



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

**CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
DEL SUJETO POÉTICO
EN ÁRBOL DE DIANA Y EL INFIERNO MUSICAL DE
ALEJANDRA PIZARNIK**

**TESIS
PARA OPTAR AL GRADO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA
C/M EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y CHILENA**

Autor:
CRISTIÁN BASSO BENELLI

Profesor guía:
DR. ANDRÉS MORALES MILOHNIC

2006

DEDICATORIA

*“Yo me fui sin entenderte,
Y tal vez por eso vuelvo;
y en subiendo olvido la tierra;
y en bajando olvido el cielo.
Y así vengo y vivo y vengo...
a puro desasosiego...”*

Gabriela Mistral

Para tres formas de entender la
vida que me guiaron a este nuevo
encuentro con la literatura:

A Nefer Benelli, mi madre.

A Samir Nazal, mi maestro eterno.

A Maximiliano Basso, hermano gemelo
fidelísimo, artífice e inspirador de la
mirada deconstructiva de la vida,
arquitecto hacedor y creativo ser.

AGRADECIMIENTOS

A Ximena Muñoz, Katia Papic, Isabel Sanhueza y Claudia Gutiérrez.

TABLA DE CONTENIDOS

I. PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO	Página
1. Introducción.....	6
1.1. Objetivos.....	16
1.2. Hipótesis.....	18
1.3. Metodología.....	19
II. SUJETO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK: ALCANCES PREVIOS:	
2.1.Hacia una definición de sujeto e identidad.....	20
2.2.Surrealismo y discurso poético de Alejandra Pizarnik.....	27
2.3.Sujeto, Postmodernidad y psicoanálisis: proyección en la obra de Alejandra Pizarnik...32	
III. CONTEXTOS EXTRA E INTRATEXTUALES RELACIONADOS CON LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK:	
3.1.“No quiero ir nada más que hasta el fondo”: vida y obra de la poeta.....	35
IV. CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DEL SUJETO POÉTICO EN <u>ÁRBOL DE DIANA</u>:	
4.1. Contextos de producción discursiva en <u>Árbol de Diana</u>	42
4.2. Contexto extratextual: conexiones deconstructivas con pinturas de Wols, Goya y Klee aludidas en versos de <u>Árbol de Diana</u>	45
4.2.1. La abstracción signíco-lírica de Wols en <u>Árbol de Diana</u>	46
4.2.2. Goya como referente en <u>Árbol de Diana</u>	49
4.2.3. Klee como complemento de significado en <u>Árbol de Diana</u>	52
4.3. La transparencia de un árbol interior: análisis y matrices de sentido en <u>Árbol de Diana</u>	57

4.4. Variables de construcción identitaria en <u>Árbol de Diana</u> : una lectura deconstructivista.....	68
4.4.1. Hacia una lectura deconstructivista: la idea del quiebre.....	70

V. UNA PARTIDA HACIA EL SILENCIO: UNA LECTURA DECONSTRUCTIVISTA DE EL INFIERNO MUSICAL

5.1. Del misterio a la antesala del fin.....	79
5.1.1. Código Verbal.....	81
5.1.2. Código de la acción.....	82
5.1.3. Código de la justificación.....	84
5.2. Descripción del escenario infernal que recorre el sujeto poético.....	86
5.2.1. Presencia de la voz y el canto.....	86
5.2.2. Variables de construcción identitaria.....	87

VI. MIRADAS DECONSTRUCTIVISTAS A DOS INFIERNOS MUSICALES: CONTEXTO ESCRITURAL DEL POEMARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK RELACIONADO CON LA OBRA HOMÓNIMA DE BOSCH

6.1. De la pintura al poema; del poema a la pintura.....	93
6.2. La estructura de la imagen pictórica: otra forma de decir lo indecible.....	95
6.3. De la pintura al poema: presencia de Bosch en Pizarnik.....	95
6.4. Del poema a la pintura: presencia del imaginario de Bosch como intertexto del universo del sujeto poético.....	97

VII. CONCLUSIÓN

Conclusión al Estudio.....	103
----------------------------	-----

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía.....	107
-------------------	-----

IX. APÉNDICES

APÉNDICE 1: Contribución psicoanalítica a la poética de Alejandra Pizarnik: visión lacaniana de líneas temáticas.....117

APÉNDICE 2: Influencias de la poética de Alejandra Pizarnik en poetas jóvenes de las generaciones de los Noventa y Dos mil en Chile.....129

2.1. Javier Bello.....131

2.2. Malú Urriola.....133

2.3. Antonia Torres.....134

2.4. Mónica Montero.....136

2.5. Isabel Sanhueza.....138

A modo de conclusión.....140

I. PRESENTACIÓN DEL ESTUDIO

1. INTRODUCCIÓN: DIÁLOGOS DE UNA LÓGICA TEXTUAL

Situarse en la órbita poética de un autor y, especialmente en la de Alejandra Pizarnik, es un desafío que presenta diversos cuestionamientos por el *ser* de la poesía y la misteriosa conexión entre vida y literatura, como también el imbuirse en las revelaciones y entrecruzamientos discursivos que ostenta el poeta en su lenguaje capaz de asir el mundo enigmático que lo puebla. Dicotomías que originan la obra de arte, pero que también supeditan la interpretación y la crítica textual.

En este contexto, la palabra poética condensa un universo multifacético y polisémico, configurando un sujeto de lenguaje que, desde su subjetividad, entabla diálogos en una lógica textual, proyectándolo multidireccionalmente. Es así como el texto poético se transforma en una instancia activa que promueve sentidos y lugares de sobredeterminación, los que cobran significado en el interpretante. Se accede, entonces, a un orden perceptual donde también el inconsciente deja entrever las relaciones existentes entre el sueño y la obra de arte, aspectos que Freud y Lacan desarrollaron desde la perspectiva psicoanalítica, concibiéndolos en su dimensión de fluidez del discurso del inconsciente, pero que los estudios críticos han enriquecido con las teorías surgentes de un Derrida, Gadamer, Paul de Man, Moi, Hillis, etc., cuyos supuestos teóricos también permiten realizar una lectura *desde la diferencia*, aunque las perspectivas de análisis del discurso poético se centren para los fines del estudio en la determinación de matrices de sentido propuestas por Michel Riffaterre en su tradicional ensayo “Sobredeterminación

semántica en poesía”¹ y en una lectura deconstructivista del sujeto poético presente en dos poemarios de la autora Árbol de Diana y El infierno musical². Las alusiones a otros enfoques críticos como el psicoanálisis sólo sirven como antecedente de los estudios aplicados a la obra de Alejandra Pizarnik con anterioridad a la elaboración de esta tesis. La contribución se pretende realizar en torno al ejercicio deconstructivo de develamiento de los rasgos constitutivos de la identidad del sujeto poético y su forma de presenciarse en los textos seleccionados como objetos de estudio.

