se astillaron las luces y los lápices.
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro laberinto.
Todas las puertas son para salir.
Ya todo es el revés de los espejos.
Pequeña pasajera,
sola con tu alcancía de visiones
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:
sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,
sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela
en busca de otra,
o tiembles frente a un insecto que cubre con sus membranas todo el caos,
o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.

Olga Orozco

CAPITULO 2

La iconografía en el poemario *Extracción de la piedra de la locura*

La Literatura es la interpretación por excelencia, puesto que el lenguaje constituye la única expresión completa y total del interior humano.
Paul Ricoeur

La labor interpretativa se relaciona estrechamente con la Hermenéutica: disciplina que tiene como principal objeto de estudio el texto, el cual contiene en sí mismo una multiplicidad de sentidos: polisemia. Es importante recordar que la hermenéutica “no pretende una univocidad absoluta, sino una pluralidad de sentidos sujeta a cierto orden” (Beuchot, 1990: 14), que nos permite comprender la presencia de determinados símbolos e imágenes en una obra o texto en particular, que, tras su publicación, adquiere autonomía⁷⁰, por lo que queda expuesta a la interpretación de aquellos que busquen acercarse con el anticipado riesgo de interpretar incorrectamente los símbolos, otorgando un sentido erróneo a la obra, pero si no pretendemos una univocidad ¿qué consideramos una mala interpretación? En *La hermenéutica y la epistemología del psicoanálisis*, Mauricio Beuchot expone las cuatro operaciones esenciales propuestas por Ricoeur para realizar una interpretación objetiva: distanciamiento⁷¹, acercamiento⁷², fusión de la comprensión y la explicación⁷³, y por último la búsqueda de la apertura del texto hacia el mundo que señala⁷⁴.

⁷⁰ Ricoeur considera que tras la publicación de una obra o un texto *ya no pertenece a la intención del autor, pues ha pasado a estar expuesta a los que lleguen a él para interpretarlo.* (Beuchot, 1990: 16).

⁷¹ Esta primera operación reconoce una triple autonomía en el texto tras su publicación. Este distanciamiento para Ricoeur *nos permitirá recuperar lo que es alcanzable de objetividad en la interpretación.* (Ibíd.).

⁷² En la segunda operación hermenéutica es ahora el intérprete el que se expone con su subjetividad al texto. Este acercamiento permite al analista que se percate *de que siempre se infiltra su propia subjetividad y tiene que conocer lo mejor posible los alcances de la injerencia de su subjetividad, para conocer mejor los alcances de la objetividad que logra.* (Ibíd.).

⁷³ Consiste en captar el sentido del texto.

⁷⁴ Es lo que Ricoeur llama momento de referencia y *se da al buscar el tipo de mundo que la obra abre, el modo de ser que se despliega ante nuestro conocimiento por virtud de la obra o texto* (Ibíd.).

La hermenéutica mantiene una estrecha relación con el campo de la Literatura debido a la implementación de símbolos en el texto, esto, a partir de las palabras, las cuales “corresponde[n] a un intrincado proceso de asociaciones en el cual intervienen elementos de origen visual, acústico y cinestésico” (Beuchot, 1990: 16); aun cuando buscamos realizar una interpretación objetiva, las palabras subjetivan nuestra visión debido a su carga semántica lo cual le concede a la literatura esa cualidad polisémica.

La presencia de símbolos es aún más evidente en poesía, debido al lenguaje lírico, metáforas e imágenes auxilian al poeta en la representación de conceptos abstractos que atañen íntimamente al hombre y que buscaremos interpretar⁷⁵ para comprender la intencionalidad del poema. La polisemia radica en que los símbolos que construyen las metáforas pertenecen al bagaje cultural del hombre. Ricoeur establece que en el símbolo existen 3 niveles⁷⁶ de la creatividad simbólica donde se adjudica al símbolo la pertenencia a un pasado.

Extracción... es ejemplo de la recurrencia al símbolo como instrumento de representación que le permite a la poeta manifestar principalmente sus inquietudes literarias entablando una conexión emocional con el lector, al cual inmerge en un mundo de imágenes que configura con el canto a partir de una cadena de elementos subjetivos interpretables como lo son: palabra, símbolo e imagen poética que, mantienen una intrínseca relación conformándose entre sí, instaurando la atmosfera lírica característica de la poética pizarnikiana.

⁷⁵ En *Contra la interpretación* Susan Sontag habla sobre el motivo y la importancia del surgimiento de la interpretación; la cual *aparece por primera vez en la cultura de la antigüedad clásica* con el fin *de reconciliar los antiguos textos con las <<modernas>> exigencias*. Sontag considera a la interpretación como una estrategia para conservar textos antiguos; sin embargo aún cuando el texto no se reescribe si llega a ser alterado por el intérprete (Sontag, 1965: 16).

⁷⁶ “[...]el primero es el que llama nivel de una simbólica sedimentada en la que se encuentran los símbolos estereotipados[...]a este nivel corresponden tanto los símbolos del sueño como los de los cuentos y leyendas. En un segundo nivel tenemos los símbolos utilizados en un pasado y en un presente [...]. En un tercer nivel tenemos los símbolos prospectivos, los llama “creaciones de sentido” que utilizan los símbolos tradicionales, pero como poseen una polisemia simboliza sirven de vehículo a significaciones” (Beuchot, 1990: 146).

Para comprender el sentido del poemario es importante identificar cuáles son los símbolos recurrentes y la carga semántica que éstos adquieren al interactuar entre sí, puesto que, si bien los símbolos se significan a partir de la cultura misma, la yuxtaposición de ellos en la construcción de metáforas puede llegar a modificar su significado convenido al configurar el sentido⁷⁷ de los poemas. El sentido de los poemas surgirá de la subjetividad con la que nos acerquemos a ellos, no podemos hablar de univocidad debido a que a lo largo del poemario, los tópicos se encuentran cargados de significado concede un doble sentido⁷⁸ a las frases.

Extracción... reúne gran parte de la simbología para representar el tema principal de su obra: la Literatura, crean un mundo que refleja la concepción de Pizarnik sobre las implicaciones que conlleva el ejercicio de las letras y su disposición a entregarse por completo a ellas, puesto que concebía a la poesía como un espacio de libertad otorgada por el poder de las palabras a través de las cuales conseguía exorcizar su espíritu, quien buscaba constantemente fusionar la realidad física y literaria.

A lo largo de este segundo capítulo analizaremos la función y el significado de los símbolos, que aparecen reiteradamente en el poemario-*corpus*, ya que el detalle de la repetición de estos resulta un factor importante al momento de la interpretación del sentido, pues su constante presencia no sólo ayuda a establecer la *atmósfera* en el poemario, sino también la conserva a partir de las construcciones metafóricas donde los símbolos no se presentan

⁷⁷ El sentido es algo inherente a las manifestaciones psíquicas, pero no está explícito en ellas; es algo que se otorga cuando ya hubieron revisado los indicios, los signos, los síntomas y los símbolos que conducen a él. (Muñoz, 1990: 122).

⁷⁸ “[...] es fuente de la técnica literaria, es decir: narrativa, poética, dramática, etc. En ella se concentra el placer primitivo del reencuentro con lo conocido. Es una comparación entre dos términos antagónicos para esclarecer algo difícil o extraño. La metáfora implica “una degradación y un ahorro en el gasto de abstracción” (*Ibíd.*).

de una manera específica debido a la interacción con otros pero se sostienen en el tono⁷⁹ instaurado.

La poética pizarnikiana ha sido situada por diversos estudios dentro de la corriente surrealista⁸⁰, justificado por la presencia de ciertos tópicos e imágenes característicos de esta escuela. Sin embargo, considerar que la obra de Pizarnik es el resultado de un periodo específico en la Literatura sería delimitar su estudio y negar que el amplio bagaje de otras lecturas realizadas por la poeta, influenciaran también su poética. El automatismo⁸¹ propuesto por la corriente surrealista se contrapone con la preocupación por la palabra y el compromiso literario manifiestos en la obra poética pizarnikiana, y que encontramos reincidentemente en *Extracción...* Esta poética utiliza los recursos de diversas corrientes literarias tales como: simbolismo, creacionismo, modernismo y surrealismo, para manifestar sus ideas entorno a la poesía. Aunque no podemos negar una marcada tendencia por el onirismo surrealista⁸², a partir del cual construye una poética casi vivencial al yuxtaponer las imágenes y las voces del yo lírico.

La corriente surrealista se inspiró, según Breton, en las teorías de Sigmund Freud sobre los procesos del inconsciente cuya aportación a la hermenéutica radica en “haber llevado el lenguaje a sus orígenes a su articulación con el sentimiento, al abordar el tema de los sueños como punto de partida” (Beuchot,

⁷⁹ El tono lo entiendo y propongo aquí como un elemento intrínseco en poesía ya que es a través de él que se transmiten las emociones y sensaciones del poema.

⁸⁰ La definición otorgada por André Breton el surrealismo es un “automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”. Se trata pues de un verdadero “dictado del pensamiento”, compuesto “en ausencia de todo control efectuado por la razón, fuera de cualquier preocupación estética y moral”. (“La inspiración básica de Breton procedía de las teorías de Sigmund Freud” en *Psikeba*: Revista de psicoanálisis y artículos culturales) <http://www.psykeba.com.ar> (Consulta: 05/02/12).

⁸¹ El automatismo consistía en expresar libremente aquello que dictase el inconsciente, evitando un control consciente sobre el escrito.

⁸² “Choque visual producido por la yuxtaposición de imágenes u objetos incongruentes pero siempre agregados de una manera significativa” en <http://www.psykeba.com.ar> (Consulta: 05/02/12).

1990: 48), estableciendo así, un vínculo entre cultura, sueño y Literatura debido a que se componen principalmente de símbolos que al ser traducidos en palabras, como en el caso de la Literatura, buscan representar su deseo e intentan alcanzar su satisfacción⁸³. El trabajo de Pizarnik es relacionado con el surrealismo⁸⁴ por la influencia de éste en la disposición de una la atmósfera lúgubre, donde signos y emblemas se *resignifican* constantemente para desplegar el escenario silencioso y mortuorio característicamente pizarnikiano en el que “Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autómata” (Pizarnik; 2010: 218), donde habrá de encontrarse la palabra y resguardada en ella la voz lírica encargada de enunciar.

El onirismo surrealista adopta una metodología similar a la de la terapia en el psicoanálisis⁸⁵. El deseo es manifiesto a partir del uso de símbolos expuestos a la interpretación. Ricœur encuentra en los planteamientos de Freud la base para afirmar que la cultura es un análogo del sueño, debido a que ambos se componen de símbolos, consideremos que “si se estudian inteligentemente pueden también contribuir a la investigación simbólica de la historia de la cultura para explicar el contenido de determinados símbolos” (Battistini, 2005: 202); los cuales adquieren su carga semántica a la par de la historia del hombre, construyendo una conciencia colectiva que se alberga en el inconsciente y que surge al momento de interpretar. Podemos considerar que la importancia de los símbolos e imágenes característicos del onirismo surrealista en *Extracción...* radica en la construcción de la *atmósfera lírica* del poemario, encargada de entablar el vínculo emocional entre el lector y los poemas,. El estudio de los símbolos, aquí referidos, se realizó a partir de un

⁸³ *Ibíd.*: 110.

⁸⁴ Poética que venía siendo difundida por Aldo Pellegrini en las sucesivas revistas que dirigió desde los años 20, y cuya figura más destacada en los 40 fue Enrique Molina. El surrealismo se contraponía al *neorromanticismo*, como también lo hace otra línea de vanguardia, el *invencionismo* de Edgar Bayley, quien se inspiró en el creacionismo chileno de Huidobro y acabó ligándose parcialmente al surrealismo en el decenio de los cincuenta. (Venti Patricia; *Alejandra Pizarnik en el contexto argentino: Espéculo*, “Revista de estudios literarios” Universidad Complutense de Madrid, 2007).

⁸⁵ Es importante entender que si bien el onirismo y el psicoanálisis parten una misma base el primero busca crear una experiencia estética y el segundo ahondar el fondo del inconsciente.

rastreo histórico: cómo y por qué dichos tópicos han sido cargados semánticamente de tal manera y además han sido aceptados como parte de la cultura.

Agua

Comenzamos por el símbolo ambivalente⁸⁶ del agua, que aparece de manera reincidente en el poemario, aunque en ocasiones se percibe por su presencia subterránea en diversas formas, logrando la configuración de imágenes que habrán de representar de manera casi visual⁸⁷ conceptos cardinales en la poética pizarnikiana. La simbología del agua⁸⁸ en el repertorio de las disciplinas visuales (cine y pintura⁸⁹) es un símbolo que consigue atrapar los sentidos (generadores de emociones).

El *Diccionario de símbolos* señala que, en el aspecto psicológico, el agua es un “símbolo de las capas profundas inconscientes de la personalidad [...]” (Biederman, 1993: 43). Poetas como Allan Poe y Baudelaire integran este símbolo para intensificar las imágenes sombrías características de sus poéticas. En la poética pizarnikiana el tópico forma parte de imágenes líricas que intensifican dramáticamente los escenarios, sobre todo en la forma de lluvia, la cual otorga

⁸⁶ El agua es ambivalente, ya que por un lado vivifica y fecunda, pero por otro también hace referencia a hundimiento y pérdida (Biedermann, 1993: 43).

⁸⁷ Consideramos esto debido a los procesos mentales producidos en el lector a partir de los símbolos utilizados en el poemario; los cuales remiten al lector a una imagen mental y ya en conjunto construyen diversas macroimágenes.

⁸⁸ En *Imágenes del silencio* (2000), Jordi Balló⁸⁸ presenta los diversos elementos de que se componen las imágenes en el cine y su ambivalencia, puesto que el impacto ocasionado en el espectador está sujeto a la composición de la escena que surge de la intencionalidad del director sobre el mensaje que busca transmitir. La lluvia es uno de los símbolos recurrentes de las artes visuales y como tal, el ámbito cinematográfico no es la excepción: encontrando así la presencia del agua en sus diversas manifestaciones las cuales intensifican el sentido de la escena.

⁸⁹ El estudio comparativo de cine pintura y literatura resulta importante ya que proporcionan una idea clara sobre la movilidad que crean los tópicos recurrentes en la poética pizarnikiana.

dinamismo a la imagen ya que “nos remite a una experiencia que no es directamente visual, sino táctil, sonora y no siempre visible, que reclama el conocimiento sensorial de su percepción” (Balló, 2000: 127), vale esta misma condición para la poesía donde la comprensión y experiencia con el poema proviene de un conocimiento sensorial previo.

En *Extracción...* el símbolo es implementado de diversas formas dependiendo de la imagen y las emociones que busca transmitir, pues la iconografía del agua “es un imaginario que responde a una demanda expresiva, la de dar carácter misterioso y sujeto al entorno físico, buscando la trascendencia, la intensidad, el movimiento, las tensiones y la fuerza” (*Ibíd.*), intensifica las emociones producidas por las imágenes poéticas, como por ejemplo en el verso: “Sin el perdón de las aguas no puedo vivir” (Pizarnik; 2010: 248), donde se le adjudica el poder de juzgar, por lo que la voz lírica solicita su perdón⁹⁰ sin el cual no conseguirá la paz que necesita para vivir.

Otra representación de la lluvia es la intensificación de estados de ánimo: dolor y nostalgia, habitualmente relacionados con escenarios grises u oscuros a los que nos remiten las imágenes en las que se hace partícipe⁹¹. En *Extracción...* la lluvia forma parte de los sombríos escenarios poéticos en los que intensifica la pesadumbre, la soledad y el rencor de la voz lírica y sus múltiples rostros. Aunque el símbolo también ha sido utilizado para representar escenas triunfales⁹², la imperante luz oscura en la poética pizarnikiana no

⁹⁰ En *Imágenes del silencio*, Jordi Balló ejemplifica este concepto de agua purificadora a partir del agua representada como ducha en la película *Psicosis* (1960) del director Alfred Hitchcock donde los recuerdos sonoros de la protagonista, nos delata un sentido de culpa y de peligro que no cesa en toda la escena de introducción al siniestro motel. Pero en este caso la protagonista decide redimirse y cuando entra finalmente en la ducha es para reforzar su carácter purificador: la ducha limpiará toda la culpa y la responsabilidad.

⁹¹ Balló considera que la integración de este símbolo en las imágenes cinematográficas no sólo transmite emociones sino que también representa un diálogo –con la naturaleza, tal vez con Dios–, una mutación, una estacionalidad, una premonición. Es mucho más que un detalle ambiental del decorado [...] (Balló, 2000:128); por tanto podemos considerar la lluvia como un símbolo polisémico que adquiere un significado particular a partir de los elementos que conforman la imagen, fungiendo entonces, como intensificador de ésta.

⁹² Sobre todo en *films* americanos “Podemos decir, por tanto, que la lluvia triunfal es un icono del éxito americano, como planteaba irónicamente Woody Allen en *Zelig* (1978). Si bien el

permite que se le atribuya un carácter positivo creador de una imagen inolvidable⁹³ para el lector. Por ejemplo en los versos: “Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas” (Pizarnik; 2010: 221), la lluvia se integra al oscuro escenario: la madrugada, y, por concatenación, el llanto o las lágrimas, no integrado literalmente sino por la presencia de las llamadas *lloronas*, el hecho de que con ellas se *martillaban*, pensemos en la constante caída de las lágrimas, las cuales mantienen una relación directa con el oficio de las primeras, figuras que se relacionan con el dolor y la muerte. La lluvia en otras representaciones⁹⁴ es también signo premonitorio de fatalidad⁹⁵. El tono característico de la poética pizarnikiana tiende a situar el símbolo en escenarios sombríos y dolorosos, en donde convergen los diversos rostros de la voz lírica, como en los versos:

La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz (Pizarnik, 2010: 249),

la *mujer loba*⁹⁶ abandona a su hijo bajo la lluvia, y tras la indiferencia del mundo ante su dolor, maldice a todos aquellos que la ignoran y *duermen en paz*

recibimiento del héroe suele acompañarse con un desfile, también existen otras formas de coronación, igualmente relacionadas con la lluvia celestial” (Balló, 2000; 136).

⁹³ “La lluvia es un instrumento formal que transmite necesariamente intensidad, atención, <<momento pregnante>>, y seguramente alguna imagen inolvidable” (Balló, 2000: 128).

⁹⁴ En algunas películas exagera el momento trágico por el que pasan los personajes, esto, a partir no sólo de los elementos que acompañan al símbolo sino también la intensidad de su presencia; generalmente la fatalidad se hace acompañar por lluvias torrenciales, tal es el caso del *film La mujer del puerto* (1991) en donde “una lluvia viscosa que baña los suburbios del puerto y plantea tanto el infierno exterior como el interior, el de un prostíbulo en descomposición, como dos espacios inhabitables y trágicos. En este caso el escenario bajo la lluvia resulta tanto siniestro como de una profunda humanidad, una alegoría sobre la tristeza infinita” (Balló, 2000: 139).

⁹⁵ “Uno de los herederos naturales de estos cineastas es Arturo Ripstein. Después de una larga carrera, Ripstein ha encadenado una serie de obras maestras del melodrama social a partir de su fructífera relación con la guionista Paz Alicia García-diego. En la práctica totalidad de las películas surgidas de esta colaboración (*La dama de la noche*, *La mujer del puerto*, *Profundo carmesí*, *El coronel no tiene quien le escriba*), la lluvia es un signo inequívoco de fatalidad” (Balló, 2000: 139).