La teoría crítica actualizada ha ido ampliando el campo de estudio e incorporando acercamientos críticos provenientes de la filosofía y otras ramas de las humanidades. La textualidad se hace susceptible a diversos enfoques, cada vez más centrados en el modo personal de asumir la lectura como conexión entre lo dicho y lo leído. Es así como surge el replanteamiento de la poesía como discurso que, a su vez constituye “una aprehensión intuitiva del ser”. En poesía “todo lo significado y designado por el lenguaje se convierte a su vez en significante, cuyo significado es el sentido del texto”³. Sentidos que promueven nuevos sentidos. Diferencias que surgen entre lo poético y lo literario. La propia autora incluso señaló en una entrevista para Alberto Lagunas en 1965: “Hay inmensas diferencias. El sol es poético y no es literario. Cualquier objeto y cualquier sujeto pueden ser poéticos sin ser literarios. Por otra parte, hay que distinguir entre lo poético y el poema, como así también entre lo literario y la literatura. O sea, lo poético y lo literario son atributos inmanentes de sujetos y objetos variados. La alquimia poética o la alquimia literaria

¹ Riffaterre, Michel. “Sobredeterminación semántica en poesía.” Trad. Departamento de Literatura, Universidad de Chile.

² Pizarnik, Alejandra. Poesía Completa. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2002.

³ Fernández Pedemonte, Damián. La producción del sentido en el discurso poético. Buenos aires: Edicial, 1996.

puede hacerlos ‘visibles’ como diría Paul Klee, y es esta una de las razones por las que la poesía y la literatura son apasionantes”⁴

Semejantes supuestos nos recuerdan el clásico El arco y la lira, de Octavio Paz, a quien la poeta admiró, conoció e incluso prologó su libro, a mi juicio central, Árbol de Diana: “Apenas desviamos los ojos de lo poético para fijarlos en el poema, nos asombra la multitud de formas que asume ese ser que pensábamos único. ¿Cómo asir la poesía si cada poema se ostenta como algo diferente e irreductible?”⁵

Los estudios críticos existentes acerca de la obra de Pizarnik, tanto su escritura poética como prosística, son más bien escasos, salvo la acuciosidad investigativa de Cristina Piña, Suzàne Chávez, Susana Haydu, Antonio Beneyto, Bernardo Ezequiel Korembli e Ivonne Bordelois. Sin embargo, el interés por adentrarse en su decir poético es creciente, no sólo porque ella ha sido denominada precursora de la poesía actual, sino además por su original estilo de abordar los conflictos del sujeto en una “era del vacío”, es decir, el problema de la identidad, las relaciones inestables del sujeto con el poder, el reconocimiento dudoso del sujeto frente a sí mismo y la necesidad constante de redefinirse, vaticinando ya en la década de los sesenta aquellos rasgos posmodernos que los poetas de las décadas del ochenta y noventa en Latinoamérica han asimilado a través de publicaciones en revistas y poemarios.

⁴ El autor especifica al inicio de la entrevista: “Tanto las preguntas como las respuestas fueron hechas por escrito, de manera que la palabra de la poeta se presenta sin ninguna alteración.”

Lagunas, Alberto. “Dos palabras para un reportaje.” Sololiteratura.com. Ed. Francisco Robles. 3 Sep 2005. <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizentralberto.htm>>

⁵ Paz, Octavio. Prólogo. El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

En relación a lo anterior, los estudios de Derrida permiten realizar un recorrido analítico por el discurso de Pizarnik mediante el ejercicio de la deconstrucción, a fin de establecer las categorías que “descentran” al sujeto en cuanto a su identidad y su presencia en el discurso. Así también es posible acceder a éste por medio del enfoque psicoanalítico de Freud, desde la perspectiva de Lacan, sumados a los aportes críticos de Michel Riffaterre, los que resultan apropiados al momento de enfrentar hoy una re-lectura crítica de la poesía de la autora, especialmente la que configura el proceso de construcción identitaria del sujeto subyacente en Árbol de Diana y El infierno musical, poemarios que constituyen para los el corpus de estudio de esta investigación.

Dichas concepciones críticas nos permiten adentrarnos en matices complementarios a los juicios críticos existentes en torno a la obra de Pizarnik, sobre todo en la determinación de rasgos particulares de la *identidad* presenten los poemarios. Es por ello que se consideran la revisión del concepto de *sujeto postmoderno*, la situación sociocultural y política de la Argentina de las décadas del sesenta y setenta, como también las influencias que su obra ejerce en la producción discursiva poética de las promociones de autores posteriores latinoamericanos -fines del siglo XX y principios del siglo XXI-, con especial atención a los poetas de la generación de los noventa en Chile.

La caída de las utopías y la llegada de la postmodernidad, trajo consigo un nuevo concepto de sujeto. Las nuevas tecnologías informáticas y de los medios de comunicación de masas sostuvieron el nuevo cauce histórico-ideológico. Asistimos, entonces, al fin de los paradigmas de la modernidad -el liberalismo, el marxismo, en su versión soviética-, así como el cambio evidenciado en la perspectiva de explicarse el mundo, por cuanto la realidad es muchas realidades al mismo tiempo y todo orden simbólico es susceptible de ir deconstruyéndose, accediendo a

otros *sentidos de pertenencia* y nuevas interpretaciones que requieren de la recuperación de la memoria colectiva, la relectura del Hombre y sus conflictos existenciales, como el replanteamiento de la función del arte y el protagonismo del artista en su momento histórico.

En este sentido, la poesía de Pizarnik como discurso se acerca a una visión postmoderna de sujeto, reintegra tópicos transmutados en los versos de la autora que anticipa una especie de “estética de la postmodernidad” en la literatura hispanoamericana, condición que Gilles Lipovetsky describe asertivamente: “la cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y austera, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; entonces no se deberá escoger una de esas tendencias, sino que, por el contrario, desarrollar las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias”⁶. Dicho autor sostiene, además, que nos enfrentamos a una nueva fase “en la historia del individualismo occidental”, lo que trae consigo una ebulente revolución social e ideológica, que se caracteriza por “un consumo masificado tanto de objetos como de imágenes, una cultura hedonista que apunta a un confort generalizado, personalizado, la presencia de valores permisivos y *light* en relación a las elecciones y modos de vida personales” Dicho modo de vivir ya se evidencia en los conflictos identitarios del sujeto poético pizarnikiano, aunando autor y autobiografía en un contexto en que el Yo metamorfoseado se desdobra y alcanza fuerza expresiva para comunicar sus constantes estados de desasimiento mediante los entrecruzamientos entre vida y literatura. Fernando Cabo⁷ explicita esta relación, señalando que “el deslinde efectuado entre las nociones de escritor y obra tiene su continuidad en la ruptura de la relación

⁶ Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 1986.

⁷ Cabo, Fernando. “Autor y autobiografía.” La escritura autobiográfica. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996. 133-38.

entre autor y obra, apoyada en el yo de la autobiografía” y prosigue apuntando que “la presencia persistente de una tradición poético-teórica como la que se puede hacer a partir de Mallarmé, atribuye la quiebra del pacto que vincula la palabra al mundo.”

Palabra y mundo se conjugan en la poesía de Pizarnik, caracterizada por un decir poético breve, intenso, trágico y cambiante, en un lenguaje que evidencia la negación de sí mismo por parte del sujeto, aspectos que asediaron la propia vida de la mítica poeta de origen judío.