⁹⁶ Este símbolo pertenece al bestiario de la poética pizarnikiana.

recurriendo al uso de las figuras patéticas. La lluvia es mencionada una sola vez, sin embargo, su presencia intensifica también el aspecto trágico de la escena y es a la vez un signo premonitorio, puesto que al final la voz lírica ha lanzado una maldición.

En los versos: “Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia” (Pizarnik; 2010: 241), se representa también la fatalidad, puesto que se relacionan con la muerte. La partícula *como* al inicio del verso, realiza aparentemente una comparación pero sin presentarnos la idea o imagen con la que mantiene una analogía. La lluvia representa la inminente muerte, la lluvia ha borrado súbitamente a *una niña*⁹⁷ *de tiza rosada en un muro muy viejo*, mostrando a la vez una imagen dolorosa que representa el sentimiento de impotencia sobre la muerte, nos remite a un dibujo inanimado que no podrá defenderse de la irremediable muerte.

En *Imágenes del silencio* Balló establece que existe una relación entre la lluvia y la construcción del silencio como imagen en el cine a partir del rumor⁹⁸ de ésta. En la poética pizarnikiana encontramos que los tópicos se interrelacionan construyendo principalmente imágenes silenciosas que conforman la atmósfera del poemario. Los versos: “[...] como el sonido del agua en la noche, del agua cayendo en el agua” (Pizarnik; 2010: 216), remiten a la lluvia debido al movimiento de la imagen *–del agua cayendo en el agua–* y a la “relación directa entre la experiencia de la lluvia y la autobiografía de los espectadores” (Balló, 2000: 128), en este caso la del lector quien visualiza desde sí la imagen poética configurada. Estos versos apelan directamente a la experiencia sensorial del lector al recurrir a la comparación⁹⁹ como *símil*, en la que el lector se remonta

⁹⁷ La infancia y las posibles representaciones de ésta son figuras recurrentes en la poética pizarnikiana, debido quizá, al sentimiento de extranjerismo manifestado repetidamente por la misma Alejandra Pizarnik.

⁹⁸ “El sonido y el rumor de la lluvia, así como su tacto, son formas de silencio que el espectador sabe descifrar perfectamente” (Balló, 2000: 127).

⁹⁹ “La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en ese caso se llama *símil* [...]” (Berinstáin, 2008: 96).

a una experiencia auditiva cuando dice: [...] como el sonido del agua en la noche, este recurso lo ayuda a establecer una conexión con el poema dando paso a una imagen más clara provista de movimiento –del agua cayendo en el agua– que no se refiere a otra cosa más que a la lluvia.

Las lágrimas son otra representación del agua en las artes visuales¹⁰⁰, también un motivo ambivalente¹⁰¹ que es asociado al dolor y la tristeza. En *Extracción...* esta representación del agua es un recurso emotivo. En los versos:

No obstante lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio (Pizarnik, 2010: 247-248),

la voz lírica adjetiva el llanto, transformándolo al igual que una lluvia torrencial, en una representación de la fatalidad y desesperación en cuanto a la locura, como parte importante del proceso escritural y como castigo. La iconografía del agua es en sí misma un símbolo de movimiento –*El agua tiembla llena de viento*¹⁰²–; ya que en el inconsciente colectivo es un elemento que generalmente mana – [...] apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas¹⁰³– esta concepción puede atribuírsele a cualquiera de sus modalidades: río, lágrimas, lluvia, fuente, entre otras manifestaciones. En el caso de las lágrimas la percepción de movimiento radica en la constancia de su caída y el

¹⁰⁰ En el cine las lágrimas de los personajes mantienen un vínculo con la naturaleza, puesto que lágrimas y lluvia generalmente forman parte de una misma escena complementándose entre sí; tal es el caso de *La mujer del puerto* (1991) y “la niña en *Mouchette*, bajo la lluvia a la intemperie, cuando [ésta] toma la decisión de suicidarse. A ninguna de las dos les quedan ya lágrimas. La lluvia llora en su lugar” (Balló, 2000: 139).

¹⁰¹ Recordemos que el símbolo del agua posee en sí mismo un carácter ambivalente; por tanto sus representaciones también poseen dicha característica. La posible combinación de éstas, ayudan en la consolidación del melodrama en el cine; Jordi Balló ejemplifica esta acción a partir de la imagen de Audrey Hepburn en *Alice Adams* (1955) donde la protagonista está “llorando desconsoladamente en el cristal de su ventana [...] la composición del plano busca la confusión visual entre sus sollozos y las gotas de lluvia que lagrimean por el cristal.” (Balló, 2000:138). Esto se debe a la ambivalencia a partir de la cual se construye fácilmente una imagen en la que se manifiestan la ausencia, la tristeza y la melancolía.

¹⁰² Pertenece al poema fragmentario de *Caminos del espejo* que pertenece al poemario *Extracción de la piedra de la locura* (1968).

¹⁰³ Versos del poema *Extracción de la piedra la locura*.

suave deslizar de éstas por el rostro del ser afligido. Podemos ver que la unión de la lluvia y las lágrimas son un recurso del melodrama, que refleja también ciertos estados internos, como en los siguientes versos:

De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara (Pizarnik, 2010: 253),

donde encontramos una oración yuxtapuesta en la que el llanto posee movimiento debido a que la voz lírica recurre a conjugar el verbo “rodar” en copretérito o pretérito imperfecto¹⁰⁴ reafirmando así, la movilidad en la imagen, ya que por sí mismo el llanto nos remite a una imagen móvil y el acto de “rodar” que acompaña a las lágrimas, en este caso, se encuentra prolongado en el pasado visto desde el momento en que se habla debido a la conjugación verbal: *rodaba*.

El aspecto gramatical es importante en la construcción de imágenes para la poética pizarnikiana, particularmente en este poemario, reafirmado en *Diarios*¹⁰⁵ como una obsesión por el manejo del lenguaje y la gramática.

La desesperanza es el tema central que desemboca en el llanto, en las lágrimas, que acompañan generalmente una emoción dolorosa o angustiada. La voz lírica denota un estado de frustración al anhelar el poder de *invisibilizarse*, entendamos esto no como un dejar de existir o morir sino un desaparecer para *el otro*. Sin embargo, está consciente de la imposibilidad de que le sea concedido este deseo aún cuando su ofrenda, su alma, no se encuentra cerca para ser entregada, pero reconoce que, de estarlo la vendería. El uso repetitivo de la preposición *de* –*Ebria de mí, de la música, de los poemas,*

¹⁰⁴ “m. *Gram.* Tiempo que indica una acción o un estado de cosas simultáneos a un instante anterior al momento en que se habla. En indicativo, *amaba, temía, vivía*; en subjuntivo, *amara o amase, temiera o temiese, viviera o viviese*” (<http://buscon.rae.es>. Consulta: 09/03/12).

¹⁰⁵ “Lo que me preocupa, y cómo y cuánto, es mi desconocimiento del español. Un lenguaje bello. Es lo único que me importa. Decir mediante palabras vivas, llenas de sabor y de color. Pero dentro de mí todo es tan áspero, tan espinoso. No sé si es solamente mis escasas lecturas españolas o mi ignorancia gramatical” (Pizarnik, 2010: 338 – 339).

por qué no dije del agujero de ausencia– presupone un aglutinamiento de conceptos como parte de una misma idea que por la construcción de la oración refleja y transmite un estado de desesperación por parte de la voz lírica.

Otra representación del agua en *Extracción...* es el río, el cual, conserva las características que en general se le adjudican a la iconografía del agua, una imagen móvil y ambivalente: “ya que por un lado vivifica y fecunda, pero por otro también hace referencia a hundimiento y perdición” (Biedermann, 1993: 19). Los versos:

[...] vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión (Pizarnik, 2010: 224),

son ejemplo sobre esta ambivalencia debido a que éste es donde el rey muerto flota, sin embargo parece ser una muerte metafórica puesto que el rey *mueve los ojos y sonríe*, actividades que, como sabemos son propias de alguien vivo, pero se encarga de reafirmar el estado mortuorio del rey cuando dice: *muerto está por más que sonría* siendo *las trágicas damas de rojo* las que *han matado al que se va río abajo*; es decir, el río arrastra consigo al rey que representa una figura de autoridad, pero en estos versos es asesinado por unas *damas* que no se sabe exactamente quiénes son pero la característica que las distingue es que son *trágicas*, por tanto podríamos estar hablando en realidad del inminente poder de la tragedia en la vida de cualquiera sin importar su condición jerárquica. En este caso la movilidad de la imagen consiste en la visión estática de la voz lírica, quien está observando la escena y a los que participan activamente en ella, quedándose como *rehén en perpetua posesión* mientras se aleja *el que se va río abajo* podríamos decir que en estos versos la voz lírica imita la postura inmóvil y no participativa del lector. Además podemos encontrar esta relación del río con la muerte debido a que todas las acciones descritas poseen dicha característica, lo interesante aquí es que también el río cumple

una labor purificadora puesto que arrastra consigo la figura tétrica de un muerto que *mueve los ojos y sonrío*.

En estos versos:

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquel. (Pizarnik; 2010: 229),

el río representa un obstáculo que hay que franquear para conseguir llegar a una morada de ensueño, anhelo inalcanzable puesto que, aún cuando *el jardín de lilas* pareciera estar tan cerca, en realidad éste siempre se encontrará del “otro lado del río”, transmitiendo, por tanto, un sentimiento de desesperanza ya que es un constante engaño al alma que probablemente ya cansada pregunte *si queda lejos*, pero para que siga intentando llegar *al jardín de lilas se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquel* consciente de que jamás conseguirá llegar.

En *Imágenes del silencio* Jordi Balló nos habla sobre el vínculo que se establece entre la muerte y algunas de las representaciones de la iconografía del agua¹⁰⁶. Al respecto, el *Diccionario de símbolos* refiere la ambivalencia del símbolo mostrando la relación que mantiene con el más allá, puesto que existe la idea de que “en el agua del mar occidental se hunde el sol cada atardecer, para durante la noche calentar el reino de los muertos [...]” (Biedermann, 1993: 19). Los versos del poema *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*: “Y es en ese lugar donde la muerte está sentada [...] y pulsa un arpa en del río lúgubre” (Pizarnik, 2010: 254), son ejemplo de este carácter oscuro que también se asocia con cualquiera de las representaciones de esta iconografía, en este caso es el *río lúgubre* en donde *la muerte está sentada*.

Las diversas representaciones de la iconografía del agua poseen características similares que se vinculan con la experiencia y otorga a la

¹⁰⁶ como por ejemplo “la relación entre lluvia y cementerio es tan poderosa que en muchas películas la figura del paraguas ya sustituye prácticamente la presencia física de la lluvia. En otras películas no es únicamente el entierro sino la misma agonía lo que se produce a la intemperie. Es especialmente desoladora la muerte de una inocente bajo la lluvia”¹⁰⁶.

imagen cierto tipo de movilidad, esto, dependiendo de la forma en que se presenta, es decir, si hablamos de la lluvia, ésta puede ser torrencial o ligera y de igual forma con las otras representaciones. Indiscutiblemente el sentido que adquiere dependerá, en gran parte, de los tópicos implementados con que mantiene relación dentro del poema, logrando así intensificar cierto estado anímico o sensorial.

Otoño

El otoño representa la presencia de la vejez y la muerte, pues entre las estaciones equinocciales: otoño y primavera, hay una correspondencia con el mito de la muerte y el renacimiento (Battistini, 2005: 39). Es a partir de la imagen otoñal de las hojas secas en los árboles que esta estación equinoccial es asociada por el inconsciente colectivo a la muerte; sobre esto Battistini en *Símbolos y alegorías* anota: “en la iconografía occidental el paisaje otoñal puede ser utilizado como imagen alegórica de la vejez y de la proximidad de la muerte” (*Ibíd.*). En los versos: “Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas” (Pizarnik, 2010: 218), el uso del tópico vincula: vejez y muerte a partir del uso de los dos puntos (:)¹⁰⁷ siendo la idea subordinada una petición al *Otoño* para ser el *amparo de las pequeñas muertas*.

Los escenarios de la poética pizarnikiana remiten a la obscuridad o a luces tenues hecho que en pintura *ayudaba a representar alegóricamente la estación otoñal* (Battistini, 2005: 39-40). En el uso del poemario, los tópicos ayudan en diversos niveles tanto en la autoconstrucción de las imágenes que remiten a ellos, como en un nivel más profundo en el que éstos contiene los temas: muerte y Literatura, vinculados igualmente entre sí, en los versos

¹⁰⁷ “Se emplean los dos puntos para conectar oraciones o proposiciones relacionadas entre sí sin necesidad de utilizar otro nexos” en <http://www.uamenlinea.uam.mx> (Consulta: 16/03/2012).

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar a las ofrendas (Pizarnik, 2010: 233),

el uso de los colores implica la presencia de la luz, puesto que ambos elementos se relacionan, como explicaremos más adelante, indicando al final que esta luz es de carácter tenue pues se trata del *despertar a las ofrendas*, acto que nos remite a la propia experiencia de que en *el despertar* la luz aún no resplandece por completo, los ojos aún no se han abierto del todo y en el cielo el sol apenas está saliendo.

En los versos “Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín” (Pizarnik; 1968: 251), igualmente, la voz lírica hace la petición a una segunda persona elidida, comparándose a sí misma con *una princesita ciega*, quien solicita ser guiada, pues su condición le impide andar autónomamente. A partir de la comparación –*como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín*– instruye la manera en que pretende la lleve el *tú* elidido. Esta última comparación se realiza a partir del hecho de que la acción del otoño de transformar el paisaje e impregnarlo del color amarillo que lo caracteriza es paulatina y por tanto pareciera ser un acto *cuidadoso*. El otoño es uno de los tópicos que representan claramente la presencia de la muerte, debido a las cualidades que posee como estación en la que comienza a cerrarse el ciclo de la vida en la naturaleza. Si bien no podemos hablar de muerte sin hablar de vida, la poética pizarnikiana mantiene su atención particularmente en la primera recurriendo a tópicos que en el inconsciente colectivo relacionamos con ésta. En otros versos: “Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas” (Pizarnik, 2010: 251), encontramos aunados ausencia y otoño, puesto que en el monólogo de la voz lírica trata de convencerse a sí misma de que no hay posibles razones que expliquen la ausencia de quien aparentemente esperaba, pero que no llegó. Haciendo en la segunda oración una comparación entre el tajante hecho de la ausencia y hacer el otoño en el que, si recordamos las hojas de los árboles caen haciendo ausente toda imagen de vida.

Invierno

El invierno, otro de los símbolos que conforman los escenarios de la poética pizarnikiana, es “la estación de la muerte y del reposo periódico de la naturaleza. Está estrechamente relacionado con los principios subterráneos de la oscuridad y la humedad” (Battistini, 2005: 42), tal concepción parte de las cualidades que acompañan a esta temporada, porque si bien el otoño posee características relacionadas con la muerte más bien representa su acercamiento, así, encontramos en algunas pinturas la figura de un anciano que representa el otoño, es, entonces el invierno la siguiente estación con la que se cierra el ciclo de la naturaleza presentado en las artes visuales con paisajes fríos y desolados cubiertos generalmente por la nieve. El invierno también mantiene relación con la noche, recordemos que durante esta temporada los días se vuelven más cortos y las noches por consiguiente más largas, otro de los símbolos, esto, recurrentes en la poética pizarnikiana. En los versos:

El perro del invierno dentella mi sonrisa. Fue el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas (Pizarnik, 2010: 22),

la voz lírica enuncia el invierno, sin embargo la relación que guarda con la figura del *perro* resulta ambigua puesto que la preposición *del* funge como partícula que nos da un sentido de pertenencia; por tanto, podríamos decir que el perro es el que rompe la sonrisa de la voz lírica. Por otro lado, la voz lírica también puede recurrir a esta figura para adjetivar y representar lo crudo del invierno: el cual, incluso, le hace tiritar y por tanto los dientes de su sonrisa castañean, siendo esta una imagen que enseguida encontramos acompañada por otra donde aparece la muerte y que se construye como reflejo de sí misma que muere y el otro, ella misma se ve arrastrando su *cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas*, conceptos (muerte y hojas secas) o aspectos concernientes al invierno.

Noche

La noche es en *Extracción...* otra de las representaciones de la oscuridad y forma parte de los escenarios. La noche se relaciona con otros símbolos que aparecen reiteradamente en el poemario, este vínculo se da gracias al sentido ambivalente que éstos poseen inclinándose por aquellos que mantienen relación con la muerte, la oscuridad y lo oculto. *Símbolos y alegorías* nos presenta las figuras asociadas con este símbolo: las furias, las parcas, el cielo, la tierra, el sueño y la muerte, hijas de la noche (Battistini, 2005: 68).

La noche mantiene un vínculo respecto a la iconografía del agua, ya que se considera el “lugar de gestación de las semillas de todas las cosas” (Battistini, 2005: 62), si recordamos la ambivalencia simbólica podremos ver que este lugar de gestación es una metáfora sobre el círculo de la vida ya que vida y muerte, se surgen conforme va llegando su contraparte, por tanto el cierre del ciclo es también el reinicio de la vida. Hablamos de la muerte también como símbolo que se relaciona con la noche puesto que según “las doctrinas órficas Pitágoras Leda y la Noche son la personificación de una doble teoría de la muerte, según la cual alegría y dolor coinciden” (*Ibíd.*). Tal es el caso de *Extracción...* donde ambos conceptos antitéticos se complementan, mostrando una voz lírica adolorida por su más grande placer: la poesía, que encuentra *su morada del consuelo* en la oscuridad de las palabras:

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías (Pizarnik, 2010: 218).

La noche se asocia con el sueño puesto que se consideran sus hijos gemelos: la muerte y el sueño (*Ibíd.*). En la poética pizarnikiana vemos una constante alusión al sueño, hecho que se complementa con las características oníricas de los escenarios y los seres que los habitan, quienes poseen una oscuridad propia natural. En estos versos la figura principal es una sombra que danza sola y temerosa en la noche y con la cual la voz lírica se vuelve empática: *Comparto su miedo*. Al final refiere un vínculo entre peligro y noche,

donde se crea una atmosfera de angustia psicológica puesto que nos remite al miedo de un animal *muy joven en la primera noche de las cacerías*, analogía de un sentimiento que logra entablar un vínculo con el lector.

La noche se asocia también con la ausencia, quizá esta concepción viene de la conformación del color que la caracteriza: el negro; éste se produce por la ausencia de luz, además de que la noche es el periodo del día en el que impera el silencio y las imágenes de escenarios en ocasiones peligrosos y desolados, puesto que la rutina y el bullicio acaban conforme termina el día dando paso a unos cuantos seres que sigilosamente habitan la noche y crean escenarios tenebrosos, solitarios, misteriosos e incluso nostálgicos. En los siguientes versos:

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche
tiene el color de los párpados del muerto.
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo.
Palabra por palabra yo escribo la noche (Pizarnik, 2010: 215),

encontramos primero esta asociación entre *los ausentes y la noche densa* puesto que ambos forman parte de la misma idea, esto lo podemos ver a partir del uso de la conjunción *y*, además, dentro del mismo verso se especifica cómo es la noche, logrando adentrarnos sensorialmente en ella. Otro aspecto implementado es el vínculo entre la noche y la muerte –*La noche tiene el color de los párpados del muerto*– puesto que hace una analogía entre el color de la noche y el *de los párpados del muerto*. Enseguida vemos la relación entre el acto escritural y la noche de la que se desprende *la noche* poética a partir de la cual percibimos *la oscura luz* a lo largo del poemario y que forma parte de la atmósfera. Además estos últimos versos son el reflejo de la dedicación y el cuidado en la construcción de los tópicos que integran el poema: *Palabra por palabra yo escribo la noche* y es la voz lírica quien habita la noche y que, a la par del yo poeta, también la construye desde dentro con su canto.