Como afirma Cristina Piña⁸, su familia emigró de la lejana Ucrania con costumbres y dolores arrastrados de las secuelas que les dejó la Segunda Guerra Mundial. Luego de una breve estancia en París, huyendo y abandonando un pasado a fuerza de masacres y exterminios, viajaron al Nuevo Continente. La escasez y la pérdida se atenuaron con la música de Piaf, Brel o un Greco, que su padre constructor oía a su llegada al Buenos Aires próspero de la década del 40, donde la poeta encontraría su *segunda patria*, el germen de su extranjería que transversalmente nutre toda su poesía, desde su nacimiento en abril de 1936, año emblemático para la historia de la literatura, hasta su abrupta muerte en 1972.

Desde pequeña, como afirma la biógrafa, asumió las identidades y personalidades de cinco nombres: Blímele o Buma⁹ que en alemán significa flor; así solían llamarla en sus años de colegio; Flora, en la Escuela Normal de Avellaneda; Alejandra, en la adolescencia y, finalmente,

⁸ Piña, Cristina. Alejandra Pizarnik: Una biografía. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991.

⁹ Alejandra Pizarnik cursó estudios de filosofía y letras en la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, pintura con Juan Batlle Planas, aunque no los concluyó. Entre 1960 y 1964, Pizarnik vivió en París donde trabajó para la revista Cuadernos y algunas editoriales francesas, publicó poemas y críticas en varios diarios, tradujo a Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Cesairé, e Yves Bonnefoy.

Sacha, nombre con resonancias rusas de los bosques de la Ucrania paterna.¹⁰ Nombres que polifónicamente orbitan y asombran en toda su producción poética; desde su primer libro, el renegado por ella misma por lo inmaduro de la escritura, La tierra más ajena (1955) como en los posteriores a él: La última inocencia (1956), Las aventuras perdidas (1958), Árbol de Diana (1962, prólogo de Octavio Paz), Los trabajos y las noches (1965), Extracción de la piedra de locura (1968), La condesa sangrienta (1971) hasta el último publicado en vida El infierno musical (1972), corpus que no presenta antecedentes en la poesía argentina.

En ellos se pretende instalar un desprendimiento del yo, al que poetas contemporáneos¹¹, algunos de mi generación¹², han asomado, sesgadamente; considerándola a ella un *tótem*, admirando la voz poética original que nos interpretó veinte años más tarde, cuando todos “anduvimos perdidos en la boca del fuego”, en la locura por convivir con una muerte-vida que nos dijera lo que el contexto histórico contingente no nos decía y que, en cambio, alimentó a los poetas jóvenes de la década del 80 en Chile, escribiendo desde la represión.

¹⁰ La inclusión de los nombres fundamenta el pluriverso de sujetos que se dan en su poética; conflictúa al ser, pero lo intenta asir, nominándolo. La estudiosa Cristina Piña, luego de una acuciosa investigación, lo afirma en Alejandra Pizarnik: Una biografía. Sugiero revisar los textos de Piña quien, por su profundidad crítica, ha logrado no sólo reivindicar la imagen de la poeta en nuestros tiempos, sino que también ha reconstruido una imagen, sin duda interpretada.

¹¹ Es importante destacar las menciones que al respecto realiza Cristina Piña que, a fines del año 55, comienza en Buenos Aires una verdadera renovación, lenta al principio, pero que se desarrolla cada vez con más envergadura. Es un auténtico renacer a nivel político y cultural. Influye, en este clima de compromiso, el triunfo de la revolución cubana de Fidel Castro en 1959, y su visita a la Argentina, a fines de ese mismo año. Es una visita triunfal y que conmociona el ámbito universitario. Es un momento en que la Universidad está dirigida por Risieri Frondizi y su grupo, todos intelectuales de izquierda y que vuelven a Buenos Aires luego de la revolución de 1955 trayendo la experiencia y el equipaje intelectual que les había dado los años pasados en Estados Unidos, enseñando en diferentes universidades. Llegan a crear un nuevo clima intelectual. Los estudiantes ven terminar una época, y se lanzan con pasión renovada a asimilar las ideas que los expresen. Se agrupan en torno al grupo de Risieri Frondizi, Gino Germani y José Luis Romero, y abrazan el código del escritor políticamente comprometido.

¹² Llamo mi generación a los poetas cuyas primeras publicaciones aparecieron en la década de los noventa en Chile: Javier Bello, Germán Carrasco, Damsi Figueroa, Rafael Rubio, entre otros. Ver “Los Náufragos” por Javier Bello y 22 Voces de la novísima poesía chilena de Carlos Baier y Cristián Basso.

El presente estudio pretende un acercamiento crítico a la obra poética de la autora, estableciendo en ella las variables que operan en procesos de identificación, a partir de una lectura reconstructiva, reconociendo algunos atisbos de carácter psicoanalítico del sujeto poético, siempre en situación de desborde e itinerancia. Para ello, se ha considerado pertinente la deconstrucción derridiana, puesto que pretende desenmascarar las diversas variantes del yo interno subyacente en los textos.

En su prólogo a la Antología consultada de la joven poesía argentina, publicada en Buenos Aires en 1968, la poeta aduce que 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” (Pizarnik: 1999, p.367)¹³. Dicha afirmación nos orienta a desandar un territorio donde las posibles lecturas de una poética se multidireccionan en dos cauces nutricios e imbricados: la experiencia y la escritura. Al parecer, ambos albergan fuerzas contradictorias que interactúan en un orden simbólico, el que Jacques Derrida nos llama a romper para deconstruir aquello construido en lo dicho. Por ende, un modo de acercarnos a la lógica secreta en la que habitan uno o variados sujetos en situación de conflicto. Una especie de desmantelamiento de la subjetividad, desacostumbrar la costumbre de la lectura premeditada, surgir al texto como se surge al develamiento, al desalado “momento lingüístico” que oficia de *satori* o iluminación de lo indecible para los poetas orientales, cultivadores del *hai-ku*. Locura poética para Derrida, más cercana a la Razón, como él mismo lo señala: “la locura poética quizás

¹³ Pizarnik, Alejandra. Obras completas poesía & prosa. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1999.

sea más racional que lo que la metafísica occidental llama “Razón”, porque está más cerca de lo instintivo y mantiene una relación –aunque difícil de explicar- con la fuerza de la vida”.¹⁴

La filosofía de Derrida nos permite acceder más allá, puesto que “todo verdadero poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”, aunque para los efectos de este estudio se considere una mirada analítica o de acercamiento, un ejercicio de lectura con las posibilidades de recorrido analítico que permite proyectar la deconstrucción como enfoque teórico. En ese *sinsentido* riesgoso sitúo la *lectura errante* o una “escritura que piensa”, contemplando, además, lo que el mismo filósofo aseveró al ser preguntado por el misterio de la poesía: “Yo soy *un* dictado, pronuncia la poesía, apréndeme *par coeur**, vuelve a copiar, vela y vigíleme, mírame, dictado, ante los ojos: banda de sonido, *wake*, estela de luz, fotografía de la fiesta de luto”¹⁵. Entrar en la lógica poética de Pizarnik requiere, a mi juicio, de una lectura errante que determine las oscilaciones significativas que operan en la selección de poemas que van desde La última inocencia hasta El infierno musical, considerando también dos ilustraciones de la autora y algunas premisas de la deconstrucción de Derrida, tales como la metaforización y retoricidad del lenguaje, el sujeto que encuentra la voz en su autopresencia, el condicionamiento a la representación, la presencia comprometida con la ausencia, el flujo de huellas y el despliegue de oposiciones binarias en una poesía que parte desde la marginalidad, que sirve como espacio para rehacerse en una caída abisma, la que a su vez, pese a su afán constructivo, se deconstruye en un devenir de planos discursivos que cohabitan en la imagen poética. Así, por ejemplo,

¹⁴ Derrida propone deconstruir una organización tradicional del mundo, del lenguaje y del tiempo a partir de la deconstrucción de la linealidad del símbolo. La escritura es no lineal, pluridimensional. En ella el sentido no está sometido a la sucesión o a la temporalidad irreversible del sonido, pertenece a otra capa de experiencia histórica no reducible al pensamiento lineal (Fernández: Op. Cit., p.175).