La noche refleja la oscuridad del poemario y generalmente se interrelaciona con otros elementos para intensificar la característica principal: la oscuridad. Es la noche uno de los tópicos que la representan y en la que

encuentran asilo los múltiples rostros que descubren escenarios desolados y tristes correspondientes con los seres que los habitan; en los siguientes versos:

El más hermoso
en la noche de los que se van,
oh deseado,
es sin fin tu no volver,
sombra tú hasta el día de los días. (Pizarnik, 2010: 216),

la voz lírica realiza un monólogo en el que se auto-designa *sombra* construyendo su propia oscuridad a partir del contraste con la luz del día: *sombra tú hasta el día de los días*. Además vemos un desprendimiento respecto de sí misma con la voz lírica que es percibido por ella como *el más hermoso en la noche de los que se van*, aquí encontramos nuevamente esta relación entre noche y soledad o abandono.

Otro rasgo importante que converge con la noche pizarnikiana es el bestiario¹⁰⁸, donde encontramos figuras de animales que ha adoptado la voz lírica como rostros, los cuales, por sus características son considerados seres nocturnos, solitarios y peligrosos –*amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación* (1979) – que además adquieren, por sus acciones y su relación con otros tópicos una tristeza noctámbula, situados en la oscuridad de un bosque. En los versos: En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla (Pizarnik, 2010: 248), los aspectos mencionados sobre el bestiario en el poemario y el monólogo refleja la analogía entre la zoología del poemario y ella–*Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres*–, quien pronto surgirá violentamente en correspondencia a su naturaleza animal. Como podemos ver la noche es aludida antes y después de esto, lo que establece una oscuridad interna en ese animal que también es la voz lírica: *En ti es de noche [...] Corazón de la noche, habla* (Pizarnik, 2010: 248).

¹⁰⁸ “m. En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos” en <http://buscon.rae.es/bestiario> (Consulta: 30/03/2012).

Sueño

La palabra sueño proviene del latín *somnium*¹⁰⁹ y su origen “deriva del episodio bíblico del sueño de *Jacob*, del *somnium scipionis* de Acerón, de las visiones místicas de los monjes medievales y de la literatura profana y religiosa” (Battistini, 2005: 232). Como tópico o símbolo “es un estado psíquico que escapa completamente al control racional del sujeto y libera sus pulsiones inconscientes. Puede tener valor premonitorio, profético, introspectivo, iniciático, visionario, telepático y catártico” (Battistini, 2005: 232), en *Extracción...* la voz lírica se alude como tal y en otras hace construcciones de carácter onírico.

Las divinidades asociadas con el sueño: Noche (*Nix*), *Hipnos*, *Tánatos*, *Eros-fanes*, *Morfeo*, *Febo*, *Hermes*, *Orfeo*, *Muerte*, vicios y virtudes (algunos) forman parte del poemario manteniendo una correlación. Debido a las tendencias surrealistas de la poética pizarnikiana el *sueño* es un aspecto constante en la construcción de imágenes cuyos elementos transmiten emociones y sensaciones que construyen una atmósfera onírica, presente en los poemas largos como: “Extracción de la piedra de la locura”, “Sortilegios”, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” y “Noche compartida en el recuerdo de una huida”. Sin embargo, es en el primer poema donde recurrentemente se alude al sueño, mediante imágenes reincidentes, como en los versos “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) [...]” (Pizarnik, 2010: 248), donde el sueño es un intensificador del compromiso-oficio del poeta, presentando además el tópico como un espacio poético.

A su vez, el silencio, mencionado elementopreciado para la poética pizarnikiana, se suma al símbolo onírico: “El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño” (Pizarnik, 2010: 247), reflejando a través de una alegoría, la semejanza entre sueño y muerte. A partir de la reiteración del silencio y su permanencia muestra su importancia, concebido como *las monedas de oro*, intertextualidad que remite a la tradición mortuoria de la

¹⁰⁹ v. Battistini, 2005: 232.

antigua Grecia en la que los difuntos eran honrados con unas monedas en los ojos inertes para pagar a *Caronte* el traslado del ánima por el río *Aqueronte* hasta la entrada del *Hades*, aunque de no poseer las monedas, dichas ánimas estarían condenadas a vagar indefinidamente; con esto la analogía entre muerte y sueño, es el silencio, preciada ofrenda para llegar a él. Los versos: “Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (Pizarnik, 2010: 253), confirman la afirmación de que *morir es soñar* descartando con esto otras posibles interpretaciones adjudicándole al sueño características propias de la muerte como: inminencia y oscuridad, además lo vincula con el ejercicio de las letras puesto que en ambos encuentra la libertad de construir y exteriorizar el inconsciente a partir de la técnica surrealista del automatismo, por lo que encontramos lo que parecieran elementos incongruentes que representan realidades oníricas de universos figurativos¹¹⁰. Los siguientes versos son ejemplo de la tendencia surrealista y del gusto de Pizarnik por la pintura:

Y en mi sueño un carronato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles (Pizarnik, 2010: 250),

ya que presenta como un todo, al igual que en la pintura, la descripción del sueño y la configuración de la imagen o imágenes es de un impacto violento, donde contiene, una vez más, la obsesión por la muerte y la oscuridad. Otros versos aluden al espacio onírico en el que se desarrolla acciones: “En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan” (Pizarnik, 2010: 252). La voz lírica es una representación del inconsciente del yo poeta, es decir, una figura onírica –*La que soñó, la que fue soñada*– reside en el poema.

Para Pizarnik la poesía es el espacio de absoluta libertad, en el que se hace corpórea la figura de la voz lírica, se cumple así la idea de la poeta acerca de que es en el cuerpo y en los sueños donde surgen “las verdaderas fiestas”, según advierte en el verso: *Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los*

¹¹⁰ v. Carolina Costas, “Características del Surrealismo” en <http://historialdedisenio.wordpress.com> (Consulta: 30/03/2012).

sueños. (Pizarnik, 2010: 253). El sueño es, entonces, el medio en el cual la realización de los deseos simulada¹¹¹ “porque el deseo humano no apunta a una realidad puramente fantástica o epistémica, sino al *ontos* del *logos*”, por esta razón “el ser humano proyecta en sus obras culturales sus sueños”, igualmente en el caso de la poesía que es, a fin de cuentas también una obra cultural en donde el deseo deviene como palabra que “se traduce en la representación de lo deseado como intento para alcanzar su satisfacción” (Beuchot y Blanco, 1990: 110).

Oscuridad y luz

A partir de la relación que la poesía pizarnikiana sostiene con las artes plásticas¹¹², es permitido considerar una interpretación de los tópicos oscuridad y luz desde la óptica y la pintura. El siglo XVII se consideró como el siglo de la luz *par excellence*, periodo en el que el color fue relegado definitivamente a una posición subordinada, pero para los pintores se consideró básicamente el siglo de la oscuridad¹¹³. El escritor utopista Tommaso Campanella comentaba a principios del siglo que la referencia generalizada por el negro en el vestir expresaba las decadentes y perniciosas costumbres de una época materialista; sin embargo el juicio negativo de Campanella sobre el negro en un sentido moral y religioso no era habitual. Sir Thomas Browne, de vena neodionisiana, escribía en 1650 la relación de la luz con lo divino y la relación de la oscuridad con la muerte. Aunque, en realidad, ambos elementos se complementan¹¹⁴, si existieran de manera independiente tanto la luz como la oscuridad absolutas

¹¹¹ v. “Hermenéutica, psicoanálisis” de Zarco Neri (Beuchot y Blanco, 1990: 48).

¹¹² “Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores [...]” (Entrevista con Moia: 314).

¹¹³ v. John Gage, *Color y Cultura*, 1993: 155).

¹¹⁴ “El jesuita Athanasius Kircher afirmaba que la oscuridad no podía ser mera privación de luz porque tenía el poder de provocar la ceguera [...]” (Gage, 1993: 156).

nos impedirían distinguir las formas¹¹⁵, la existencia de uno depende de su contraparte:

La luz que nos permite ver las cosas es la misma que hace a algunas de ellas invisibles; sino fuera por la oscuridad y las tinieblas terrenales, nunca habríamos visto la parte más noble de la Creación, y las Estrellas en el cielo seguirían siendo tan invisibles como en el cuarto día, cuando fueron creadas junto con el sol sobre el horizonte y no había ojos que las contemplasen. Los mayores misterios de la Religión se manifiestan mediante alumbración, y el más noble de los símbolos Judaicos es el de los Querubines vigilando el trono del Señor: he aquí la vida, sombra de la muerte; he aquí las almas de los difuntos, sombras de los vivos. Todas las cosas se encierran en este nombre. El propio Sol no es más que un oscuro simulacrum, y a luz no es más que la sombra de Dios (Gage, 1993: 160).

En tanto, la oscuridad es, en sentido de un sistema dual, el símbolo complementario opuesto de la luz, es también el símbolo del caos primigenio en el que *el Creador aún había desgarrado con su rayo luminoso* (Biedermann, 1993: 338). En este sentido, la oscuridad representa el alejamiento de *Dios* y de la luz, es el submundo oscuro del más allá y de los enemigos de la claridad y de la iluminación (*Ibíd.*), por lo que desde la Antigüedad se le ha adjudicado una carga negativa¹¹⁶.

En la poética pizarnikiana la oscuridad elige como única la representación luz-oscuridad en el sistema dual, pues la primera impera representada por ausencia o presencia acompañando la segunda. El verso: “La luz se amaba en mi oscuridad” (Pizarnik, 2010: 235) alude la relación paradójica entre ambos símbolos en comunión, pues señala una voz lírica para quien, en su propia oscuridad, la luz es un elemento distante y anhelado. Según el simbolismo francmasónico luz y oscuridad son un mismo concepto:

La oposición primaria de luz y tinieblas...llena toda la existencia humana. Esta contradicción, y con ella el enigma de la vida más torturador, cree haberla resuelto completamente la asociación de los misterios: luz y tinieblas son una

¹¹⁵ Apartado referente a la técnica de Caravaggio (Gage, 1993: 160).

¹¹⁶ “En el ámbito cristiano, el diablo es designado como <<príncipe de las tinieblas>> y los eclipses de sol no sólo aquí, sino también en el Perú de la época incaica, se interpretan como manifestaciones amenazadoras. En el Apocalipsis de Juan, las tinieblas anuncian el fin del mundo” (Biedermann, 1993: 338).

sola cosa. ¡La vida es al mismo tiempo muerte, las tinieblas son al mismo tiempo luz! A través de todo simbolismo de los misterios discurre el esfuerzo de realizar visualmente todo esto que es inaccesible para el entendimiento y hacer que el hombre pueda vivirlo y experimentarlo; lucha y maridaje entre la vida y la muerte es lo que los símbolos pregonan (Biedermann, 1993: 338).

Tal interpretación en la poética pizarnikiana muestra como vida y muerte se complementan entre sí a partir de la presencia y el significado de los tópicos: oscuridad y luz afirman además la noción de que *morir es soñar*, y el sueño es el espacio poético en el que cohabitan la voz lírica y sus alternados rostros.

Muerte

La muerte ha sido representada por un esqueleto que sostiene en cada mano una guadaña y una clepsidra¹¹⁷, o en actitud de besar a una muchacha, también puede adoptar el aspecto de un caballero solitario o de una sombra. En otras ocasiones tocando una cítara, la cual representa el Tiempo y que al tocarla va marcando el ritmo de la existencia¹¹⁸. Ecos de estas representaciones están presentes en la poesía pizarnikiana como en la siguiente prosa:

–Pues cuenta tu historia de una vez y basta– dijo la muerte consultando su reloj que en ese momento se abrió e hizo aparecer a un pequeño caballero con una pistola en la mano que disparó seis tiros al aire: eran las seis en punto de la tarde y el crepúsculo no dejaba de revelarse algo siniestro, sobre todo por la fugaz aparición del caballerito del reloj y por la presencia de la muerte, aún si ésta jugaba con una rosa que lamía y mordía (Pizarnik, 2010: 37).

La muerte representa lo ineluctable del destino del hombre. Al igual que todos *los grandes* arquetipos, es un símbolo ambivalente y se presta a múltiples formas, por ejemplo: la hija de la noche y hermana del sueño, quien tiene la capacidad de regenerar gracias al estrecho vínculo con su contraparte:

¹¹⁷ La clepsidra es un clásico atributo del tiempo e indica la inexorabilidad de su transcurrir.

¹¹⁸ v. Battistini, 2005: 82.

la vida. Lo mismo sucede con la concepción de la *danza macabra*, el aspecto circular del tiempo cósmico, cuyo ritmo marca la alternancia de las estaciones¹¹⁹, esta circularidad es el vínculo que las mantiene unidas, aún cuando cada una posea un carácter particular. *La danza macabra* es en algunos poemas o versos de Pizarnik *la danza inmóvil*, homónimo del poema contenido en *Las aventuras perdidas* (1958), representación de la relación de la muerte con el tiempo circular, cuyas imágenes poéticas construidas en torno a la infancia y muerte, se interrelacionan:

Pero ellos y yo sabemos
Que el cielo tiene el color de la infancia muerta (Pizarnik, 2010: 75).

En la época prehistórica los símbolos de la muerte eran representados por círculos concéntricos que fueron encontrados en las paredes de las tumbas megalíticas del neolítico, éstos podrían sugerir el hundimiento de la muerte en el agua. Con la idea de un más allá sobre un mar circular o la de un río que sirve de límite al mundo de los vivientes se relacionan seguramente muchas naves representadas en situación parecida como figuras en la roca, que conducen a otro mundo las almas de los muertos:

Todo el mundo sonrió y tomo el té sobre la roca, en el funesto crepúsculo, mientras aguardaban a Maldoror que había prometido venir con su nuevo perro. Entretanto, la muerte cerró los ojos, y tuvieron que reconocer que dormida quedaba hermosa (Pizarnik, 2010: 37).

La muerte es reiteración incansable de la poética pizarnikiana que la voz lírica *canta* y configura como espacio siempre presente: “[...] yo ando así rodeada de muerte” (Pizarnik, 2010: 251). En los versos de *Noche compartida el recuerdo de una huida* encontramos una declaración que remite al canto y la relación con las palabras, que inicia en el momento en que empezó a morir: *Y esto fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé*. Una vez más encontramos la presencia de las rocas, según el *Diccionario de Símbolos* se relaciona con la Muerte. Entonces, al encontrarse atrapada entre ellas nos

¹¹⁹ v. Battistini, 2005: 39.

remite al *sentir* frente al profundo compromiso con el oficio de poeta, que no quiere y no puede dejar a un lado:

Escucho mis voces, los coros de los muertos. Atrapada entre las rocas; empotrada en la hendidura de una roca. No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí (Pizarnik, 2010: 257).

Otro de los símbolos representativos: el sonar de las trompetas de la muerte, alusión al *Apocalipsis* el cual se refiere al *Día del Juicio Final* que es el día en que las almas serán juzgadas por igual (de acuerdo a la mitología judeo-cristiana):

Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul---verdes reflejados en cada uno de los corazones (Pizarnik, 2010: 257).

Estos versos aclaran que son las *trompetas de la muerte* las que están sonando mientras pasa *el cortejo de muñecas de corazones de espejo*, que alude al andar de las almas al Juicio Final¹²⁰, en donde sus corazones son espejos que reflejan los ojos azul-verdes: colores predilectos en Literatura y para las artes, ya que poseen una carga semántica inclinada a la tristeza y la tranquilidad. En general, este último poema se construye a partir de imágenes de carácter fúnebre como la memoria, el olvido, el silencio, el canto, entre otros, para aludir a la muerte. Allí la voz lírica enuncia dos peticiones: el anhelo por *lo irremediable* que es la muerte, y para después de la muerte: un canto consolador,

Si me afinco en el lugar del recuerdo como una criatura se atiene a la saliente de una montaña y al más pequeño movimiento hecho de olvido cae –hablo de lo irremediable, pido lo irremediable–, el cuerpo desatado y los huesos desparramado en el silencio de la nieve traidora. Proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una

¹²⁰ “Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos.” (Quevedo, Francisco, *El Sueño del Juicio Final* en *Sueños y Discursos* en <http://www.educarchile.cl>. Consulta 7/03/2012.).

canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia (Pizarnik, 2010: 258).

“Cantora nocturna”, que Pizarnik le dedicó a Olga Orozco, son un vínculo entre el canto de la voz lírica y la muerte: *No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio*¹²¹, donde muerte y silencio forman parte del mismo verso; hay un desdoblamiento por parte de la voz lírica que habla en tercera persona –*La que murió de su vestido azul está cantando*– es ella misma quien ha muerto y continua su canto, integrando otros elementos como el color y la luz, éstos reafirman la intencionalidad de la imagen poética: “La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad” (Pizarnik, 2010: 213). En la primera parte de este verso encontramos la muerte, el color azul y el canto, donde el color elegido suele impactar al espíritu remitiéndolo a la muerte y la tristeza. En la segunda parte del verso encontramos nuevamente los mismos elementos, pero en ellos la muerte es tópico central, el canto se dirige al sol, tópico que instaura la luminosidad en el verso, ésta queda opacada por *su ebriedad* debido, quizá, a la persuasión de la muerte sobre el canto, por lo que podríamos decir que el verso representa una imagen agonizante de la voz lírica.

En los versos, “Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (Pizarnik, 2010: 253), la relación es entre el sueño, la muerte y el compromiso literario. Primero mediante una analogía entre el sueño y su destino poético cuando nos dice que su sueño, que es la poesía, *es un sueño sin alternativas*, lo que refleja el profundo compromiso con su oficio. Después el deseo es *morir al pie de la letra* realiza nuevamente una analogía, ahora entre la muerte y el sueño, por lo que

¹²¹ Estos versos forman parte del poema *Fragmentos para dominar el silencio* que integra el poemario corpus; en ellos la voz lírica establece un vínculo entre tres de los tópicos principales de la poética pizarnikiana: el canto, la muerte y el silencio; los cuales se complementan con uno de los versos de *Las promesas de la música*, en el que la voz lírica expone de manera explícita los tópicos en torno a los cuales se construye su poética: “Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en las noches variadas como los colores del bosque.” (Pizarnik, 2010: 233).

encuentran su semejanza, precisamente, en el *lugar común* que es el espacio poético.

Espejo

El arte no es un espejo en el que nos contemplamos,
sino un destino en el que nos realizamos.
Octavio Paz

En el poemario, los espejos juegan un papel trascendente, cuya importancia deriva de la antigua creencia de que la imagen reflejada y el modelo real están unidos en una correspondencia mágica¹²². En la entrevista con Moia, la poeta es cuestionada sobre la presencia del espejo como tópico recurrente, el cual representa en su “obra ese miedo de ser dos, que escapa a los límites de *döppelganger* para incluir a todas” las que también es; sin embargo para Pizarnik los espejos representan, también, su mayor miedo:

M.I.M.– Vislumbro que el espejo, la otra orilla, la zona prohibida y su olvido, disponen en tu obra el miedo *de ser dos*, que escapa a los límites del *döppelganger* para incluir a todas las que fuiste.
A.P. –Decís bien, es el miedo a todas las que en mí contienden. Hay un poema de Michaux que dice: *Je suis, je parle à qui-je fus et qui-je-fus me parlent (...) On n'est pas seul dans sa peau*¹²³ (Moia: 314).