¹⁵ “**Coeur* podría traducirse: “corazón” y *apprendre par coeur* “aprender de memoria”. Se mantiene en francés *par coeur* dentro de esta expresión para *recordar* el juego del corazón y la memoria, basal en este escrito. (N. del T).”

Derrida, Jacques, “Che cos’è la poesia?” Derrida en Castellano. Ed. Horacio Potel. 12 Feb 2006. <<http://personales.ciudad.com.ar/derrida/poesia.htm>>

escribirá en su diario la vital relación entre lenguaje y vida. Un ir haciéndose el cuerpo poema, y viceversa.

La preferencia de términos lingüísticos elementales aquilatan el encuadre donde el yo poético alberga esta condición de suspenso provocador de la angustia existencial y lo conducen a diálogos y soliloquios reveladores de su ser en permanente desintegración como sujeto unitario, configurando un discurso único en la poesía latinoamericana.

La investigación propuesta consiste, entonces, en vislumbrar caminos de reflexión y análisis sobre la construcción identitaria del sujeto poético presente en dos poemarios de Alejandra Pizarnik que, a mi juicio, dan cuenta de una particular forma de entender tanto el quehacer escritural creativo como la fusión entre intención comunicativa poética y la presencia de un sujeto poético amparado en el devenir de la muerte y el silencio como salidas a la opresión que produce el lenguaje cuando reduce las posibilidades de exteriorización de estados psicológicos o anímicos internos.

1.1. OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo general:

Plantear una relectura del sujeto a través de la deconstrucción del *yo* presente en la obra poética de Alejandra Pizarnik, determinando las variables o categorías que surgen del desmantelamiento del sujeto mediante los recursos discursivos en los cuales se instala para enunciar la anulación de sí mismo y la imposibilidad de configurar un discurso que de cuenta de sus necesidades expresivas.

1.1.2. Objetivos específicos:

1.1.2.1. Analizar desde una perspectiva crítica los procesos de configuración de la identidad del sujeto poético presentes en las obras poéticas de la autora, especialmente en Árbol de Diana (1962) y El infierno musical (1971), poniendo hincapié en los textos en los cuales el Yo se muestra en conflicto con el orden simbólico.

1.1.2.2. Determinar las variables que influyen en el contexto socio-histórico de producción de las obras de la autora, con el objeto de abordar las consonancias existentes entre sujeto poético, lenguaje y responsabilidad social.

1.1.2.3. Utilizar el lenguaje de la deconstrucción para poder descifrar la obra poética de Pizarnik, a través de los recursos estéticos de las figuras retóricas como la imagen, la reiteración y la comparación.

1.1.2.4. Examinar el recorrido que realiza el sujeto poético en cuanto a los procesos de identificación y desidentificación presentes desde el primero hasta el último de los poemarios publicados por la autora, para esclarecer su naturaleza constitutiva de la identidad.

1.1.2.5. Descubrir las variables que posibilitan la comprensión y configuración del sujeto poético en cuanto a su proceso de identificación, a partir de la propuesta de *lectura errante* derridiana, incorporando además algunos aportes teóricos de Lacan interpretando a Freud y Riffaterre.

1.1.2.6. Establecer algunas de las influencias ejercidas por la propuesta poética de Pizarnik en la producción literaria poética de los autores jóvenes de las promociones literarias de los noventa en Chile y su alcance en la proyección de la poesía latinoamericana, como aporte anexo al estudio.

1.2. HIPÓTESIS

La obra poética de Alejandra Pizarnik sintetiza la búsqueda de un *yo esencial*. En dicha búsqueda, surge un sujeto itinerante y desmembrado que necesita enfrentar el develamiento de su ser. Sin embargo, se confunde entre las fronteras de lo real y lo irreal, al no distinguir entre uno y otro, lo que trae consigo un conflicto de identidad que deriva en sufrimiento, miedo, autodestrucción, cansancio, anulación de sí mismo y muerte como categorías simbólicas, que resuelven su posibilidad ontológica.

La pérdida del espacio en que se desenvuelven los acontecimientos de itinerancia del ser reconoce un *no reconocimiento*, algo así como un *ser sustituto* del *ser* que no se alcanza. El trasfondo de este proceso de identidad es la concertación del desconcierto del sujeto y la aceptación de los fragmentos que se suman en su discurso. De este modo, el final de los poemas deja en suspenso la posibilidad de un desenlace.

1.3. METODOLOGÍA

El estudio del sujeto en la poética de Pizarnik, cuyo corpus comprende el análisis de Árbol de Diana y El infierno musical, se abordará desde las perspectivas teórico-críticas de Jacques Derrida como posibilitador de un ejercicio analítico, en cuanto a la deconstrucción como método de desciframiento de las características identitarias del “yo poético”, considerando además algunos aportes complementarios del psicoanálisis como un enfoque paralelo que permitirá indagar los conflictos del subconsciente que subyacen en los textos y determinan la construcción identitaria del sujeto. Se examinarán, además, algunos postulados de teoría crítica acerca de la poesía a saber, la producción del sentido en el discurso poético, la revelación poética, el surrealismo en la poesía como también aspectos extratextuales de producción de dichas obras, por lo que se hará necesario revisar la bibliografía que considere los propios planteamientos de la poeta, ya sea en ensayos críticos, entrevistas y conferencias como también estudios críticos de su obra realizados en el último tiempo.

II. SUJETO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK:

ALCANCES PREVIOS

2.1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE SUJETO E IDENTIDAD

“explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome”

Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana

La primera premisa acerca de la identidad a la que nos enfrentamos los estudiosos es un concepto en construcción permanente que queremos asir y configurar de modo más explícito. Sin embargo, variados trabajos actualizados han considerado que la identidad es un proceso mediante el cual el sujeto es capaz de autodefinirse en su diferencia, estableciendo relaciones con su entorno y la historia común que comparte con un grupo determinado. En la obra poética de Alejandra Pizarnik dicha certeza se da de manera parcelada, fraccionando las posibilidades de una integración compacta del ser en cuanto a su condición ontológica. Entonces la identidad se convierte, al decir de César Aira en su valioso estudio sobre la autora, Alejandra Pizarnik, en “una contradicción entre sujeto y objeto” porque quien asume la dirección del relato en el discurso poético no puede sino ser un personaje que se construye a sí mismo a partir de su propia “fraccionalidad” en variados tipos de identidades surgentes de un Yo que, de no existir dicha segregación, se transformaría en la enunciación de una mera “queja narcisista”(Aira: 2004, p.18).¹⁶

¹⁶ Aira, César: Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

El proceso de identificación o construcción de la identidad requiere de una serie de variables que alternan con el sentido de pertenencia a un territorio y lo someten a una suerte de familiarización mediante la cual se establecen lazos afectivos que oscilan de acuerdo a las distintas etapas de la vida. Es así que el sujeto se afirma en su propio entramado personal y accede al universo social, fijando vínculos y sentimiento de pertenencia a un territorio. Pero el territorio que pretende o dice ocupar el sujeto poético en la obra de Pizarnik es, sin duda alguna, de profunda desestabilización, en constante riesgo de caer al abismo, porque sus soportes lo conforman la inestabilidad, la pregunta permanente por el ser, la necesidad de saberse o autodefinirse y, sobre todo, la multiplicidad que produce finalmente la desintegración a anulación de sí mismo. Una manera de abordarse que se aleja de un factor narcisista y comienza a apoderarse de un personaje “fraccionado en niñas, sonámbulas, náufragas” (Aira: Op. Cit., p.18), porque de lo contrario se habría adentrado en la “vieja lírica sentimental” sin haber alcanzado la particular forma de expresión que dicha identidad poética ostenta, atrayendo a la crítica y a jóvenes poetas que ven en su estilo la fragmentación identitaria que caracteriza al sujeto postmoderno, ya que es evidente que en este eludir la presencia de un sujeto que gira en torno a sí mismo para generar un universo simbólico, crea lo que para Aira es el “sujeto-personaje”, proyectando la particular manera de su enunciación poética, contenida y con evidentes influjos surrealistas.

Ahora bien, la identidad como tal es siempre representativa de un sentir o un pensar que nace de la interioridad del ser humano, aunque sus representaciones se hagan usualmente en la convivencia colectiva. Por lo tanto, la identidad sólo emerge en sentido menos contradictorio donde la diversidad alcanza un espacio de aceptación o reconocimiento. Sin embargo, cabe destacar que en el imaginario social las identidades particulares constituyen elementos de “condición tráfuga”, pues se desdibujan cada cierto tiempo con la intención de afianzarse y

protegerse ante los cambios que las sociedades vivifican. Es así que algunas sociedades conviven con grupos de contracultura, los que defienden y promueven sus particulares formas de expresión de la identidad. Se relaciona entonces con las prácticas, sensibilidades y ritos personales que, en el discurso de Pizarnik, cobran importancia en la medida en que el sujeto advierte una necesidad de exteriorizar su identidad en constante desmembramiento. Vemos, por ejemplo, como los versos siguientes se entrelazan para ocultar el yo y traslucir la necesidad de encuentro consigo mismo, a partir de la exposición del conflicto interno de aceptación o alarma permanente ante la urgencia del arraigo a un territorio y la condición de desamparo de sí misma, asumiendo la fusión autor-sujeto poético-acto de escritura:

“Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy
sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.”

(Pizarnik: Op. Cit., p.243)

Si bien la identidad puede ser concebida como todo aquello que el hombre reconoce como propio, proveniente de la cultura material o la espiritual, el ser colectivo se conquista desde la individualidad para asumir el sentido de pertenencia a un territorio¹⁷, a una forma de ser personal, a una historia común, etc. Pero ello no ocurre en Pizarnik de manera directa. Su origen judío, la educación recibida en Buenos Aires, su estadía en París y en los círculos de amigos intelectuales como Octavio Paz, Julio Cortázar, Roger Caillois y las reiteradas crisis de identidad personal que la condujeron finalmente al suicidio, además de sus relaciones afectivas familiares, tornan al

¹⁷ Hervé Carrier en su Diccionario de la cultura señala que la pertenencia “en el plano sicosocial, la vinculación de un individuo a su grupo se realizan mediante un proceso de identificación llamado *sentimiento de pertenencia*. Las modalidades de pertenencia a un grupo son muy variadas y pueden derivarse de un vínculo biológico, de un hecho hereditario, de un acuerdo contractual, de una identificación cultural, de una adhesión religiosa. Dejando de lado los aspectos puramente biológicos y jurídicos de la pertenencia, hay que centrarse en sus dimensiones sicosociales y culturales” (Carrier. 1998, p.358).

Carrier, Hervé. Diccionario de la cultura: Para el análisis cultural y la inculturación. Navarra: Verbo Divino, 1994.

“sujeto-persona” en un “sujeto-personaje” que intenta el arraigo desde la escritura y la transforma a ésta última en el único espacio de encuentro y de suspensión en que el yo gravita generando un relato de sí mismo porque “un personaje sólo lo es dentro de un mecanismo de relato, y el relato necesita una alternancia de tiempos”, aunque desarrollando su discurso en una poética de tono pesimista y “de atmósfera claustrofóbica” (Aira: Op. Cit., p.20).

En torno a la discusión existente acerca de las manifestaciones del yo o del *self* en el discurso literario, específicamente en los géneros referenciales¹⁸ en los que tanto autor como obra y sujeto de la enunciación coinciden, el hablante lírico presente en el discurso poético posee similares características porque “al analizar las instancias del yo” se puede “explicar el problema de la identidad”¹⁹, aunque en rigor se debe desligar el autor del sujeto poético o hablante lírico. Dicha condición sólo cobra sentido cuando el poeta asume la responsabilidad en el acto de enunciación del discurso lírico.

Fernández Pedemonte señala que Coseriu asevera que “el lenguaje en sentido absoluto es poesía” (Fernández: Op. Cit., p.89), por tanto, metáfora. Otros como Ricoeur, Derrida, Lakoff y Johnson sostienen que todo uso del lenguaje es metafórico, pero actúan otros sentidos que prefieren volver al lenguaje a partir de la poesía como lo es el análisis deconstructivista aportado por Derrida.

¹⁸ Me refiero esencialmente al modo en que los géneros referenciales como la autobiografía, el testimonio, el diario íntimo y la entrevista aluden a la configuración identitaria del yo desde una perspectiva que no es unívoca porque genera una disolución ontológica, y en este sentido se asocia al yo poético de Pizarnik por cuanto se hace coincidente dicha trilogía autor-obra-sujeto poético. Véanse los textos:

Alfaro, Margarita, et. al. La escritura autobiográfica. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996.

Morales, Leonidas. La escritura de al lado: Géneros referenciales. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.

¹⁹ Margarita Alfaro, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, publicó un artículo acerca de la obra de Patrick Mediano, Livret de famille:

Alfaro, Margarita. “Búsqueda de una identidad autobiográfica.” Poétique N° 27: La strategie de la forme. Ed. Jenny Laurent. Paris: Seuil, 1976. 1-5.

Fernández Pedemonte señala que “el estudio del lenguaje poético puede servir para abolir ciertas categorías con las que interpretamos la realidad y que tomamos como verdaderas solo por inercias. Hay muchas simetrías que se dan solo en el discurso. Este desmontaje puede hacer aparecer nuevas correspondencias que esperan ser nombradas”. (Fernández: Op. Cit., p.89)

En la poética de Pizarnik, cuya exigencia mayor se plantea al lector en una relación dinámica, el lenguaje se va transformando en un cuerpo viviente ya que para la poeta la propia identidad es el objeto de su poesía. Si bien no representa el lenguaje la realidad, la inventa desde su mundo imaginario generando la “duda metódica” que gira en torno a su propia persona y a su destino como también plantea una posición intelectual de la incapacidad del ser humano de salir de su propia subjetividad y compartir por medio del lenguaje un mundo recreado, acercándose con esto al riesgo de la reiteración que en sus versos cumple la función de búsqueda constante representada en imágenes que multiplican la presencia del yo y lo cerca en lo que César Aira denomina “peligro que marca los límites [. . .], severamente vigilado por sus horror al ridículo y por una elegancia alimentada con la lectura de los poetas del canon surrealista” (Aira: Op. Cit., p.18).