Esto quizá tenga relación con la antigua creencia de que si bien demonios y seres sobrenaturales traicionan su presencia al no tener imagen en el espejo, son las encarnaciones diabólicas las que no pueden resistir el verse reflejadas en él, por lo que, al verse, tienen que morir¹²⁴. El nombre de este tópico deriva del latín *speculum*, derivado del verbo *specere* <<observar>>, <<escudriñar>>.

¹²² v. Biederman, 1993: 178.

¹²³ Traducción: no estamos solos en su piel.

¹²⁴ v. *Ibíd.*

A lo largo de la Historia se le han atribuido ciertas características como podemos ver en *Símbolos y alegorías*, una de ellas, que en su superficie se materializa la imagen del alma, el *Yo interior y oculto del hombre*¹²⁵, significado retomado en la poética pizarnikiana, “Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo” (Pizarnik, 2010: 249), donde la materialización del *Yo interno* (que produce a partir del reflejo de sí misma) le provoca temor y angustia, pues en él se encuentran las otras que lucha por exorcizar a través de la poesía y que vemos con distintos rostros habitando el espacio lírico.

La simbología generalmente mantiene relación con ciertas divinidades u otros símbolos. En el caso del espejo las asociadas son: *Narciso, Afrodita, María Magdalena, Satanás, belleza, muerte, soberbia, vanidad, lujuria, prudencia, ciencia, conocimiento reflexivo, inconsciente*. Entre los objetos dotados de un marcado valor simbólico, el espejo ocupa una posición privilegiada por su ambivalencia y la multiplicidad iconográfica que desde la Edad Media hasta nuestros días ha intentado representarlo¹²⁶.

El espejo reviste un doble significado, tanto desde el punto de vista moral como cognitivo. El primero, de naturaleza generalmente negativa se presenta mediante el mito de Narciso o en algunas alegorías de los pecados de lujuria, vanidad y soberbia. Por el contrario, tiene una acepción positiva como símbolo de conocimiento interno (*Magdalena paciente*), iniciativo (espejo mágico) y de la virtud de la prudencia. Su etimología refleja esta doble exégesis: el *speculum* latino pone de manifiesto el significado del conocer <<escudriñar>> en la imagen de la realidad.

En los versos de *El sueño es oro*, la voz lírica declara: “He tenido muchos amores -dije- pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (Pizarnik, 2010: 227), entonces, es a través del espejo que consigue descubrirse en su reflejo al

¹²⁵ v. Battistini, 2005, 138.

¹²⁶ *Ibíd.*

observarse¹²⁷. Sin embargo, la imagen reflejada no resulta del todo fiel por el distanciamiento impuesto entre ella y la imagen reflejada: “Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero de flores” (Pizarnik, 2010:227) que se contrapone con la siguiente imagen que la compone y que funge como un reflejo de la primera puesto que los elementos que la forman son similares cambia sólo ciertas características de ellos: “y arrastraba mi cadáver también desnudo con un sombrero de hojas secas” (*Ibíd.*). Inserta una imagen-reflejo que remite a la obsesión por los espejos, y al carácter antitético de la poética pizarnikiana, encuentra una misma imagen que se refleja desdoblándose para aludir la vida y la muerte.

El espejo es considerado el diafragma entre dos dimensiones cognitivas: el mundo de las ideas¹²⁸ y la realidad sensible, su pálido y evanescente reflejo¹²⁹, esta idea de una dimensión alterna que surge de la capacidad de reflejar el *mundo sensible* pero en la que los objetos o seres reflejados adquieren características distintas de la imagen original erigida con reglas diferentes de las establecidas que percibimos ha sido explorada en la literatura en otros momentos escriturales. Los referentes principales a la iconografía del espejo son: *Alicia en el país de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo y lo que encontró allí* de Lewis Carroll; en el segundo, *Alicia* se decide a atravesar el espejo para saber cómo es el mundo del otro lado, lo que alude a la interpretación que refiere Battistini sobre dos dimensiones, y retomada por Pizarnik en *Extracción...* y en otros textos en los que manifiesta un gusto por la

¹²⁷ El espejo es el medio a través del cual el hombre puede contemplar la dimensión de lo divino; la visión directa de la divinidad no le ha sido concedida a los mortales, su pena de ceguera o de muerte.

¹²⁸ El Mundo Inteligible o Mundo de las Ideas está poblado por entidades absolutas, universales, independientes, eternas, inmutables; entidades que están más allá del tiempo y del espacio, y que se conocen mediante la parte más excelente del alma, la racional. En este segundo ámbito la realidad más valiosa la constituye la Idea del Bien (que para muchos autores Platón identifica con Dios). La tarea de la filosofía consiste en ascender desde el Mundo Sensible al Mundo de las Ideas y en éste contemplar la Idea de Bien (por eso Platón define la filosofía como “una ascensión al ser”) en <http://www.e-torredebabel.com> (Consulta: 07/05/2012).

¹²⁹ v. Battistini, 2005: 143.

obra de Carroll, misma afición que Cortázar elige en uno de los poemas-homenaje a Pizarnik tras su muerte.

Sol

El sol, una de las representaciones de la luz, es símbolo arquetípico de naturaleza ambivalente: fuente de luz, calor y vida en la tierra, y de destrucción y sequía. Su aspecto negativo remite al mito de *Faetón*, cuya función regeneradora está representada mediante la perpetua alternancia día y noche, y los ciclos estacionales¹³⁰. Tal característica cíclica es uno de los aspectos significados en la poética pizarnikiana, donde la ambivalencia permite reconocer una luminosidad oscura manifestada en el oxímoron. La luz generalmente posee una carga semántica de carácter positivo por la claridad que ofrece su presencia, sin embargo no puede existir la luz sin su contraparte: la oscuridad, ambivalencia representativa de la poética pizarnikiana, donde las alusiones a la luz mantienen el vínculo con su contraparte. En el siguiente verso de *Caminos del espejo* la presencia del oxímoron remite a la materia prima de la alquimia: “Al sol negro del silencio se doraban las palabras” (Pizarnik, 2010: 242). En su construcción estilística es ejemplo del oxímoron, como figura retórica primordial de la poética pizarnikiana, donde el *sol*, por asociación, es una figura central luminosa en sí misma, aunque adjetivada con el color negro, da paso a un nuevo concepto configurado de manera distinta a la idea colectiva, en este caso el color; conserva su característica esencial de figura central del escenario silencioso enunciado donde esta vez el *sol negro* no irradia luz sino oscuridad. En su significación simbólica, el *sol negro*, aún no se encuentra transfigurado por el Magisterio y es expresión de un viaje nocturno a través de los infiernos¹³¹. Se inclina, pues, por otro tópico vinculado con la oscuridad: el silencio. Construye una cadena de elementos a partir de otros alusivos, presentados también, en sus contrapartes: el *sol*, que de acuerdo al

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ *Ibíd.*

referente común, nos remite a la presencia de la luz, enseguida la particular característica de este *sol*, su color negro, el cual remite a la oscuridad y por último este *sol negro* es del silencio, y es en éste en el que *se doraban las palabras* refiriendo al habla y, por tanto, al sonido.

En los versos: “Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol” (Pizarnik; 2010: 249), el sol es referido como elemento concatenado al sentimiento de humillación, intensificado a través del desdoblamiento de la voz lírica a partir del uso del pronombre personal *Tú* con el que logra crear una empatía emocional con el lector, porque si bien el discurso no se dirige del todo a él, sí logra a partir de este pronombre un diálogo, refiriéndose a “mostrar el sol” como experiencia humillante, cuando debiera ser una buena experiencia, sin embargo en estos versos el *sol* es otro elemento lacerante para la voz lírica.

Los siguientes versos describen una escena de capitanes de barcos, bellos tanto en su vestir como en sus movimientos, se muestra la voz lírica maravillada ante ellos. Sin embargo, encontramos una vez más el contraste entre luz y oscuridad puesto que la vestimenta de los capitanes *eran parches negros en los ojos* aun siendo ellos *hermosos como soles*; convergen así ambos tópicos, componiendo una misma figura:

Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles (Pizarnik, 2010: 250).

A continuación encontramos una reiteración sobre este deseo de la voz lírica de negarse al sol, concibe a éste como un símbolo con carga negativa en la poética pizarnikiana: “No me hables del sol porque me moriría” (Pizarnik, 2010: 251). La posibilidad de la muerte a partir de la enunciación del *sol*, remite a la concepción de sí misma (la voz lírica) como una sombra más en el escenario pizarnikiano, quien si estuviera en contacto con el *sol* irremediamente moriría. Sin embargo, en los versos: “¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz” (Pizarnik, 2010: 223), refleja el hecho de que la oscuridad funge la tarea de iluminar los escenarios y los personajes, esta luz

oscura es, entonces, un intensificador. La pregunta planteada: *¿Dónde la verdadera muerte?*, remite a esta concepción de la muerte como vida en analogía con la oscuridad y la luz.

El vacío es otro de los elementos vinculados con el silencio y la oscuridad debido a la ausencia de sus contrapartes. Los siguientes versos plantean una conciliación entre luz y oscuridad debido a que ambos elementos se unen en la oscuridad del poema en la que habita la voz lírica "Cúrame del vacío –dije. La luz se amaba en mi oscuridad .Supe que ya no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame –dije" (Pizarnik, 2010: 235). La reiteración de solicitud es un diálogo con la palabra, pues para la poética pizarnikiana es la palabra quien sana y hierde resaltando ese estado de suplicio en el que se encuentra la voz lírica desde el espacio poético. El poema "*Extracción...*", inicia hablando de "la luz mala" concepto que en la Pampa argentina denota un fenómeno relacionado por los lugareños con un espectro acechante, producido por los huesos de los animales en el campo que después de cierto tiempo emitían una luz fluorescente. En los siguientes versos encontramos algo alusivo a esta concepción, donde la luz se convierte en un elemento amenazante en medio de la noche:

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades (Pizarnik, 2010: 247),

Hacia el final de la estrofa, un contraste entre oscuridad y luz alude la primera a partir de la afirmación: *Cerré los ojos*, revelando ante sí cuerpos luminosos, *girando en la niebla*, fenómeno natural que remite un espacio carente de visibilidad.

Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno (Pizarnik; 2010: 249),

en los versos anteriores el superlativo *tristísima* intensifica el sentimiento de angustia siendo la luz que *emana de los cirios* la que peligra ante la presencia de *un soplo maligno* que remite a la fragilidad de la vida, representada por la

luz, contraponiendo elementos antitéticos primigenios: vida y muerte el dolor es una emoción imperante en el poemario y se convierte en uno de los motores que reflejan la profunda depresión y abandono en el que el yo poeta había entrado, uso reiterado en los últimos poemarios de Pizarnik: *Extracción de la piedra de la locura* e *Infierno musical*. En ambos, el dolor es aludido mediante tópicos que semánticamente poseen un carácter oscuro y se vinculan con la muerte en relación con el compromiso lírico; presenta una poética doliente perceptible.

La infancia

Es uno de los elementos que aludidos de diversas formas en la obra de Pizarnik, en ocasiones la voz lírica se configura con características infantiles, sin embargo en la poética pizarnikiana los escenarios que se relacionan con este tópico son nostálgicos y dolorosos debido a la exposición de la voz lírica.

En *Diarios* encontramos que la infancia es para la poeta un tema vinculado con sus raíces judías, las cuales obligaron a su familia a emigrar varias veces, lo que produjo en la poeta una falta de identidad y la angustia de no sentirse parte de ningún lugar, por lo cual la infancia se traduce en sus poemarios como uno más de los tópicos dolorosos. En los siguientes versos donde uno de los escenarios es un dibujo, que por sus características pareciera ser un dibujo de un infante, homónimo de la voz lírica que asume uno más de sus rostros. Los elementos enunciados en estos versos:

una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco (Pizarnik, 2010: 258),

aluden características propias de la pintura adoptándola como parte importante de la poética pizarnikiana debido a la marcada presencia de imágenes líricas por lo que los colores –*allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo*– y la luz oscura o tenue –*representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos*– iluminan los escenarios configurados.

Jardín

La palabra *jardín* deriva del latín *giardinium* que significa “cercados”, en la poesía pizarnikiana coincide con la definición de Battistini: el jardín es territorio fronterizo entre el mundo de la naturaleza y el de la cultura, representación la acción ordenadora del hombre sobre la naturaleza y de la razón sobre los impulsos¹³². En *Extracción...* es una de las moradas del consuelo para la voz lírica, pues la construcción de este escenario funge como recurso de la memoria. Cuando Pizarnik habla del *jardín* y el *bosque*, hace una alegoría sobre la memoria para evocar la infancia. En los versos:

Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por
quién? ¿Quién te ha ungido? ¿Quién te ha consagrado? El invisible pueblo
de la memoria más vieja.
Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria
(Pizarnik, 2010: 247),

La *memoria de infancia-jardín* se asocia con el sentimiento de no pertenencia y la historia que acompaña al pueblo judío. La alusión a las raíces judías del yo poeta: “El invisible pueblo de la memoria más vieja”, es recurso de la memoria presente, donde afirma las raíces como influencia en su consolidación como poeta: ¿*Quién te ha consagrado?*, esta antigua memoria es partícipe del juego jerárquico que asume la voz lírica: *Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu*

¹³² v. Battistini, 2005: 252.

corona, estableciendo un vínculo entre el pasado que es la memoria influyente para la “consagración” de la voz lírica en el presente.

En la época del Renacimiento y especialmente en el Barroco los jardines se conciben como expresión definitiva de lo cultivado en la vida¹³³, donde podemos encontrar a la naturaleza en pleno esplendor¹³⁴ representando la vida misma y el ciclo eterno de ésta; dinámica característica en la poética pizarnikiana que alude, como en la mayoría de los símbolos, a partir de la contraposición de elementos antitéticos. En el simbolismo de los sueños, el jardín es una imagen positiva, ya que “Es el lugar del crecimiento, del cultivo de fenómenos vitales internos>> siendo donde se [...] completa el transcurso de las épocas del año en formas particularmente ordenadas y acentuadas. En él se hace visible la vida y su plenitud de color de la manera más bella” (Biederman, 1993: 43)¹³⁵. Sin embargo, en la poética pizarnikiana la presencia de este tópico mantiene un estrecho vínculo con la memoria, puesto que sus elementos remiten a una época o estado antiguo que posee una carga memorial, como en los versos:

[...] y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes (Pizarnik, 2010: 248),

donde encontramos un desconocimiento y negación de la voz lírica ante ciertos elementos y su carga semántica positiva, puesto que se adjetiva con la palabra *viejo*, vinculando nuevamente vida y memoria; la primera queda representada por el jardín y el segundo por el adjetivo. En otros versos:

Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín (Pizarnik, 2010: 251),

hay una relación entre la postura jerárquica asumida por la voz lírica, la alusión a la memoria a partir de la configuración de escenarios en los que la semántica

¹³³ V. Battistini, 2005: 252.

¹³⁴ Aparece como un lugar frondoso, a menudo cercado, adornado con fuentes que manan, árboles frutales y animales domesticados (Battistini, 2005: 252).

¹³⁵ Aepli, *Ítem* (Biederman, 1993: 43).

de los tópicos presentes nos remite a la vejez; la recurrencia, a la infancia, la cual de cierta manera se contrapone al recurso de la memoria; por lo que en estos versos la voz lírica se asume como una *princesa pequeña*, quien anda lentamente (ceguera), lo que establece una comparación entre esto y la construcción del otoño en un jardín.

El jardín representa un espacio sagrado, una dimensión iniciática distinta de la realidad cotidiana. Es un lugar protegido rodeado de tapias (el *hortusconclusus*) o de empalizadas simbólicas. Puede estar protegido por seres superiores, como el ángel o los monstruos legendarios descritos en los mitos clásicos. En la poética pizarnikiana el jardín es una de las moradas predilectas, la voz lírica se asume con un rostro infantil que aunado a otros elementos le conceden al espacio poético un carácter nostálgico sobre la infancia, pues los elementos que convergen en el jardín aluden a un momento ya pasado que se encuentra en ruinas “Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas” (Pizarnik, 2010: 253). Tal como sucede en los versos donde la voz lírica hace un desdoblamiento, “Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria” (Pizarnik, 2010: 247) que crea este efecto-espejo donde entabla un diálogo consigo misma para referirse a la “otra” que es ella y que es la habitante de *un jardín en ruinas en la memoria*, sin reflejar de manera directa la relación entre el jardín e infancia, representa una infancia concebida como un espacio en “ruinas” que pertenece a la memoria, aludiendo una infancia que nunca existió. Las siguientes líneas de “Extracción...”:

Mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
Y de mi ser confusos y difusos
Mi cuerpo vibraba y respiraba
Yo no era aún la fugitiva de la música
Yo sabía el lugar del tiempo
y el tiempo del lugar
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido (Pizarnik, 2010: 252),

incluyen casi al final el anhelo de Pizarnik de fusionar cuerpo y poesía, lo cual logra a través de la configuración de su *alter ego*, la voz lírica, que es en sí misma un cuerpo poético, puesto que se compone de palabras y habita en ellas, logrando la perfecta fusión entre ambos conceptos: vida y poesía lo que se refleja en las siguientes líneas: *Mi cuerpo vibraba y respiraba*. Además de la presencia del *jardín* como la visión que le ha sido heredada y es un espacio prohibido; podemos interpretar esto como la poesía, pues ésta, al igual que el jardín, es cercada y no permite el acceso a todos, sólo a aquellos a quienes se les ha heredado el don de la palabra y han optado por cumplir el destino autoimpuesto de poetas que están en la eterna búsqueda de la entrada al jardín.

Bosque

El bosque en *Extracción...* es un escenario aludido (aunque no reiterado) mediante el juego de luces-sombras y la zoología o bestiario. Este espacio, según la narrativa fantástica, es habitado por seres enigmáticos, casi siempre amenazadores¹³⁶, por lo que en la atmósfera poética adopta cierto sentimiento de incertidumbre y terror¹³⁷. *La luz que brilla por entre los troncos de los árboles*, en la iconografía de la floresta, caracteriza la esperanza en el lugar de la verificación. El bosque mismo, como desordenada naturaleza salvaje, se siente como algo misterioso y amenazador, y la fantasía suele poblarlo de hombres o animales salvajes¹³⁸, tal cual ocurre en el escenario pizarnikiano,

¹³⁶ v. Biederman 1993: 70.

¹³⁷ En los sueños, el <<oscuro bosque>> indica una fase de desorientación, el terreno inconsciente que la persona consciente titubea en pisar. (Biederman, 1993: 70).

¹³⁸ *Ibíd.*

donde los seres que habitan el bosque¹³⁹ conforman el bestiario de la poética, conservan características humanas vinculadas con las emociones. El verso: “Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas” (Pizarnik, 2010: 250), es ejemplo de la naturaleza trágica y mística del bosque en el que *los animales* son metáfora de los rostros adoptados por la voz lírica, ellos deambulan expuestos a los peligros de un *bosque hecho cenizas*.