El sujeto poético emprende un recorrido interno en los poemarios de Pizarnik, con el propósito de alcanzar la autodefinición o de saber quién es sin la necesidad de marcas textuales que evidencien la pregunta existencial. Su identidad más que en un proceso de reconstrucción tiende a anular el sujeto y a desviarlo de su objetivo, ya sea dividiéndolo ya sea proyectándolo en constante movimiento. El lenguaje poético se torna hermético para “encapsular” al “yo esencial” que si existe, postergándolo en otras clasificaciones cuyos matices varían según el propósito

comunicativo o la intención estética contenida en los poemas: “cuando vea los ojos/ que tengo en los míos tatuados” (Pizarnik: Op. Cit., p.121).

A partir de la duda y aunque muchas veces se encuentre velada la intimidad, esta genera en el lector el desconcierto pero el conocimiento intuitivo de la anulación del sujeto poético en su fracaso por saberse identificado. En el poema 33 de Árbol de Diana -nótese lo innominado de los textos- alterna la duda y la certeza como categorías binarias que también acechan al hablante lírico en cuanto a su destino: “Alguna vez/ alguna vez tal vez/ me iré sin quedarme/ me iré como quien se va” (Pizarnik: Op. Cit., p.135).

El carácter complejo y variable del yo que subyace en esta poética impide muchas veces el acceso a la identidad personal que se entremezcla entre poeta y hablante, porque para el investigador y profesor chileno, Jorge Larraín, “la identidad es así por entero ficticia, y no se la puede aprehender introspectivamente.”²⁰ Según Larraín, fue Hume quien afirmó este carácter, ya que la identidad es cambiante en el tiempo y que a través de la imaginación podemos acceder a un sentido por más incompleto que sea. Sin embargo, es más certero referir el concepto Lacaniano del sujeto, es decir, un sujeto cuya formación identitaria se patentiza en el proceso.²¹

De ahí que el sujeto esté en crisis al no responder a una condición unitaria, lo que trae consigo una identidad fragmentada o descentrada, por lo cual los cambios acaecidos en la modernidad y

²⁰ Larraín, Jorge. Modernidad razón e identidad en América Latina. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 103.

²¹ Larraín apunta basado en el trabajo de Carlos Fuentes, Valiente nuevo mundo que el postmodernismo es la última etapa de la embestida contra el sujeto. En los trabajos de Laclau y Mouffe mencionados por Larraín, el mismo término “sujeto” es reemplazado por la noción de “posiciones de sujeto”; con ello se indica que un sujeto solo puede surgir dentro de una estructura discursiva y que, en consecuencia, es eminentemente dependiente, contingente y temporal. Cada discurso constituye sus propias posiciones de sujeto.

Fuentes, Carlos. Valiente nuevo mundo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, c.1990.

las nuevas formas de conseguir la autodefinición mediante el discurso se dislocan, produciendo efectos de duda y de desdoblamiento del yo. Es decir, la necesidad de identificación del sujeto con sus otros sujetos que lo circundan se transforma en un cíclico desidentificarse para identificarse, y viceversa. El yo se sabe existente, pero subyace su integridad en lo inexistente. Es como pasar de lo dicho a lo no dicho sin mediar más que con algunos elementos simbólicos que permiten el trance del hallazgo del *self*.

Las rupturas a las que se ve enfrentado el sujeto poético cuando intenta encontrar un refugio para dicha duda, repetidamente lo desvía, conduciéndolo a espacios cuya visibilidad que podría acercarlo a la lucidez se convierte en oscuridad creciente. Este proceso proviene de las influencias del Surrealismo, ya en retirada hacia fines del siglo XX, pero cuya estética cobra vigencia en la producción literaria de la autora.

2.2. SURREALISMO Y DISCURSO POÉTICO DE PIZARNIK

Entre las variadas influencias y asociaciones discursivas que sustenta la obra de Pizarnik, una de las más presentes es la de la estética surrealista. Desde su primer poemario La tierra más ajena (1955) y hasta El infierno musical (1971) la autora recurre a los recursos surrealistas que permiten la liberación del inconsciente como mecanismo de alcance de lo novedoso; así también la escritura automática como ejercicio de creación poética²² y las lecturas de las obras de los poetas de dicho canon enriquecen su modo de exteriorizar o de componer el imaginario del discurso poético que encubre y descubre al yo Pizarnikiano. Basta tomar algunos versos “acumular deseos en plantas ingratas”, “la vida juega en la plaza/ con el ser que nunca fui”, “los pájaros queman el viento/ en los cabellos de la mujer solitaria”, “el barco con barbas de espuma/ donde murieron las risas”, etc.

Al respecto, y mentando el carácter vanguardista de este movimiento, Francisco Calvo Serraller en su “Teoría artística del Surrealismo”²³ arguye que en el primer y segundo manifiesto existen ya nociones referidas al relato de los sueños y a la sucesión imaginativa de la escritura automática que relaciona además con la pintura, especialmente en Salvador Dalí y René Magritte. Es decir, el artista libera su subjetividad provocando alucinantes formas y objetos, produciendo una ilimitada e inesperada manera de asociarlos. Así, por ejemplo, es lícito incorporar ilustraciones para fijar estados anímicos o mentales que entreguen información identitaria del sujeto. El autor

²² “Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.”

Breton, André. “Primer manifiesto surrealismo.” Analítica.com. 7 Abril 2000. Ed. Ana Luisa Figueredo. 16 Dic 2005. <<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>>

²³ Bonet, Antonio. El Surrealismo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 27-56.

agrega citando a Maurice Blanchot que más allá de ser el surrealismo un movimiento, sistema o escuela literaria, constituye una “práctica de existencia” y es ello lo que más destaca.

Pero será la imagen y sus múltiples posibilidades expresivas lo que interesará Pizarnik. Gracias a esta puede vivificar objetos existentes en otros de mayor significación o integrarlos para alcanzar la revelación de lo “fortuito”. Las realidades en choque permiten lo que André Bretón recogió de Pierre Reverdy en el primer manifiesto del surrealismo: “la imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino de la relación de dos realidades más o menos distantes. Cuánto más distante sean las realidades puestas en relación más fuerte será la imagen y más tendrá de poder emotivo y de realidad poética” (Bonet: Op. Cit., p.66).

Para César Aira la presencia del influjo surrealista en la poesía de Pizarnik cobra más que continuidad la patentización de la imagen “como la culminación de la actividad poética” (Aira: Op. Cit., p.30) ya que “los surrealistas estaban interrumpiendo el juego sacándolo de las reglas”, para ingresar, según el autor, al aspecto “vampiresco” que a ratos invade el sentido de sus poemas, unido al *estado de pureza* que pretende asir el sujeto en su incapacidad de manifestar directamente su constitución del ser.

Sin embargo, para la académica y prestigiosa ensayista argentina Ivonne Bordelois, quien conociera a la poeta en 1960 en París, las relaciones o asociaciones estéticas surrealistas que vinculan algunos estudiosos a la obra de Pizarnik, no siempre son tales. Esto debido a que la elección de las técnicas surrealistas como el conocido “cadáver exquisito” eran para la poeta ejercicios de creación lúdica, opuestos a la práctica de rigurosidad con que ella escribía, reflexionaba y corregía sus poemas. La aseveración alude a lo contrariamente surrealista que era

la escritura automática para fijar sentidos del inconsciente en el discurso poético, aunque sin duda admiró a los autores en su aspecto más trasgresor como búsqueda de nuevas posibilidades expresivas. Así, Cristina Piña en Alejandra Pizarnik: Una biografía transcribe las palabras de Bordelois en una entrevista que le sirvió como fuente de redacción de su texto biográfico:

“La imaginación, el mundo imaginario de Alejandra está visiblemente imantado por el paisaje surrealista. Pero como lo ha dicho más de un escritor – pienso en Becció, Lasarte, Pezonni- si bien el entronque visionario y el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista. Esto se corrobora con mi experiencia propia. Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue Saint Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. [. . .] Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea.”²⁴

Por ende, las alusiones al surrealismo corresponden a sus preferencias estéticas en lecturas y ciertas afinidades con el modo de vivir de los autores que además recuerdan la línea de los poetas malditos, simbolistas y parnasianos que la autora admiraba e incluso traducía, si bien es la imagen uno de los recursos preferidos por la autora al momento de acceder al plano de la expresión discursiva para exteriorizar su pensamiento poético. Al respecto, el valioso ensayo de

²⁴ La cita corresponde a las declaraciones que Ivonne Bordelois dio en la entrevista investigativa de Cristina Piña, biógrafa de la poeta. (Piña: Op. Cit., 100-01)

Bernardo Ezequiel Korembli²⁵ profundiza los vasos comunicantes con el surrealismo, pero dando hincapié a las sensaciones fusionadas con el pensamiento poético, los que dan al sujeto su integridad como ser de lenguaje por cuanto su poesía sugiere “asociaciones - pensamientos con sensaciones, rigores con condescendencias, jocunda respiración libre con triste estado asfíctico-insinúa asimismo disociaciones que sirven a un fin trascendente: la pregunta que se hace el poeta acerca de qué lugar ocupa la poesía en su vida, el porqué de su poesía y por qué pensamientos y sensaciones van unidos en la inspiración y elaboración de su obra” (Korembli: 1991, p.56).

Es así como el hablante lírico desrealiza todo lo proveniente del mundo circundante para mostrar un mundo existente más allá del real, el que equivaldría a su visión. Leemos en Árbol de Diana en el “Poema 29”: “aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla” (Pizarnik: Op. Cit., p.131).

En su poesía asoma con lucidez y coherencia el desalojar del mundo, la realidad de las otras personas y la propia para enfrentarse al silencio y a la memoria, aunque los desdeñe: “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 aquél” (Pizarnik: Op. Cit., p.229).

Otro de los recursos que pueden filiarse con un tratamiento surrealista radica en su percepción de la muerte. La repele, la conjura y la convoca, de tal modo que el triunfo literario está en la persistencia de ella como escritora pese a todo. Puede producir en el lector un efecto revulsivo

²⁵ Korembli, Bernardo E. Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1991.

que lo dirige hacia la vida inmediata y concreta como también a la búsqueda de la trascendencia metafísica: “los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los parpados de un muerto/toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Pizarnik: Op. Cit., p.215).

Lo artificioso tremendo se presenta como verdadera realidad. Imágenes congeladas de la vida que hacen deslindar su literatura con el melodrama. Atisba todo el tiempo que está mal, que ansía otra realidad y una visión trasterrenal. Para ella lo único puro siempre es la condición de elementos como el viento, la lluvia, la noche, es decir, los elementos genéricos que eluden lo humano: “en el invierno fabuloso/la endecha de las alas en la lluvia/en la memoria del agua dedos de niebla” (Pizarnik: Op. Cit., p.132), o bien “el viento le trae/la tenue respuesta de las hojas” (Pizarnik: Op. Cit., p.138).

La metáfora autobiográfica, como señala Aira, configura también al sujeto poético desde la perspectiva surrealista dando paso a la presencia de un “yo crítico” que al decir del estudioso argentino “no solo conserva sino que pone al mando la figura de un cuerpo extraño, puesto ahí es necesario elaborarlo o camuflarlo, homogeneizarlo con el resto del material labrado en las combinatorias de la escritura automática” (Aira: Op. Cit., p.16). Agrega también que “la metáfora autobiográfica marca toda la poesía de Alejandra Pizarnik al punto de volverse una temática y resultado” (Aira: Op. Cit., p.16); lo que posibilita sostener que el universo de Alejandra Pizarnik constituye un todo donde el yo se persigue a sí mismo y se enfrenta a ratos a partir de diversos momentos en que la imaginación y la fantasía produce imágenes factibles, o como las denominaba ella misma “verdaderas”, en oposición a aquellas surgidas de la improvisación no pensante que genera las falsas, “porque la imaginación depende de las ideas y del mundo por ella concebido” (Korembli: Op. Cit., p.56).

2.3. SUJETO, POSTMODERNIDAD Y SICOANÁLISIS: PROYECCIÓN EN LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Las confluencias del pensamiento poético de la autora con la condición postmoderna de sujeto²⁶ presentan algunas variables de interconexión necesarias para este análisis. No sólo el carácter contextual que se refiere a su producción literaria, sino también a la construcción identitaria que alcanza de modo visionario en sus poemas, logrando aun más, la forma deconstructivista de concebir al sujeto con su entorno inmediato y sus conflictos existenciales producto de los influjos que la modernidad trae consigo en el imaginario personal y social de una época.

Rebeca Bordieu, en su tesis Psicoanálisis en Alejandra Pizarnik, sostiene que en la postmodernidad se encuentran los elementos “que caracterizaron a la modernidad”, pero en “estado de rebosamiento”:

“No hay grandes relatos unificadores. La teoría posmoderna produce la visión de un heterotopía cultural sin límites, jerarquía o centros. La heterotopía sostiene todo el universo descentrado que significa la posmodernidad. Foucault señala la existencia de algo perturbador en este lugar de la diferencia, en donde no existe principio ordenador fuera de sí mismo.”²⁷

²⁶ Para Jorge Larraín la condición postmoderna de sujeto se refiere a la presencia del sujeto en discursos en cuales se descentra, aunque su diferencia se haya conformado desde la vida social. Sus rasgos identitarios se construyen en las sociedades que han superado la modernidad pero han dejado al sujeto al arbitrio de las contradicciones que lo alejan de su centro. Esto lo conduce a la pérdida como agente consciente de construcción.

Larraín, Jorge. “Identidad personal e identidad nacional en el proceso de globalización.” Modernidad razón e identidad en América Latina. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 89-126.

²⁷ Bordieu, Rebeca. Psicoanálisis en Alejandra Pizarnik. “CyberTesis”. 2004. U de Chile. 13 Ene 2006. <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/melys_c/html/index-frames.html>

Las referencias a la condición postmoderna sitúan al sujeto en la construcción de discursos que lo apartan o pierden de sus opciones de participación en la construcción como agente conciente de los cambios sociales, pese a que esté inserto en ellos. Su presencia se reduce a la pérdida de sus opciones de intervención, produciendo una contradicción en la que se ve inmerso.