Desde el punto de vista de la Psicología, el *bosque* suele concebirse como símbolo de lo femenino que al hombre joven se le aparece como un misterio y que debe explorar por sí mismo¹⁴⁰; algo semejante le sucede al lector, quien es incitado a adentrarse en este bosque que es el poema, guiado por la voz lírica. Los siguientes versos son una analogía entre lo que representa el silencio y su importancia para la voz lírica, espacio intangible de una de las moradas del consuelo, refugio contra los peligros a los que queda expuesta al adentrarse al bosque, donde el silencio es “la pequeña choza” en la que habrá de resguardarse: “No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (Pizarnik, 2010: 248).

En el *Diccionario de símbolos* “el bosque como símbolo onírico contiene <<múltiples seres –inocuos o peligrosos–, y en él puede reunirse lo que quizá una vez aparezca en las secciones de nuestro paisaje cultural psíquico, iluminadas por la luz del día>> (Aeppli)¹⁴¹. En este modo de vivencia, son personificaciones de una <<parte primitiva y peligrosa de nuestro ser que al fin y al cabo no es solo buena>>” (Biederman, 1993: 70); por lo cual el uso de este símbolo refleja en la poesía pizarnikiana el aspecto oscuro y misterioso que existe en cada uno y viene a ser lo que la poeta nombró la *herida común* que nos une a todos. En los versos: “Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en las noches variadas

¹³⁹ Los siguientes versos representan la multiplicidad de rostros no humanos adoptados por la voz lírica ya que es ella quien lucha en aparentar *una voz humana* pero es otra la que *atestigua que no ha cesado de morar en el bosque*, que es la morada de la voz lírica y sus rostros salvajes: “No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque” (Pizarnik, 2010: 247).

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ Biedermann, 1993: 70

como los colores del bosque” (Pizarnik; 2010: 233), la voz lírica enuncia directamente los tópicos centrales hasta aquí referidos y reiterados: *muerte, noche, bosque*. Al cerrar la imagen, los elementos son aludidos *en las noches variadas como los colores del bosque*, donde los colores (un efecto provocado por la luz al posarse sobre determinados objetos, al filtrarse por entre los árboles del bosque, consigue crear una amplia gama de colores), son metáfora del inconsciente conformado por diversos rostros, los cuales varían de acuerdo a la luz de la razón. Por otra parte, la mención de los colores remite a la pasión pictórica de Pizarnik, quien buscó adaptar la pintura y la música a la poesía con la finalidad de crear un arte integral.

Ciudad

La ciudad como símbolo en la poética pizarnikiana se enuncia brevemente. No es solamente una acumulación de casas fijas, sino es determinada por un centro de orden religioso y civil, y muchas veces también por murallas¹⁴². Simbólicamente, la ciudad es una estructura que crece bajo un plan y se encuentra orientada según las coordenadas¹⁴³. En la poética pizarnikiana guarda estrecha relación con el *jardín*, ambos son espacio delimitado en representación de un microcosmos de las estructuras. En el verso: [...] *que es un canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas*. (Pizarnik; 2010: 257p), el microcosmos aludido por la ciudad, espacio en ruinas en el que impera el

¹⁴² “Simbólicamente la ciudad es una copia microcósmica de las estructuras cósmicas, que no crece sin un plan, sino que está orientada según las coordenadas, teniendo como centro la contraparte terrestre del eje celeste” (Biederman, 1993: 113).

¹⁴³ *Ibíd.*

silencio, remite a un espacio inhabitado en el que sólo persiste el canto de una *niña perdida* (otro rostro de la voz lírica), y la presencia de la memoria. La voz lírica sitúa el canto de uno de sus alter ego: la niña perdida, en medio de lo que alguna vez fue una ciudad y de la que sólo quedan ruinas, este ejercicio es un acto de la memoria donde los recuerdos son improntas que han dejado momentos pasados y parecen no existir; sin embargo, están albergados en la memoria y resuenan como un canto lejano o un eco.

Corazón

El corazón, símbolo siempre presente en la Poesía, se vincula con las emociones, lo encontramos en textos egipcios antiguos en los que le atribuyen funciones que actualmente se asignan al cerebro¹⁴⁴. La *Biblia* le adjudica una posición central en la vida espiritual, por lo que piensa, decide, esboza proyectos, afirma sus responsabilidades¹⁴⁵. En la tradición musulmana alude a los pensamientos más escondidos, más secretos, más auténticos, constituye la base misma de la naturaleza intelectual del hombre¹⁴⁶, es una analogía a la *psiquis* humana en la que residen, de manera inconsciente o reprimida, pulsiones y pensamientos que radican en el cerebro. Para la Modernidad el corazón es un símbolo del amor profano, de la caridad en cuanto amor divino, de la amistad y la rectitud¹⁴⁷. En la poética pizarnikiana es guía en el ejercicio introspectivo, remite a un espacio interno donde impera una atmósfera de misterio y misticismo, donde los seres que lo habitan son el reflejo de la *herida común*, además de representaciones de los diversos rostros adoptados por el inconsciente. Consideremos pues, que la poética pizarnikiana es una propuesta

¹⁴⁴ “Para el egipcio de la época de los faraones, el corazón era la sede de la inteligencia, de la voluntad y de los sentimientos” (Biederman, 1993: 122).

¹⁴⁵ Chevalier/Gheerbrant, Diccionario de los símbolos en <http://artelena.wordpress.com> (Consulta: 8/04/2012).

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*

análoga al psicoanálisis de exploración con la que se busca develar la oscuridad que impera en el inconsciente humano. En los versos del último poema de Pizarnik (literalmente el último de su vida, escrito en el centro del pizarrón de su cuarto de trabajo) declara su deseo de *ir hasta el fondo*:

Criatura en plegaria
Rabia contra la niebla

Escrito
En
El
Crepúsculo

contra
la
opacidad

No quiero ir
Nada más
que hasta el fondo

Oh vida
Oh lenguaje
Oh Isidoro

septiembre de 1972¹⁴⁸

La interrelación de los tópicos, hasta aquí referidos, produce una circularidad en el poemario, los escenarios líricos erigidos exponen metafóricamente el inconsciente, es entonces que, el sendero poético se torna una espiral, donde el canto de la voz lírica va adentrándose en busca de descubrir el centro, el espacio más interno y oculto del ser humano, adentramiento que conlleva una oscuridad imperante. Así, el corazón, como tópico del espacio interno, implica la presencia de la oscuridad, como hemos visto en apartados anteriores, mantiene un estrecho vínculo con la muerte, la *noche* “Corazón de la noche, habla” (Pizarnik, 2010: 241) y el *sueño*. En la mayoría de los versos donde se alude la presencia del corazón, a la par, se hace mención de la *muerte*, como en los versos: “[...] las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir” (Pizarnik, 2010: 224), donde *las madres de rojo* representan una imagen violenta

¹⁴⁸ En este último poema Pizarnik deja plasmados los elementos entorno a los que giro su poética, además menciona al final de una de las breves estrofas a *Isidoro*, es decir, Isidoro Ducasse, mejor conocido como el Conde de Lautréamont, que fue una de las marcadas influencias surrealistas en la poética pizarnikiana.

y amenazante, intensificada por el color *rojo*, la amenaza latente radica en el hecho de que tales *madres* aspiran en-de la voz lírica el *único calor* autoinfligido por su corazón que apenas *pudo nunca latir*, una muerte lenta. En los versos:

La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible) (Pizarnik, 2010: 252),

la melodía como el instrumento que *pulsaba su corazón*, construye una metáfora que remite a los latidos, responsables de revelar vida en todo el cuerpo, yuxtapone una imagen dolorosa, la voz lírica llora la pérdida de ése su *único bien*, y resalta el aspecto negativo imperante. La voz situada en el sueño por una mirada externa –*alguien me vio llorando en el sueño*–, el espacio onírico es el lugar desde el cual se configuran los espacios poéticos como los rostros que la representan, hablando desde el fondo del poema, representación de la oscuridad y lo incierto de la psiquis humana. En los primeros dos versos, la voz lírica configura las acciones desde dos puntos: desde sí misma, *y yo lloré la pérdida de mi único bien*, mostrando una segunda perspectiva sobre la misma escena, pero, con un distanciamiento, reconfiguración de un efecto-reflejo producido por la mirada alterna instaurada. Sin embargo, ésta se encuentra desprovista de conocimientos, por lo que no hablamos de una mirada omnipresente sino de una mirada ambigua, una segunda mirada que posiciona a la voz lírica, sin aportar detalle alguno a la escena o al aspecto psicológico, delegando la responsabilidad a aquella: *alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible)*. En los versos:

Puertas del corazón, pero apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿que pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo (Pizarnik, 2010: 253)

encontramos otra alusión al corazón, una entrada al umbral, a otro espacio interno, entrada a un corazón *apaleado*, una imagen dolorosa, metáfora de ese momento en que es *dado a luz* un cuerpo poético con vida propia, un

organismo vivo, *un animal palpitaba en [sus] brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración*: el poema.

Corona

La corona en ciertas culturas es símbolo de monarquía, esa forma de gobierno en la que los nombres asignados a cada estrato social se establecen de acuerdo al rol que ejercen dentro del sistema. Su simbología corresponde al más alto rango de poder: el rey, quien junto con la reina encabezan la pirámide del modelo de sociedad, siguiendo en importancia los príncipes y princesas a través de los cuales se realizaban las alianzas con otros territorios, los comerciantes ocupaban un lugar importante en este sistema puesto que gracias a sus negociaciones con otros lugares eran la base de la economía, dejando por último a los esclavos, quienes *se encontraban en la escala inferior de la sociedad. Se dedicaban a las tareas serviles y no tenían ningún derecho*. Sus diversos elementos conllevan una carga semántica que constituye su importancia y valor como objeto. Para el *Diccionario de símbolos* es un tocado que hace parecer más alta la cabeza del que lo lleva y junto con el adorno lo eleva por encima del círculo de sus semejantes, por ello queda legítimamente como ser sobrehumano, vinculado con el mundo superior. La estructura circular asume el contenido simbólico del círculo sin fin, y las piedras preciosas añaden a la cualidad de lo suntuoso su especial expresión simbólica. Los dientes en forma de rayos hacen pensar en los rayos de *Sol*, que es como hay que concebir generalmente a los soberanos como representantes de una imagen cósmica patriarcal/solar¹⁴⁹. En el poemario la presencia de este símbolo es mínima, puesto que sólo es mencionado en una línea del poema *Extracción*: “Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona” (Pizarnik, 2010: 247). Sin embargo, a lo largo del poemario la voz lírica configura seres a

¹⁴⁹ v. Biederman, 1993: 125.

quienes designa conforme a la división jerárquica establecida en una monarquía, situándolos además, en escenarios poéticos en los que funge un papel. La *corona* remite la presencia lírica de seres de realeza¹⁵⁰. Éste es mencionado explícitamente en el verso donde la voz lírica se dirige a “la otra” que es ella misma, para reflejar el “juego” que realiza al adoptar siempre un rostro distinto acto que resulta espontáneo y transitorio: El verso inicia con el uso de la conjunción *y*, aunada al adverbio de tiempo *ahora*, conforma una expresión que remite a un acto, una acción espontánea de la que se hace testigo-partícipe la voz lírica donde “juega” a asumir el rostro de esclava, acto que realiza *para ocultar [su] corona*, símbolo que remite a su vez a la contraparte del rostro, por lo cual el verdadero rostro, podríamos decir mantiene, en realidad, un estrecho vínculo con una figura de alto estatus.

Escorpión

Parte de la simbología que compone el bestiario de la poética pizarnikiana es el escorpión, otro símbolo aludido mínimamente, interpretado como un símbolo de la amenaza mortífera, por ejemplo, en la *Biblia* es parte de los animales infernales en el “Apocalipsis” de Juan¹⁵¹. Desde tiempos antiguos inflige temor, aunque también se le ha atribuido una carga positiva como animales emblemáticos de la lógica y la dialéctica entre las <<siete artes liberales>>¹⁵². Es en *Sortilegios* donde se menciona brevemente su presencia:

¹⁵⁰ Recordemos que a lo largo del poemario corpus encontramos figuras como: el rey, la reina loca, la princesita ciega, la mendiga concatenadas implícitamente con el símbolo de la corona.

¹⁵¹ v. Biederman, 1993: 173.

¹⁵² Tema utilizado en la iconografía medieval. Las *Siete Artes Liberales* que se enseñaban en la Antigüedad comprendían dos grupos de estudios: el *trivium* y el *quadrivium*. Eran éstas (acompañadas de su materia principal en latín):

la gramática, *lingua* "la lengua";
la dialéctica, *ratio* "la razón";
la retórica, *tropus* "las figuras";
la aritmética, *numerus* "los números";
la geometría, *angulus* "los ángulos";
la astronomía, *astra* "los astros";

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca (Pizarnik, 2010: 224).

Aquí el símbolo es amenaza latente a través de una imagen en la que aún son fetos, seres no natos que se están gestando *en el lado más interno de [su] nuca*, una comparación entre la postura y lo peligroso de la presencia de estas damas *vestidas de rojo [...] que han matado al rey que flota río abajo*; sin embargo no deja de lado la acepción positiva del símbolo, en la que forma parte de las Siete Artes Liberales puesto que su gestación es en la nuca, tan próximo a la cabeza que mantiene un vínculo con el pensamiento.

Loba

El *lobo*, otro de los símbolos del bestiario en *Extracción*, es uno más de los rostros adoptados por la voz lírica: "La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardidos¹⁵³" (Pizarnik, 2010: 223). Mediante la prosopopeya adjudica cualidades humanas como las emociones, que con el uso de las figuras patéticas intensifica el dolor y la rabia que conllevan la soledad. Además, la simbología del lobo aparece acompañada de un género, que es el femenino y una etapa específica que nos remite a la infancia o a la madurez: *niña-loba*, *mujer-loba*, por lo que el constructo resulta figura humanoide, que se nos presenta débil y abatida pero que conserva su ferocidad en las emociones. En la Edad Moderna el *lobo* aparece

la *música*, *tonus* "los cantos". En <http://trivium-quadrivium.blogspot.mx> (Consulta: 24/05/ 2012)

¹⁵³ Estas líneas pertenecen al poema fragmentario, *Fragmentos para dominar el silencio*, el cual refleja el vínculo que establece la poética pizarnikiana entre el lenguaje, la soledad y la muerte, enunciando figuras como "las damas" a las que les es adjudicado un significado, el cual será retomado el poema *Sortilegios*, donde éstas vuelven a parecer enfatizando de ellas un aspecto negativo.

continuamente como un ser peligroso en Europa Central, en la narrativa desempeña un papel como peligro para el hombre, presente en la imagen del enemigo en figura de animal, o bien, hombres sedientos de sangre convertidos en lobos¹⁵⁴. En la poética pizarnikiana no es una figura violenta o que se encuentre al acecho, a pesar de que habita en la oscuridad y el bosque, se muestra expuesta e indefensa ante los peligros del espacio boscoso. El *Diccionario de símbolos* señala que aun cuando el lobo se ve <<en la noche>>, puede concebirse como símbolo del *Sol* matutino, en tanto, predomina su valoración negativa como encarnación de poderes salvajes y satánicos. En oposición, otras leyendas vindican la valoración positiva, por ejemplo, el mito de *Rómulo y Remo*, quienes son amamantados y criados¹⁵⁵ por una loba. En los versos:

La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Llora la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz (Pizarnik, 2010: 249),

la voz lírica describe la escena trágica en donde la *mujer-loba* abandona a su vástago en el umbral de una iglesia dejándolo expuesto a *un soplo maligno*, es decir, a los peligros que conlleva la soledad nocturna por lo que, la *niña-loba* llora mientras los demás “duermen en paz” ignorando su dolor. El dolor de la voz lírica proyectado¹⁵⁶ en la *niña-loba*; sin embargo es su voz quien habla y no la los rostros construidos por ella para maldecir a aquellos que ignoraron el llanto de su indefenso y pueril alter ego, recurre, con esto, a una de las figuras patéticas: imprecación, que conociste en desear males a sus semejantes¹⁵⁷,

¹⁵⁴ v. Biedermann, 1993: 272.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ Parfraseando a Freud, Sigmund en *Neuropsicosis de Defensa*, donde se alude a la “proyección”, mecanismo de defensa, en el que una persona afligida por una característica que le molesta, la vea o se la “ponga” a alguien ajeno y externo a ella misma para poderla condenar.

¹⁵⁷ MONTES DE OCA Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, vigésima segunda edición, Ed. Porrúa, México, 2006.

estableciendo así conexión con el lector puesto que el uso de estas figuras tienen como propósito de conmover a los lectores y oyentes¹⁵⁸.

Perro

El perro ha sido considerado desde la antigüedad un símbolo representativo de la fidelidad y la vigilancia, considerado guardián de la puerta del *más allá* o sacrificado a los muertos, para servirles de guía incluso en el otro mundo¹⁵⁹, entablado así, un vínculo entre este símbolo y lo mortuario, al igual que los tópicos que lo componen, complementándose entre sí para la construcción de la atmósfera poética. En *Diarios*, fechado el 5 de noviembre de 1962, la poeta explica que su deseo de morir radica en su concepción sobre la muerte y la paz que le representa el total desapego de sí misma, transponiendo su persona con la de un perrito que la molesta y no la deja en paz:

Tengo que dejarme tranquila. Ésta debiera ser mi consigna, echarme a patadas como si yo fuera un perrito que me jode. Y en verdad sólo soy eso (para mí) (Pizarnik, 2010: 286).

La presencia de este símbolo es uno más de los rostros adoptados por el alter ego polifacético¹⁶⁰. En los versos: “Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa nada” (Pizarnik, 2010: 253), la simbología del perro es un recurso que metaforiza el estado emocional en que se encuentra el corazón, el cual se complementa con el uso del verbo “temblar” que generalmente se asocia con el temor a algo: *veo un templo, tiemblo*, espacio desconocido que la hace temblar, sin embargo concluye *no pasa nada* y crea un contraste entre dolor y tranquilidad.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ “No es mi lucha con el ángel lo que narro. Pero estoy cansada de hablar. Quiero dormir como una bestia. El sueño me significa orden, es el presente, el ahora. [...]La pesadilla empieza en mis ojos abiertos, mis ojos de cazadora idiota que anda desde hace siglos por un bosque sin animales” (Pizarnik. 2010: 290).

En la Antigüedad la figura del perro adquirió una carga negativa debido a que, por ejemplo, en la antigua Grecia se le asociaba con la oscura diosa *Hécate*¹⁶¹, quien se hacía acompañar por perros de lucha¹⁶². El vínculo establecido entre la simbología del perro con la Muerte está relacionado con la naturaleza física del símbolo, pues es un animal que proviene de la familia de los caninos cuya naturaleza salvaje conserva una esencia violenta y dominante. En el verso: “El perro del invierno dentella mi sonrisa” (Pizarnik, 2010: 227), el vocablo *perro* se distancia de su significante, puesto que no alude características físicas, sino crea una metáfora coloquial a partir de aspectos de la naturaleza salvaje del animal, por lo que se convierte en referente de *algo* difícil o rudo que es, el sentido el *perro invierno*, es decir, el arduo invierno el culpable de estremecer la sonrisa, rasgándola de cierta manera, pues no consigue ser del todo una sonrisa plena.

En el antiguo Egipto, un gran perro parecido a un chacal era una forma de manifestación de *Anubis*, Dios de los muertos, que insiste en la referencia al papel del *perro* como guía de las almas en el más allá¹⁶³. La simbología del *perro* adquirió a lo largo de los años un doble significado, figura que el hombre adoptó para su domesticación y protección. Esta concepción se retoma en la Edad Media atribuyendo a este símbolo el carácter de fidelidad de los vasallos y de los cónyuges, por ejemplo, en las losas funerarias¹⁶⁴, por lo que conserva el vínculo con la muerte. En el Arte adopta una ambivalencia de sentido:

¹⁶¹ “A diferencia de Artemis, que representaba la luz lunar y el esplendor de la noche, Hécate representaba su oscuridad y sus terrores. Se creía que, en las noches sin luna, ella vagaba por la tierra con una jauría de perros fantasmales y aulladores que precedían su aparición. Ella enviaba a los humanos los terrores nocturnos, apariciones de fantasmas y espectros. Hécate era la diosa de la hechicería y lo arcano, y la veneraban especialmente magos y brujas, quienes le ofrecían en sacrificio corderos y perros negros al final de cada lunación. A estos se les aparecía con una antorcha en la mano o en forma de distintos animales: yegua, perra, loba, etc.” en <http://mitologia.8m.com> (Consulta: 22/04/2012).

¹⁶² v. Biedermann, 1993: 368.

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ *Ibíd.*

disposición incondicional a la fe y encarnación de ira desenfrenada¹⁶⁵. En la poética pizarnikiana el tópico conserva su fuerza y oscuridad tornándose además nostálgico gracias a los motivos que lo acompañan, converge así en la conformación de los escenarios, por ejemplo en los versos:

Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno a ella (Pizarnik, 2010: 250),

la voz lírica alude el movimiento de *la pequeña calavera de perro* que se encuentra suspendida del *cielo raso pintado de azul*, concatenando otro de los recursos importantes de la poética: el color, elemento que intensifica el tono de la atmósfera a partir del significado psicológico, el cual analizaremos más adelante con el fin de detallar cuáles son los colores recurrentes y su carácter psicológico. Hacia la conclusión de la imagen, la voz lírica señala la figura central *la pequeña calavera de perro*, acompañada por *las hojas secas que tiemblan*, que contiene una cadena de significaciones, el otoño, penúltima etapa de la vida.

Loco

La simbología del loco es en el poemario una figura central (aun cuando se la mencione poco) puesto que representa al poeta y su concepción sobre el ejercicio de las letras como un ejercicio terapéutico a partir del cual realiza *catarsis*. Según el *Diccionario de símbolos*, el *loco* es representación de inexperiencia, naturalidad y espontaneidad, en tanto, la locura es un peregrinar hacia la sabiduría¹⁶⁶. En el verso: “y es siempre una reina loca que yace bajo la luna” (Pizarnik, 2010: 248), se menciona a *la reina loca*, situada en un escenario

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ “[...] Yo, en cambio, restituyo a los hombres, la mejor y más feliz parte de su vida. Si los mortales rompieran su trato con la sabiduría, y actuaran en todas las edades según mis máximas, no se harían viejos y disfrutarían felices de una perpetua juventud” (De Rotterdam, 1999: 23).

nocturno en presencia de la luna. La “reina loca” es otro de los rostros de la voz lírica, gracias a su condición de locura se desprende el universo poético pizarnikiano. La locura es el elemento esencial de donde emanan imágenes que constituyen el escenario lírico, cuya primera alusión está en el título del poemario. Se ancla aquí la imagen de la pintura de El Bosco, manifestación del proceso quirúrgico realizado en la Edad Media a aquellas personas que sufrían algún trastorno psicológico y a quienes se les buscaba extraer la llamada “piedra de la locura”, una piedra alojada en el cerebro causante de la locura, poseerla era negativo, pero en la poética pizarnikiana es el “privilegio” maldito. En los versos:

No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio (Pizarnik, 2010: 247-248),

la voz lírica refleja la presencia de la locura como el motor con el cual se configuran los escenarios y los seres que forman parte de su obra. La locura determina las características primordiales de la atmósfera lírica, alude el dolor de “la otra” que es ella, frente al privilegio maldito de las palabras mediante las cuales busca exorcizar el espíritu del que han tomado posesión. En los versos: “[...] y luego está el espacio negro -déjate caer, déjate caer-, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura” (Pizarnik, 2010: 250), se muestra la relación entre la oscuridad y la locura, incitando a la caída en *el espacio negro*, el *umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura*, es decir, la oscuridad para la poética pizarnikiana, es en realidad la entrada al espacio poético en el que se hace partícipe la locura, pues todo en ella es posible.

Mendigo

El mendigo, también tópico de jerarquía, es el grado ínfimo de la tradicional pirámide social <<emperador, rey, noble, burgués, campesino, mendigo>>. Donde no hay ninguna clase de <<red social>>, el hombre carente de bienes a causa

de la desgracia o por culpa propia, constituye por un lado, una imagen ideal del hombre que desprecia al mundo, y por otro, una imagen del paria despreciado que solamente resulta útil porque da, al que posee bienes, la oportunidad de practicar la virtud de la caridad¹⁶⁷; lo cual vemos en los versos:

Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no le caerás en gracia ni a los perros) (Pizarnik, 2010: 252),

la voz lírica dirige el discurso a su *alter ego*, la “pequeña mendiga”, quien, nos dice es inmunizada por “las otras” que también es – *Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan*–, señalando que el espacio en que habrán de hacerlo es “aquí”, es decir, en el espacio poético, augurándole a ésta, al final, un futuro de desprecio y soledad: *varios años más y no le caerás en gracia ni a los perros*.

Piedra

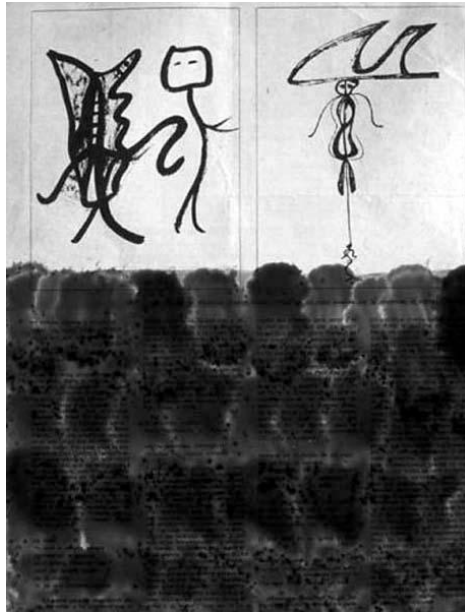
El símbolo de la piedra en el poemario representa el espacio interno del Yo lírico, espacio en el que se gesta la poesía a partir de la inspiración y la percepción sensorial del mundo desde el cual configurará un universo poético. Su importancia simbólica proviene de los alquimistas, quienes la consideraban <<piedra de los sabios>> o filosofal y con ella esperaban transformar los metales <<innobles>> en oro¹⁶⁸, dicha concepción proviene de la virtud atribuida a las piedras de almacenar las fuerzas de la Tierra y transmitir las por contacto a las personas¹⁶⁹. La relación entre el cuadro de El Bosco probablemente se debe al interés de Pizarnik por la pintura, por lo que este poemario refleja la antigua concepción de que la piedra es un objeto donde se almacenan ciertas fuerzas, que, en el caso de la poesía sería la palabra; herramienta esencial e iniciadora del universo poético que reclama al poeta su total intromisión en la búsqueda de la *palabra precisa* que habrá de conformar la poética del autor y aportará

¹⁶⁷ v. Biedermann, 1993: 302.

¹⁶⁸ v. Biedermann, 1993: 373.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

con su significado al sentido de la obra, donde el poeta establecerá un puente sensible entre el texto y el lector, lo cual comprobamos a lo largo del capítulo mediante el análisis de los símbolos, esto, a partir de un rastreo histórico-cultural de su significado para comprender el papel que se les ha asignado a cada uno de ellos en el poemario.



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

Alejandra Pizarnik

CAPITULO 3

Los colores de las sombras

Colores enemigos se unen en la tragedia.

Alejandra Pizarnik

El color es un t3pico que debido a su naturaleza subjetiva¹⁷⁰, mantiene una asociaci3n psicol3gica, y se le atribuye una cualidad sem3ntica interpretable, en tanto estriba en la significaci3n de una obra. Desde su instauraci3n en las artes visuales, apoya y extiende sus significados al 3mbito literario. Para los escritores, los efectos del color son adaptados al sentido de sus obras logrando transmitir una carga emocional, que por s3 solos poseen pero al interactuar con otros t3picos causan un mayor impacto. En la po3tica pizarnikiana, el color contribuye con el sentido de las met3foras, atrayendo al lector¹⁷¹ al despertar sensaciones y emociones generadas a partir del previo conocimiento del sentido cultural e hist3ricamente adquirido, donde la luz juega un papel primordial en la percepci3n.

En Literatura la predilecci3n por algunos colores se hace presente en el estilo de autores y corrientes, estableci3ndolos como una m3s de las herramientas estil3sticas. Debido al efecto ps3quico adaptado a los temas crean una conexi3n emotiva m3s intensa puesto que afirma la sensaci3n de una experiencia m3s v3vida visualmente, sobre lo cual Eulalio Ferrer describe en *Los Lenguajes del Color* (1999): “El color palpita en la realidad interior y en la

¹⁷⁰ Ya que en el acto de la percepci3n intervienen elementos cambiantes como lo son: la luz y la materia “El color surge tanto de la *luz* como de la *superficie*, de la *materia*.” (Gage, 1993; 257).

¹⁷¹ “El dibujo materializa la raz3n y el color ejerce atracci3n sobre los sentidos” (Barasch, 1985: 286), dicha materializaci3n se logra en poes3a a trav3s de las palabras siendo el color l3rico uno de los elementos que ejercen influencia en la conformaci3n del sentido de la imagen po3tica, atrayendo la atenci3n del lector a partir de las remisiones mentales con las que relacionan los elementos mencionados en el poemario creando as3, una imagen en la que los colores logran destacarse tanto como en las artes visuales.

acción creadora de los escritores” (Ferrer, 1999: 159) manifestándose directa e indirectamente para ampliar la experiencia y la comprensión lectora.

El proceso de integración estética de los colores en diversas áreas artísticas se ha dado de manera gradual, pero ¿cuál es criterio del artista al momento de escoger los colores que habrán de formar parte de su obra? La respuesta se encuentra en la intencionalidad de la obra. También es importante considerar los demás elementos (símbolos, temas, estilo) que convergen en la obra para conformar un todo único que transmita emociones e ideas, esto, a partir de la cualidad del color de adaptar su semántica a la de otros elementos que poseen al igual que éste un sentido ambivalente.

La apreciación del color como parte importante del arte había sido hasta hace poco ignorada, haciendo especial énfasis en la importancia del dibujo. En la Academia francesa, bajo la dirección de Le Brun, se pensaba que el valor de una pintura radicaba, ante todo, en los aspectos formales que corresponden propiamente a la figura; esto, porque se consideraba que el color carecía de un significado propio¹⁷², colocando así al color como un elemento subordinado de la pintura. En el siglo XIX se demuestra que la sola exposición al color produce en el espectador una alteración de sus sentidos¹⁷³ convirtiéndose entonces en un elemento capaz de ser analizado de manera autónoma cuya presencia al encontrarse aunada a otros elementos intensifica el sentido de la imagen configurada, esto tanto en las artes visuales como en literatura.

¹⁷² En la Academia francesa, bajo la dirección de Le Brun, se convirtió en dogma que el valor de una pintura radica, ante todo, en su dibujo (en ocasiones descrito como “línea” o incluso como “composición” su color, al estar desprovisto de significado debía ser siempre limitado y totalmente subordinado al lugar asignado por el dibujo. Esta jerarquía, poseía una base metafísica.” (Barasch, 1985: 286).

¹⁷³ “Siempre que alguien tenía el deseo de intoxicación celestial recurría a la música. Pero el color es tan capaz como la música de proporcionarnos los mayores éxtasis y placeres” (Gage, 1993: 241).

Tras la publicación de Goethe en 1810 de su *Farbenlehre*¹⁷⁴ (Teoría del color) comienzan los estudios sobre los efectos subjetivos de la visión, reconociendo que el color lleva consigo un carácter psicológico que se pone de manifiesto en el acto interpretativo; aspecto soslayado en anteriores teorías como la de Newton¹⁷⁵, para quien la principal preocupación era la de establecer cuáles eran los colores básicos la luz era considerada hasta ese entonces como elemento principal en la percepción del color, por lo que la teoría de Newton sobre los colores básicos se encuentra basada en la refracción de la luz. Newton establece como única la escala prismática, dando con esto una explicación al porqué de los colores resultantes de una luz blanca. Goethe llegó a la conclusión de que “la luz era homogénea [y] de que solo creaba color al ser perturbada por la oscuridad” (Gage, 1993: 201), reconociendo las cualidades antitéticas de la luz y la obscuridad que son las que nos permiten percibir las tonalidades colóricas¹⁷⁶.

Años antes de la teoría de Goethe (1810) se gestaban teorías como las de Purkinje, Delacroix y Gaspard Monge que aportan elementos para la conformación de la teoría sobre la psicología del color. A finales del siglo XVIII, tras los estudios realizados por Purkinje, se descubre la existencia de otro fenómeno que influye en la psicología del color: la persistencia cromática, que es “[...]la tendencia por parte del cerebro a mantener una percepción contante del color en condiciones variables de iluminación” (Gage, 1993: 192), tema abordado en

¹⁷⁴ “la obra que más influyó en que tanto los científicos como el público en general prestaran atención a una serie de fenómenos cromáticos físicos y psicológicos que a lo largo del siglo XIX y principios del XX.” (Gage, 1993: 201),

¹⁷⁵ “La teoría de Newton –que negaba la existencia de un conjunto específico de tonos <<primarios>> basándose en que todos los rayos de la luz refractada eran <<primarios>>, <<homogéneos>> o <<simples>>, y en que algunos de ellos, como los verdes, los violetas e incluso los amarillos, podían manifestarse de una forma simple o compuesta- parecía oponerse abiertamente a cualquier experiencia tecnológica [...]” (Gage, 1993: 168-169).

¹⁷⁶ En 1685 el matemático Philippe de la Hire quien fue formado como pintor en el taller de su padre comentó: “La luz que ilumina las tonalidades las modifica considerablemente; a la luz de una vela, el azul parece verde, y el amarillo blanco; en un día no muy claro, el azul parece blanco y lo mismo ocurre cuando cae la noche. Los pintores saben que hay tonos que brillan mucho más a la luz de una vela que a plena luz del día; igualmente saben que existe un serie de tonos que brillan intensamente de día pero pierden toda su belleza con luz artificial.” (Gage, 1993: 192).

el análisis publicado en 1789 por el matemático Gaspard Monge¹⁷⁷, difundido y aplicado en el contexto artístico por su discípulo L.L. Vallée en su *Traité de la science du dessin*, publicado en 1821.

Los efectos sensoriales producidos por el color en *Extracción...* se relacionan con las teorías psicológicas puesto que aún cuando no apreciamos de manera visual los colores que integran el texto, logramos crear una imagen sobre ellos y los elementos de que forman parte, configurando, además, determinados escenarios en los que impera la obscuridad y a través de los cuales se filtra la luz, para permitirnos reconocer las formas y los colores que se albergan el espacio poético. El reconocimiento de la variedad colórica, probablemente se encuentre vinculada a la persistencia cromática de una imagen del color preestablecida, sin importar si en el escenario configurado predominan figuras oscuras.

Roger Piles considera en su teoría que la modulación y armonía del color, únicamente se encuentra en la pintura excluyendo otros tipos de arte, la psicología del color es el parte-aguas para que otras expresiones artísticas adaptaran las cualidades propias del color, promoviendo una experiencia más enriquecedora para los sentidos. Las afirmaciones de Piles sobre el color desafiaron uno de los principales dogmas de la Academia: la línea, mediante la interesante propuesta que rescató la importancia del color como rasgo valioso en el Arte¹⁷⁸. Para él, el dibujo era parte de los momentos iniciales pero que al encontrarse la pintura concluida éste había quedado detrás de la superficie

¹⁷⁷ "A Monge le interesaban desde hacia tiempo los problemas pictóricos (por ejemplo, la perspectiva aérea, la disciplina en la que consideraba a Leonardo el maestro supremo), y en posteriores ediciones de su *Géométrie descriptive* comentaba cómo las cuestiones relacionadas con las sombras coloreadas y los contrastes cromáticos afectaban a la pintura, además de reiterar sus anteriores descubrimientos sobre la persistencia cromática." (Gage, 1993:192).

¹⁷⁸ "[...] las afirmaciones de Roger implicaban no sólo que el color es <<específico>> de la pintura; eran al tiempo indicadoras de que el color era el aspecto más importante del arte." (Barasch, 1985: 287).

finalizada¹⁷⁹. Sin embargo, aún cuando su aportación logró hacer que algunos estudiosos del tema dirigieran su atención al color, incluso él se encontraba lejos de apreciar el proceso creativo por el que se somete una obra antes de encontrarse terminada.

Para Barasch Philippe de Champaigne se encontraba convencido de que “el color no es más que una seducción sensual que sirve para la representación de apariencias efímeras: casi podría decirse que se trata de una tentación a la que hay que vencer” (Barasch, 1985: 287). En la poética pizarnikiana es precisamente esta característica atribuida por Champaigne al color lo que concede a las imágenes poéticas una mayor visibilidad que, como sucede en pintura, captura la atención de quien se acerque a ella, por lo que si buscáramos escapar perderíamos una cualidad importante que integra la imagen.

Las formulaciones de Champaigne plantean la existencia de un conflicto moral debido a que consideraba al color como un elemento seductor a la vista, cuya función es la de conformar apariencias efímeras a las que debemos vencer puesto que el espectador no debe dejarse deslumbrar por el *brillo externo*, ya que es la belleza del alma la que debería ser preponderante.

En la poética pizarnikiana el color conforma las imágenes líricas resaltando las características que son parte del *alma* del poemario: las emociones, el tiempo, el puente entre el lector y el poema. El color es uno de los elementos característicos de la poética pizarnikiana y gracias a la carga semántica que posee (cada color) contribuye tanto en la intensificación de las imágenes líricas como en la construcción del sentido. Acompañando los símbolos revisados, se encuentra la reiterada presencia de colores como: el rojo, negro, verde, blanco, azul, dorado y lila; los que producen una determinada impresión, que aunadas al sentido de los símbolos, metáforas y otras figuras retóricas, conforma e intensifica la *atmósfera poética*. Así el uso

¹⁷⁹ “El dibujo, decía, pertenece a los momentos iniciales, preparatorios de la producción de una obra de arte. El área del color es lo único que vemos en la pintura concluida; el dibujo anterior está ahora detrás de la superficie finalizada” (Barasch, 1985: 287).

de los colores es emocionalmente antitético, ya que ellos poseen por sí mismos una naturaleza lumínica, y en el poemario conforman las imágenes en las que imperan el dolor, la muerte y la oscuridad.

Luis Marín en el prefacio de *Historia de los Colores* señala: “El discurso <<teórico>> sobre el arte y más en concreto sobre la imagen de la pintura, al pasar los años, paradójicamente, olvidó la pintura, es decir, los colores. El discurso de los colores residía en el discurso estético, histórico o semiótico a la vez –de nuevo qué paradoja- como la tarea ciega, lo no dicho, lo impensado, el lugar del inconsciente, diferido en su expresión atrasado en su posición.” (Brusatin, 1997: 10). Nos encontramos frente a un reciente descubrimiento de la valía del color en el Arte, debido quizá, a que anteriormente había una mayor fijación por la técnica y la estructura, por lo que se desconocía el aspecto psicológico del color.

A continuación se revisarán algunos de los colores representativos de la poética pizarnikiana, para confirmar cómo éstos enriquecen las imágenes poéticas y reafirman el sentido trágico o doloroso del poemario, al tiempo que perfilan la atmósfera lírica propia del poemario que nos ocupa.

Rojo

El color rojo en la poética pizarnikiana es de notable predilección, integrado, incluso, en gran parte del trabajo escritural como en *La Condesa sangrienta*, donde contrasta con la pureza del blanco. Promueve un detonante en la alteración de los sentidos, dicha alteración, quizá, se deba a la relación mental que cultural y socialmente se le adjudica: la pasión, el peligro o incluso ciertas partes sensuales del cuerpo.

La psicología del color es resultado de la necesidad de comprender la naturaleza cromática y los efectos internos ocasionados en el espectador, esto, con la intención de darles un fin al integrarlos en determinados ámbitos,

logrando incluso manipular el sentido que depende del mensaje que se busca dar, ya que como símbolos están dotados de una polisemia, en tal caso el color rojo, contrasta imágenes sensuales con su asociación religiosa¹⁸⁰. En *El rojo*, Russell Dale ejemplifica la influencia psicológica tan fuerte que ejerce el rojo sobre el espectador, atribuible a su relación con una temperatura elevada, que provoca una sensación de acaloramiento, aún cuando no haya un cambio en el medio ambiente. El rojo es interpretado de diversas maneras en cada cultura, por ejemplo en China el rojo es un color de boda: representa buena suerte, pero también es el color de los celos (a diferencia de Occidente, donde es el verde el que simboliza los celos). En la India, representa la caballerosidad y una marca roja puesta por el padre en la frente de una mujer en el día de su boda representa la sangre del padre y es una bendición para tener hijos heroicos y valientes.

A pesar de las particularidades culturales, existen algunas asociaciones universales: el calor, la sangre, la emoción y el peligro, como las integradas en las imágenes líricas del poemario, instaurando la muerte y lo sensual como tópicos icónicos. En parangón a la plástica, los colores tienen un vínculo emocional con la voz lírica, que a partir de su enunciación y relación con los tópicos referidos en el capítulo anterior (bestiario, naturaleza, etcétera) determina la atmósfera poética. El rojo es uno de los colores recurrentes en la construcción de las imágenes mortuorias que conforman el poemario, en los siguientes versos: “[...] las trágicas damas de rojo han matado al que va río abajo y yo me quedo rehén en perpetua posesión” (Pizarnik, 2010: 224). La voz lírica establece un vínculo entre la muerte y la presencia del color rojo como epíteto de los seres –*las damas de rojo*– que han ocasionado la muerte *del que va río abajo*, escena en la que la voz lírica es testigo. La relación entre el color rojo y la muerte, puede provenir del significado ambivalente de la sangre, un elemento vital que nos constituye, y sin el cual la muerte es inminente.

¹⁸⁰ “La imagen sexualmente incitante del lápiz de labios rojo y las luces rojas contrasta fuertemente con la asociación religiosa del vino rojo de la comunión con la sangre de Jesús” (RUSSELL Dale, 1990: 16).

Ferrer remite el hecho de que en la Antigüedad el rojo era asociado, de manera negativa con la violencia y abono de maldad y perversidad, pero en antiguas civilizaciones como la griega existe la costumbre de que los ancianos se vistieran de acuerdo con sus virtudes más destacadas, las túnicas rojas eran utilizadas por aquellos cuya vida era ejemplo de amor y sacrificio, esta última asociación es la contraparte del sentido, en su valor positivo. En el poemario el rojo, mantiene una correspondencia mayor con la primera acepción: la preponderancia de la muerte y la oscuridad, relacionadas con la maldad y la violencia, por lo que gran parte de las imágenes en las que el color aparece, se presenta un rompimiento del suspenso lírico para mostrar imágenes perversas, e incluso sensuales donde el aspecto mortuorio no deja de hacerse perceptible. Por ejemplo en los siguientes versos:

Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y vientos negros (Pizarnik, 2010: 253),

la violencia es adjetivada por el rojo, mencionando enseguida dos órganos: el *sexo* y el *corazón*; ambos relacionados con el intenso flujo sanguíneo al que remite el color. La imagen central posee un carácter abiertamente sexual –*El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas*– mostrando otro aspecto que también se adjudica al color: el sexual.

Ferrer señala, también, que para algunos historiadores existen dos rojos: el nocturno y el diurno, el primero se relaciona con la hembra y el segundo con el macho: “remolinante como el sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible” (Ferrer, 1999: 41). La idea puede asociarse con la voz lírica-alter ego, una voz de carácter y percepción femenina, quien describe los oscuros escenarios líricos. Otra visión sobre el valor o el significado del rojo, lo denomina *el color intenso de la metáfora*¹⁸¹, probablemente por su cualidad de excitar los sentidos de quien se expone a él físicamente (por ejemplo, la

¹⁸¹ “No son pocas las connotaciones del rojo, que algunos poetas han llamado <<el color intenso de la metáfora>>. Es el que da color a nuestra sangre, el que enamora a la mujer: el color del rubor” (FERRER, 1999: 117).

experiencia sensorial al estar rodeados de éste), lo que ocasiona una reacción similar en el ámbito literario. Al emplear este color, el poeta consigue una intensificación del sentido del poema, atrayendo la atención del lector dotándolo de la capacidad de ver una imagen en la que se encuentra expuesto el sentido profundo de la metáfora.

En *Sortilegios* se aprecia una *saturación* de este color, presente como dos elementos: la sangre y el color como tal alternando ambas representaciones para conformar una imagen lírica que posee por sí sola los sentidos adjudicados al color que son los conceptos muerte y vida uniéndolos por el dolor. La voz lírica presenta al inicio del poema *las damas vestidas de rojo*¹⁸², quienes se encargan de infundir dolor y angustia a la voz lírica, ésta las caracteriza con el color confirmando su ser maligno, causante de la muerte del *rey que flota río abajo*. Tales *damas de rojo* se presentan también en el poema como *las madres de rojo*

las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mi que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mi [...]. (Pizarnik, 2010: 224)

Amenaza latente para la voz lírica, quien afirma la adición de éstas a su respiración, su sangre conforma las vestiduras de las damas, lo que configura una imagen grotesca y agresiva, provocando una intensa angustia por los hechos violentos que la voz describe desde sí y la aquejan. El color rojo, entonces, exalta los sentidos provocando la sensación de angustia, que no

¹⁸² En el poema anterior: *Fragmentos para dominar el silencio*, la voz lírica presenta de manera implícita a “las damas de rojo” como las “fuerzas del lenguaje” -*Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos*. (Pizarnik; 1968: 223)- por lo que en el poema que estamos analizando es en realidad el lenguaje la amenaza constante de la voz lírica, quien la caracteriza con el color rojo, logrando así, intensificar su presencia acechante.

conlleva a la depresión, aunque es evidente la impotencia de salvar al “otro”, es decir, a uno mismo.

Verde

Este color es el cuarto del espectro solar y es equidistante entre el azul celeste y el rojo sanguíneo, colores que integran en este mismo orden uno de los alter egos de la voz lírica: *la muñequita de papel celeste, verde, rojo* en “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (último del poemario). Ella es una objetivación de sí misma que representa el sentimiento de nulidad y soledad, reuniendo en los versos tres de los colores representativos de su poética que intensifican escenarios y figuras mortuorias y desoladas:

En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste y roja? (Pizarnik, 2010: 258).

En la actualidad al verde se le relaciona con la vida y la ecología, idea que proviene de antiguas culturas para las cuales el verde es el color de la vida vegetal, la juventud y la salud, vinculado con *Osiris*, el dios de la muerte, el que conoce el misterio del *más allá* y promete la vida eterna. También posee atribuciones negativas tales como: náusea, veneno, envidia y celos. El verde es sinónimo de reposo y satisfacción positiva, siempre y cuando los dos colores que lo forman –amarillo y azul– se encuentren en perfecto equilibrio en la mezcla, pues de lo contrario el mensaje estará relacionado con la vileza intolerante y repulsiva. En *Extracción...* este color se presenta de manera implícita, a través de los escenarios recurrentes: el bosque y el jardín. Manejado de diversas formas¹⁸³, está presente el aspecto cíclico de la vida

¹⁸³ Kandinsky fue un pintor que siempre estuvo fascinado por descubrir los recovecos teóricos del color. En su texto *De lo espiritual en el arte* Kandinsky menciona el hecho de que muchas veces no solemos recordar los objetos del pasado y que cuando tratamos generalmente nos viene a la mente el color de determinado objeto “entre el color y el ojo siempre se interpone un

concatenado a la muerte en los versos de “Cantora nocturna”, donde une dos elementos de vida: latidos de corazón, “hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto” (Pizarnik, 2010: 213). Al final se presentan como elementos integradores de una imagen mortuoria, puesto que este *corazón verde* ya está muerto, y solo le quedan *los ecos de los latidos*, adhieren otro tópico: la memoria

Blanco

En Roma el blanco fue un color político por excelencia. La toga, heredada de los etruscos, consistía en un singular acomodo de tela alrededor del cuerpo y era privilegio sólo de algunos. Por lo tanto, fue la prenda fundamental de las clases altas, típicas de los senadores. Los candidatos deben su nombre al término *candidus* que quiere decir blanco o blanqueado; además se pensaba que las túnicas blancas debían ser portadas no sólo por hombres de las clases altas sino también por hombres puros. Actualmente, *desemantizado* de la política, el blanco conserva su relación con la pureza, la paz y la verdad. Visualmente, el color resulta de la ausencia o la suma de los colores¹⁸⁴. Se coloca así al principio o al final de la vida diurna y del mundo manifiesto lo que confiere un valor ideal.

En la poética pizarnikiana su presencia recurre a su cualidad de pureza y ausencia, como en el siguiente verso donde el muro blanco es una metáfora

ente sólido reconocible” (Ferrer, 1999: 92). Kandinsky, según Ferrer, sin pretenderlo descubriría así uno de los fundamentos teóricos de la visión del color, esto es, que la mente humana ha sido entrenada para vincular los colores con formas específicas. Por lo que la percepción del verde en el poemario se debe a la relación establecida por nuestra mente donde éste es el color predominante en escenarios como los descritos por la voz lírica: el jardín y el bosque; tal como nos dice Eulalio Ferrer quien consideraba que en los procesos de percepción del color intervienen sobretodo esquemas preestablecidos que llegan a convertirse hasta cierto punto, en un estereotipo.

¹⁸⁴ “El rito cristiano adopta el blanco como el color de la pureza y la perfección, el de la plena aureola, el de la divinidad. Más que un color es la suma de los colores” (Ferrer, 1999: 151).

sobre el espacio escritural: “En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo” (Pizarnik, 2010: 248). La voz lírica crea un lazo entre poesía y pintura presentando el muro como el lienzo del pintor que es un recipiente de emociones a la espera de la creación. La voz lírica dice *de dibujar las alegorías del reposo* y no escribir, sentido otorgado a este color en aquellos versos donde se le hace partícipe.

Azul

Uno más de los colores primarios como el rojo y el amarillo. Considerado el más profundo e inmaterial de todos. La Naturaleza lo presenta como el vacío perfecto y es considerado como el más frío de los colores. Goethe le atribuye naturaleza singular e inexpresable, una mezcla de excitación y serenidad que, puede tornar tétricas las cosas¹⁸⁵. El azul es uno de los colores predilectos en la Literatura y más aún en poesía, ya que logra crear un contraste con la luz y la falta de ésta. Rubén Darío confiesa que “el azul es para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico; color oceánico y firmamental” (Ferrer, 1999: 201), siendo éste color el título del poemario con el que se define el inicio del Modernismo¹⁸⁶ volviéndose la marca distintiva de una corriente y un momento artístico. La adopción de éste color en el ámbito literario prevaleció durante años para la construcción. Goethe consideraba la naturaleza de este color singular e inexplicable puesto que provoca una mezcla de excitación y serenidad que, en ocasiones puede volver tétrica¹⁸⁷ una situación, cualidad retomada por Pizarnik en la construcción de imágenes como en los versos:

¹⁸⁵ “El azul, comandando el polo negativo, es evaluado por Goethe como de naturaleza singular e inexpresable; una mezcla de excitación y serenidad que, sin embargo puede tornar tétricas las cosas” (Ferrer, 1999: 85).

¹⁸⁶ En *Lenguajes del color* Eulalio Ferrer menciona como Rubén Darío retoma la idea de Víctor Hugo de que *l'art c'est l'azur* convirtiendo al color azul en el título del poemario con el que se define el comienzo del Modernismo; corriente en donde se propone una innovación creativa a partir de un nuevo uso del lenguaje, por lo que la métrica, en cuanto a poesía sufrió un cambio radical; enmarcando así con el título de *Azul* la nueva propuesta artística, cumpliendo de esta manera con la premisa del propio autor y de Víctor Hugo de que “el azul es el color del arte”.

¹⁸⁷ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra *Tétrico* es un adjetivo que proviene del latín *tetrīcus* que significa: triste, demasiado serio, grave y melancólico.

Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan entorno a ella (Pizarnik, 2010: 250),

donde se presentan los siguientes elementos: *la pequeña calavera de perro suspendida*, el color azul y *las hojas secas* conforman una imagen tétrica por la imperante presencia de la muerte que aunada con semántica del azul¹⁸⁸ provoca una sensación melancólica.

Negro

En el antiguo Imperio Romano el color negro representaba a la diosa de la fertilidad ya que este color guarda un parecido con el color de la tierra, receptáculo de la semilla que no muere, la tierra que contiene las tumbas. En épocas modernas ha adquirido una predominante carga negativa: símbolo del error, el mal, el misterio y en ocasiones indica algo impuro y maligno, sentidos que han sido retomados en la obra de Pizarnik donde el color negro es uno de los más recurrentes puesto que su presencia depende no solo de su enunciación sino que además se alude a partir de elementos como la noche, las sombras, *la luz mala* y la muerte, intensificando con éste la atmosfera densa y misteriosa del poemario. En los siguientes versos: “De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar” (Pizarnik, 2010: 248), la voz lírica crea una atmosfera de suspenso y fatalidad cuando habla de un *funesto presentimiento*, es decir, terrible puesto que existe *un viento negro que impide respirar*, convirtiendo así al color en un indicador de una probable fatalidad, ya que ahora el carácter refrescante y vivificante que se le ha atribuido al viento se ha tornado negativo puesto que ahora es asfixiante y oscuro.

¹⁸⁸ “[...] en los matices oscuros con predominio de azul, los colores fríos representan melancolía, reserva, misterio, depresión y pesadez” (<http://www.arqhys.com/clasificacion-color.html>). Consulta 22/01/12).

Es importante recordar que la voz lírica recurre a la relación mental de los colores con determinadas imágenes, por lo que la noche como hemos mencionado arriba es otro elemento alusivo del color negro puesto que éste predomina en la percepción de una imagen nocturna. Este color *Extracción...* suele estar aunado a una figura mortuoria tal como podemos ver en el siguiente verso: “La noche tiene el color de los parpados del muerto” (Pizarnik, 2010: 215), donde el color, en este caso el de la noche, se corresponde con el de “los parpados del muerto”, los que debido a la falta de irrigación de la sangre y a la de la piel en esa zona es que podemos ver el oscurecimiento de éstos, vinculando así, el color negro con una figura mortuoria.

Juan Carlos Sanz explica que lo que denominamos color no tiene lugar en el mundo físico sino en el mundo psíquico de cada uno de nosotros, y es un estímulo psicológico sugerente de colores; por ende si el color no existe y tan solo es la apariencia que adquiere la luz, los objetos son los medios materiales que absorben y transmiten la luz de determinados colores para finalmente reflejar uno en específico, sin embargo las sombras al igual que el color son el resultado opuesto de la presencia de la luz puesto que son la contraparte del sitio iluminado, reproducen la forma del objeto de forma oscura en su totalidad, en el verso: “Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva” (Pizarnik, 2010: 218), se presenta la sombra como una figura autónoma compuesta por completo de oscuridad, es decir de *falta de luz*, tal como sucede con la composición del color negro.

La construcción de oxímoron en el poemario resulta al fusionar tópicos antitéticos y complementarios como lo son la luz y la oscuridad, dando paso a una nueva imagen compuesta por ambos, donde la voz lírica se asume a sí misma como una figura compuesta de oscuridad: “He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz” (Pizarnik, 2010: 223), que se reconoce de esta manera a partir del contraste realizado por la luz, elemento anhelado y distante, similar a otro verso: “La luz se amaba en mi oscuridad” (Pizarnik, 2010: 235), donde la voz lírica

enuncia su interna oscuridad desde la cual nos dice *la luz se amaba*. Esta yuxtaposición de elementos se debe al equilibrio visual y sensorial que se produce gracias a la presencia de ambos. La predominancia de las sombras en el espacio poético crea escenarios con fondos barrocos, los cuales

son además un logro dentro de los que se denomina atmósfera de manera que las figuras quedan inmersas en una especie de escenario a medio iluminar, porque lo siempre quedarán con los contornos poco definidos, aumentando la sensación de fragilidad en la mayoría de las obras (Parramón, 2000: 15).

Apreciable en *Extracción...* donde las representaciones de la voz lírica se vislumbran apenas entre la oscura atmósfera que impera, gracias a la luz transmitida a partir de la palabra que enuncia luminosidad como los colores y la luz misma que aún vista como algo distante se vuelve presente. En tanto, los versos: “La luz mala se ha acercado y nada es cierto” (Pizarnik, 2010: 247) y “La tenebrosa luminosidad de los sueños ahogados” (Pizarnik, 2010: 252), muestran una luz temible donde las imágenes son esencialmente oscuras por lo que su exposición a la luz los haría desaparecer por completo, sin embargo la presencia de ésta es necesaria para la distinción de formas y espacios.

Cabe preguntarnos si esta luz se corresponde con la que percibimos o si es una luz característica del estilo pizarnikiano, la cual adquiere diversas cualidades dependientes de cómo hace la voz lírica para mantener la oscuridad en el texto, es incluso un medio para hacerlo, ya que se presenta asociada con el color negro (la maldad, las sombras y la muerte) producen la sensación de una emisión de oscuridad luminosa, tal como se muestra en el segundo verso, se convierte este efecto en otra función.

El color negro en *Extracción...* es también una forma de referirse al vacío el cual, generalmente nos remite a un lugar falto de luz y de sonido donde, debido a la falta de luminosidad, las cosas parecieran no tener fin, repitiéndose una y otra vez: “y luego está el espacio negro –déjate caer, déjate caer– umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura” (Pizarnik; 2010: 250), “como el sonido del agua en la noche del agua cayendo en el agua” (Pizarnik; 2010: 216). Así, la presencia del color se convierte en uno de los principales intensificadores de

la atmósfera dolorosa, mística y silenciosa que impera en el texto, convirtiéndose incluso, en una de las moradas donde la voz lírica habita silenciosamente. Finalmente, concluimos que los colores, sean meros agentes psíquicos de la interpretación del mundo que nos rodea o bien modificadores lo suficientemente potentes para dotar de nuevos sentidos a las cosas que impregnan, son elementos preponderantes en la obra de Pizarnik y la luz del poemario bajo la cual se perciben los objetos, tópicos y demás presencias que confeccionan la obra.



Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.
Alejandra Pizarnik.

NOTAS PARA CONCLUIR

El poema, como la muerte, es transformación.
Alejandra Pizarnik

La experiencia lectora ante la Poesía conlleva el deseo por desentrañar el mito del *yo poeta* para comprender la procedencia de su *canto*, el cual resulta sorprendente debido a la capacidad de síntesis requerida por parte del poeta para desentrañar en la brevedad de un verso la complejidad de las emociones humanas y, cuando el lector las encuentra traducidas en palabras se produce en él un proceso de auto-comprensión y reconocimiento a través de la mirada del escribano.

La presente investigación surge de la fascinación por el proceso creativo que acompaña a la Poesía, desde cómo el poeta elige las palabras hasta la forma de combinarlas para representar de manera clara determinada idea o emoción. La obra de Alejandra Pizarnik es ejemplo de una Poética que se erige primeramente a partir de un compromiso con su oficio de creador y con sus textos, que fungen como una labor estéticamente emocional la poesía el espacio concedido al poeta para configurar libremente las ideas.

La poética pizarnikiana aborda diversos temas: la muerte, el dolor, la soledad, que giran en torno a un eje central: la poesía y el compromiso asumido por la poeta, donde las palabras, los símbolos, las imágenes, los temas, las ideas y finalmente la atmósfera se unen mediante la interrelación para en el lector la sensación de andar en una espiral que lo conduce al centro: la poesía.

En *Extracción de la piedra de la locura* se advierte una conexión inmediata con la voz lírica, quien guía entre las luces y sombras del poemario, mientras fascina con las imágenes que vislumbran un andar por *el bosque*, como un caminar en una pintura para adentrarse en ella en busca y encuentro,

quizá del poeta realizando su oficio desde el poema mismo; este poemario contiene el estilo ya consolidado por la poeta, donde se reúnen los temas y los elementos representativos de la obsesión pizarnikiana: la muerte, el silencio, la pintura, el estilo, el lenguaje, el oficio de poeta; hace consciencia de *solo privilegio* de un verdadero poeta. Un poeta comprometido tiene un precio: perderse a sí mismo, su recompensa son las palabras: la puerta a ese espacio de libertad.

El camino recorrido por esta investigación confirma la hipótesis planteada al inicio la *atmosfera poética* se compone por los elementos que el yo lírico enuncia a lo largo de éste. Es a través del sentido que adquieren los elementos aludidos a lo largo del poemario, que éstos reflejan la angustia de la voz lírica por lenguaje y la complejidad de querer decir *lo indecible*. ¿Qué fue lo que llevó a la poeta a inclinarse por el uso de determinados elementos simbólicos? La predilección por éstos se debe, en gran medida, a las lecturas realizadas: el gusto por el arte surrealista y la afición por las artes plásticas; ahora bien, la manera en que se relacionan los símbolos y la constancia de estos elementos permitió visualizar las imágenes y los seres que conforman el espacio poético en el que se establece la *atmósfera lirica*.

La *atmósfera poética* o lírica es, en concreto, la aportación medular que esta investigación construyó (a partir de su correlato en el análisis narrativo) para leer desde otro punto el poemario y la poética pizarnikiana; un elemento reconocible y trascendente en la obra, que si bien no puede definirse con exactitud, es evidente percibirlo conforme ocurre la lectura, envolviendo en el misterio del lirismo pizarnikiano pleno de sombras e imágenes surrealistas que provoca una sensación de no poder *ir más que al fondo*, tal como deseaba hacer la poeta, del espacio poético siempre recorrido y buscado. La imposibilidad de definir la *atmósfera poética* radica en la presencia e interrelación de los elementos que la componen, es decir, el todo (la atmósfera) es posible de desentrañar, definir o describir a partir de las partes (elementos: imágenes) en los cuales reside el sentido para significar el poema. Así pues,

esta investigación identifica la recurrencia de tales elementos y la función que cumplen individual y conjuntamente.

El estilo pizarnikiano es el resultado de un amplio bagaje de lecturas y experiencias que ayudaron a definir el carácter de la obra de Alejandra Pizarnik, donde encontramos de manera reiterativa ciertos elementos a partir de los cuales se consolida el estilo de la autora y es a través de éste que refleja el compromiso literario asumido desde sus primeras publicaciones.

La obsesión por la muerte es claramente identificable en gran parte de su obra a través del uso de tópicos con características mortuorias tal como lo son el silencio, la oscuridad, el sueño; el deseo por traducirse en palabras para “vivir” en el espacio poético es lo que configura una poesía circular en que cada uno de los símbolos enunciados conlleva además su sentido antitético la muerte el camino a la vida y el silencio el medio para decir lo indecible, refiriéndose al dolor humano.

Los símbolos utilizados por la voz poética cumplen una función muy importante puesto que son las herramientas con las que se configura el espacio lírico y las imágenes características que determinan la atmósfera instaurada en el poemario, esto último fue el centro de la presente investigación, por lo que era necesario realizar un rastreo histórico y cultural para comprender cómo adquirieron determinado sentido o sentidos, los cuales regularmente resultan ser antitéticos, descubriendo además la manera en que éstos se establecieron en el inconsciente colectivo, y causa un impacto interno en quien se ve expuesto a cada uno de ellos, lo que ocasiona que la *atmósfera poética* sea sólo algo perceptible, pero difícil de delimitar.

Los colores se integran como parte de los tópicos centrales debido al profundo interés de la poeta por la pintura donde la presencia de estos funge un papel importante al momento de interpretar el sentido de la obra pictórica y

cumple de forma similar esta función en la poética, ya que su presencia intensifica y especifica el sentido de los símbolos empleados, por lo que se puede decir que son participes en la configuración de la atmósfera haciéndola aún más densa.

Es importante comprender que la imposibilidad de definir este elemento radica en que su composición depende en general de la presencia de diversos elementos, los cuales, en el caso de la poesía, aportan un sentido que es en realidad lo importante al momento de desentrañar la *atmósfera poética*; es éste el motivo por el cual fue preciso identificar la recurrencia de determinados elementos y la función que cumplen de manera individual y conjunta, para después realizar su rastreo histórico-cultural.

A la par de la búsqueda de la *atmósfera pizarnikiana*, la importancia de cuestiones psicológicas para construir un estilo propio emergió como una pregunta futura ¿de dónde proviene el sentimiento de extranjerismo en la poética pizarnikiana? ¿Fue acaso su no hallarse más que en las palabras, en el lenguaje? Otra pregunta nace a partir de la mención de la música y el título de su último poemario: *El infierno musical* ¿hace presente la música y el ritmo en su obra o cuál es su función en esa poética? Estas preguntas, concluida la presente investigación arrojarán *nuevas luces* para comprender, desde un nuevo punto, la obra de Pizarnik; para advertir la procedencia de esas voces que muestran la angustia del caos y de la imposibilidad de dominar el lenguaje.

La realización de esta investigación aporta al estudio profesional de la poesía una nueva forma de aproximación crítica: cómo surge la conexión emocional entre el lector y el texto poético, lo cual se vincula directamente con la atmósfera establecida por la voz lírica, para lo que es necesario desentrañar y analizar de manera *cuasi* individual cada uno de los elementos que componen las imágenes poéticas configuradas.

En esta investigación se muestra que la construcción de la *atmósfera poética* se compone de distintos niveles: estilístico, simbólico y semántico, aspectos fácilmente vinculables a otras disciplinas que en el caso de la poesía se relacionan aún más con las artes visuales (cine, pintura y escultura) debido a la característica principal de este género: las imágenes poéticas en algunos casos resultan estáticas y en otros, dependiendo de la simbología empleada, adquieren movilidad.

Aproximarse a la obra pizarnikiana es encontrarse con una poeta comprometida desde muy joven con el ejercicio de las letras, preocupada por el lenguaje, consciente de su lengua, lectora asidua *auto-forzada* a analizar siempre sus lecturas, convencida de que la poesía cumple una función sanadora del caos interno. También es encontrarse con una mujer sensible, receptiva, si bien no del entorno histórico en el que vivió, sí de su historia, de sus emociones, de las ideas, cuya aportación escritural al Universo Literario es genuino y valioso, al margen de las discusiones respecto a la intertextualidad siempre presente de otros poetas en su obra, puesto que instaura una poética del compromiso, proveniente de un bagaje extenso de lecturas sin ser un condensado de ellas.

Vida y obra, vida y poesía, vida y arte coinciden en la poética pizarnikiana, si bien es necesario no conformarse con una lectura contextual y biográfica de su obra al momento de analizarla, también es cierto que no es posible ignorarlo, ya que al leer sus *Diarios* es evidente que ciertos elementos pasan de la vida de la poeta a su poesía y muestran un impacto en el ejercicio poético, por ejemplo: ideas, objetos, gustos, búsquedas a través de los cuales emerge la presencia de un solipsismo que soslaya la realidad político-social de su vida pues sus preocupaciones siempre fueron la poesía y la complejidad del lenguaje.

Pizarnik deseó e hizo de la poesía su vida, antitético oficio: *bien maldito*, significó para ella, su salvación y su condena buscando siempre franquear

límites entre la realidad y la poesía, se traduce a sí misma en palabras para habitar el poema, voz lírica/alter ego, “la otra” a la cual deseaba usurparle su lugar y por lo que era necesario desmaterializarse para que de ella sólo quedase “la otra”. No quiso establecer una distancia entre vida y poesía en persecución de una libertad representada por la poesía y la claridad proveniente de la dificultosa tarea de nombrar, de delimitar todo aquello incomprendible y que de alguna manera causaba en ella espanto.

Para concluir, puede decirse que esta investigación pretende ser un exhorto a seguir estudiando la obra de Alejandra Pizarnik buscando nuevos derroteros teóricos y estéticos, debido a que el contenido de su obra es vasto en significaciones, así como también acercarse al panorama poético en general pues la lírica produce en el lector una reflexión sobre las emociones y conflictos humanos de una manera concreta y única ya que el uso de metáforas e imágenes establece un puente que permite la identificación interna con el texto.

El acercamiento en general a las Bellas Artes de una forma interdisciplinaria, que permite el estudio de la poesía, en la que hallamos además de imágenes y palabras, musicalidad, concede al ser humano una visión más amplia de su contexto para mejorar su veta creativa, su capacidad de imaginación, su sentido de humanidad, su empatía, nos permite acercarnos y aproximarnos al mundo de una manera *desautomatizada*.

BIBLIOGRAFÍA

A.NAVARRETE, Carolina (2005), *Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: abrir el silencio para entrar en el deseo*, (Espéculo, Revista de estudios literarios) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/pizapsi.htm>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

ALBERS, Joseph, *La interacción del color* [2001], Ed. Alianza forma, Madrid, 2001, pp. 13-114.

ASTUTTI, Adriana (2001), *Infancia y experimentación en la prosa de Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Osvaldo Lamborghini, (1940-1985)*, (meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC), <http://www.elortiba.org/pdf/AstuttiAdriana.pdf>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido* [1998], Ed. Gedisa, España, 1998, pp. 9-103.

BALLO, Jordi, *Imágenes del silencio* [2000] Ed. Anagrama, España, 2000.

BARTHES, Roland, *El placer del texto, La muerte del autor*, Paidós Barcelona, 1987.

BATISTTINI, Matilde, *Símbolos y Alegorías* [2003], Electa, Madrid, 2003.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Ed. Época, México, 2008.

BENET, Juan, *El estilo y la inspiración* [1982], Ed. Six Barral, 1982 (Biblioteca Breve), pp.154-180.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008.

BIEDERMAN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.

BORDEAU, Rebeca (2010). *Psicoanálisis y Literatura: Alejandra Pizarnik* (sin categoría) <http://es.scribd.com/doc/39902065/Bordeu-Rebeca-Psicoanalisis-y-Literatura-Alejandra-Pizarnik-y-el-Silencio>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

CAIVANO, José Luis, *Semiótica, cognición y comunicación visual: los signos básicos que construyen lo visible* [2005], Universidad de Buenos Aires CONICET, 2005. Pp. 113 a 135.

CHÁVEZ Silvermann, Suzanne (2006). *Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik* (sin categoría) www.sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

COSTAS, Carolina (2008), *Características del surrealismo*, (Historial de diseño) <http://historialdedisenio.wordpress.com/2008/08/04/caracteristicas-del-surrealismo/>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

DANUSSI, Rocío (2003) *Acerca de Alejandra Pizarnik-poeta*, (Programa de Francisco Torija Zane, radio nacional clásica FM 96.7 Mhz) www.sololiteratura.com/piz/pizacercade.htm. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

DI CIÓ, Mariana (2007) *Una escritura de papel Alejandra Pizarnik en sus manuscritos*. (sin categoría). <http://dialnet.unirioja.es>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

DORRA, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* [1997], Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 4-29.

“EL GRIEGO” (seudónimo), *Artes liberales* (2009), (Trivium y quadrivium, <http://trivium-quadrivium.blogspot.mx>). Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

ELGUE de Martini, Cristina, *Espacio, memoria e identidad*, Ed. Comunicarte, Argentina, 2005.

“EL SAPO SABIO” (seudónimo)(2009), *El sonido. Magnitudes del movimiento vibratorio*, (Elsaposabio.com en acústica musical del sonido), <http://www.elsaposabio.com/musica/?p=65>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

FERRER, Eulalio, *Los lenguajes del color*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, “El creador literario y el fantaseo”, Ed. Amorrortu, Argentina, 1976.

FUENTES Gómez Josefa (2006) *El surrealismo en Alejandra Pizarnik*, (revista electrónica de estudios filológicos, núm 12) www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/estudiosk-alejandrapizarnik.htm. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

GAGE, John, *Color y cultura* [1993], traducción: Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín, Ed. Siruela, España, 1993, pp.7-268.

GOROSTIZA, José, *Notas sobre poesía* [1955], Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 191-201.

HAYDU, Susana (2008) *Las dos voces de Alejandra Pizarnik* (Los elementos del reino, Ezra Michelet Ediciones) <http://loselementosdelreino.blogspot.mx/2008/05/susana-haydu-las-dos-voce-de-alejandra.html>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

HÖRDERLIN, *Poesía completa*, Ed. Libros Rio nuevo (serie poesía/XI), Edición bilingüe: traductor: Federico Gorbea, España, 1977.

JIMÉNEZ Climent, Carlos, *Alejandra Pizarnik: un mundo desenterrado por el lenguaje*. <http://www.sololiteratura.com/piz/pizunmundo.htm>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.¹⁸⁹

JITRIK, Noé, *La figura que reside en el poema* [2001], Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2001, pp. 13-33.

¹⁸⁹ Esta bibliografía de consulta pertenece a un dominio electrónico y carece de fecha específica de publicación, por lo que sólo añado la última fecha de consulta.

KUNDERA, Milán [2008], *La insoportable levedad del ser*, TUSQUETS Editores, España, 2008, pp.336.

LAVÍN Cerda, Hernán y Revueltas José, *La experiencia literaria*, "La palabra enemiga" [1974] Edita Universidad Veracruzana, México, 1974, pp 5-415.

LYOND, John, *Lenguaje, significado y contexto* [1981], Ed. Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1981, pp 11-65.

MAESTRE, Fernando (2010), Aportaciones de Jaques Lacan al pensamiento psicológico contemporáneo, (Actualidad psicológica), <http://www.angelfire.com/pe/actualidadpsi/lacan.html>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

MALLARME, Rimbaud, Valery, Compilados por Editora de Consejo Nacional de Cultura, *Poesía francesa* [1973], Ed. El caballito, México, D. F. 1995, p.p, 11-323.

MIDDELTON, Murry, Traductor: Jorge Hernández, *El estilo literario* [1966], Ed. Fondo de cultura económica, México-Argentina, 1966, pp7-117.

MIGNOLO, Walter D. (2010), *La figura del poeta en la lirica de la vanguardia*, (sin categoría), <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

MONTES de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura* [1981], Ed. Porrúa, México, D.F., 2006, pp: 217.

NEGRONI, María (2000) *Alejandra Pizarnik-primer plano de un infierno musical* (sin categoría), www.sololiteratura.com/piz/pizprimerplano.htm. Fecha de consulta: 31 de agosto de 2012.

NUDELSTEJER, Sergio, *Testimonios de la palabra* [1987] Ed. Colección molinos de viento, México, D.F, 1999, pp 30-363. Serie Mayor, Ensayo.

PÈREZ, Carlos (2009) *Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio* (Topía, un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura) www.topia.com.ar/articulos/alejandra-pizarnik-textos-de-locura-y-suicidio. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

PICON, Gaetan, *El escritor y su sombra* [1987], Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1987, pp. 11-221.

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios* [2010], Ed. Lumen, Argentina, 2010, pp 11-305.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa* [2010], Ed. Poesía, Argentina, 2010, pp. 11-456

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa Completa* [2010], Ed. Lumen, Argentina, 2010, pp. 13-296

R. APARICIO, Frances, (1987), <<Territorios>> *una lectura cómplice del arte moderno*, (Anales de literatura hispanoamericana núm. 16. Ed. Complutense, Madrid) <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=899400>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

RAVETTI, Graciela (2012), *Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema*, (litcult.net), http://www.litcult.net/revistamulheres_vol6.php?id=555. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética* [1992], Mondadori, Debolsillo, México, 2007.

“SIN AUTOR” (2012), *El surrealismo*, (Psikkeba, revista de psicoanálisis y estudios literarios), <http://www.psikeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>, Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación* [1966], Horacio Vázquez Rial, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, pp.12-56.

Sontag, Susan, *Estilos Radicales* [1967], Ed. Muchnik Editores, Madrid, 1985, pp.12-43.

Sontag, Susan, *Sobre el estilo* [2007], Horacio Vázquez Rial, Seix Barral, España, 2007, pp. 23-45

SORIAU, Etienne [1998], *Diccionario Akal de Estética*, Ed Akal, Francia, 1998, pp. 1088.

Steiner, George, *Lenguaje y silencio* [1961], Ed. Gedisa (Biblioteca Debolsillo), Barcelona, 1961, pp. 28-281.

TORRES, Gutiérrez Carlos Luis (2004), *Alejandra Pizarnik*, (Espéculo, revista de estudios literarios), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

Venti, Patricia (2005), *Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas para sobrevivir*, (Espéculo, revista de estudios literarios), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

“SIN AUTOR” (2012), *El surrealismo*, (Psikkeba, revista de psicoanálisis y estudios literarios), <http://www.psikeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>, Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

Contemporáneos y familia de Alejandra Pizarnik. Conmemorativo sobre Alejandra Pizarnik dentro de una serie de biografías de poetas argentinos. Cana Encuentro, copyright 2011. Virna Molina y Ernesto Ardito, <http://www.youtube.com/watch?v=pf0rY1y2vws>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

DEFINICIONES:

<http://esthefreedictionary.com/demiurgo>. Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

http://mitologia.8m.com/mitologia_griega.htm. Fecha de consulta: 31 de agosto

2012¹⁹⁰

¹⁹⁰ En esta página de internet no se especifica el nombre de algún autor, ni año de publicación.

<http://definicion.de/monarquia/>. (2008-2012), Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=qMhy4gwIzDXX2O6nrTx3>, Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.

<http://www.uamenlinea.uam.mx/materiales/lengua/puntuacion/html/puntos.htm>, Fecha de consulta: 31 de agosto 2012.