El mismo Larraín lo afirma:

“Se supone que todos estos cambios importantes que ocurrieron al final del siglo XX, su ritmo rápido y su impacto global tienen un efecto claramente desintegrador sobre la identidad personal. Aunque estoy convencido de su importancia, dudo que sean de algún modo responsables de un sujeto totalmente descentrado. Acepto que, por un lado categorías como nación y clase, que eran fuentes importantes de un sentido de identidad, han perdido importancia [. . .], más difícil es que el sujeto descubra el sentido de lo que está sucediendo, que vea la continuidad entre pasado y presente y, por lo tanto, más difícil que se forme una visión unitaria de sí mismo y sepa cómo actuar”

(Larraín: Op. Cit., p.111)

La presencia postmoderna del sujeto en la poética de Alejandra Pizarnik se advierte en el tratamiento descentrado del sujeto que se cuestiona por su propia identidad, intentando desde la plurivocidad que direcciona el discurso poético una noción de ser que no alcanza a dilucidar. No existen en él intereses de colectividad aparente, salvo cuando reconoce en su recorrido otros sujetos que padecen su propia angustia que vendría a considerarse un descentramiento producto de los cambios que el sujeto padece en su camino postmoderno. En la producción poética nos encontramos con versos que prueban dicho rasgo del sujeto postmoderno, donde el sinsentido del acto de enunciación ya manifiesta dichos contrasentidos:

“Hablará por espejos
hablará por oscuridad
por sombras
por nadie”
(Pizarnik: Op. Cit., p.394).

Como no existe “una visión unitaria” del sujeto, el hablante tiende a perderse en la concepción de sí mismo, puesto que ha reconocido una situación de desamparo en la cual no alcanza un carácter unitario, conocido y frente al cual establecer su noción de identidad. Por el contrario, surge la disgregación en múltiples voces. La realidad inmediata no lo conmueve sino en un sentido que atañe a sus preocupaciones básicas: quién se es, cómo ocurrió la disociación, en qué y desde qué lugar se emprende el recorrido de autodeterminación. Dichas categorías se desarrollan más adelante, al igual que la mirada crítica sicoanalista con la que la obra de la autora ha sido estudiada. Agrego, de todos modos, en el apéndice del estudio mi visión personal desde ciertas nociones del psicoanálisis algunos poemas de la poeta argentina.²⁸

²⁸ Véase la primera parte del Apéndice de esta tesis: “Contribución psicoanalítica en la poética de Alejandra Pizarnik”.

III. CONTEXTOS EXTRA E INTRATEXTUALES RELACIONADOS CON

LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

3.1. “NO QUIERO IR NADA MÁS QUE HASTA EL FONDO”²⁹:

VIDA Y OBRA DE LA POETA

Considerada una de las poetas latinoamericanas con mayor vigencia e interés crítico, Flora Alejandra Pizarnik Bromiker nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936, bajo las condiciones de inmigrantes provenientes de la ciudad Rovne, Ucrania, y de raigambre judía. Sus padres, Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker ya habían tenido su primera hija en 1934: Myriam.

Luego de una estadía en París, llegaron como familia a Avellaneda, en Buenos Aires, donde rápidamente Elías oficia de vendedor entre las familias inmigrantes. El cambio ortográfico del apellido se debe a un error de registro de los encargados de inmigración de la época, y se mantuvo hasta hoy.

Los primeros años de Flora Alejandra se reparten entre su formación educativa en la Escuela N° 7 de Avellaneda y el Centro Educativo Hebreo donde conoce y aprende el Idish, la Zalman Reizien Schule. Ya en este tiempo, aflora la necesidad de reclusión y de viaje interior que despierta en ella una sensibilidad particular, a la par que se detona en ella la tartamudez como manifestación de su tímida forma de actuar en el mundo. Cabe destacar que no sobreviven familiares de la poeta en Europa y la Rusia natal tras la irrupción de la Primera Guerra Mundial y de los desastres humanos conocidos post 1914. César Aira asegura al respecto: “con excepción del hermano del

²⁹ Texto descubierto en la pizarra escolar de Alejandra Pizarnik. En ella tenía escrito dicho verso el día de su suicidio en su residencia de la calle Montevideo 980, Buenos Aires, el 25 de septiembre de 1972. (Piña. Op. Cit., p.200)

padre en París, y la hermana de la madre en Avellaneda, pereció en el Holocausto (la familia restante), lo que para la niña debió significar un contacto temprano con los efectos de la muerte” (Aira: Op. Cit., p.10).

Cristina Piña, primera biógrafa de la autora, precisa en torno al ambiente educativo en que Flora Alejandra se desarrollaba, recreando a partir de una rigurosa investigación que dio vida a su Alejandra Pizarnik: una biografía, lo siguiente: “se manejaban con métodos pedagógicos de avanzada, daban gran libertad a los alumnos, que eran pocos, y respondían de manera general a la orientación filosocialista de Elías Pizarnik, quien dentro de la comunidad era considerado un hombre, si bien respetuoso de la tradición religiosa, con ideas más avanzadas que la mayoría” (Piña: Op. Cit., p.25)

Más adelante, Piña transcribe una confesión de orden existencial que se imbrica con toda la temática de su obra en torno a la muerte cuando la poeta le dice a una amiga: “yo quisiera morirme, sabés [sic], para saber qué hay después de la vida, cómo es la muerte, qué es la muerte. ¿Cuándo me moriré para saberlo de una vez?”(Piña: Op. Cit., p.38).

Como se advierte desde la niñez la preocupación obsesiva por el tema de la muerte trasciende sus primeras inclinaciones en el ámbito escritural. Dicho de otro modo, será en y a través de ésta que se gestarán sus obras poéticas.

Hacia 1954 y luego, de terminar sus estudios secundarios, Alejandra es atraída por el influjo existencialista sartriano, el consumo de tabaco y la despreocupación ante la vestimenta. Es el tiempo en que inicia la ingesta de anfetaminas, así como las lecturas de Latraumont y los poetas

surrealistas liderados por André Bretón. Comienzan sus estudios en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a la par que desarrolla, al decir de Piña, estudios particulares de pintura en el taller del artista Juan Batlle Planas, como también el padecer de insomnio, asma y acné. Asume, tras los nombres del pasado Flora, Blimele y Buma, definitivamente el de Alejandra. Conoce a Juan Jacobo Bajarlía y se encanta con la vanguardia poética. Será este último quien cuente a Piña “la gran ansiedad de publicar” que tenía la autora:

“En principio, había dos Alejandras: una que mantenía sus gestos desfachatados y su soltura ante la realidad, la cual se revelaba ante su círculo de antiguas compañeras del colegio o de esas salidas intrépidas relacionadas con el periodismo, y la otra, silenciosa, que surgía cuando los encuentros tenían directamente que ver con la literatura, atenta a ese nuevo mundo que lentamente iba absorbiendo con fascinación y convirtiéndolo en su propia palabra poética”

(Piña: Op. Cit., p.51).

Producto de su indecisión frente a los estudios superiores, Alejandra oscila entre las carreras de letras y periodismo; cultiva la poesía aunque se siente “fuera de lugar”: “creo que uno de los factores determinantes de la hesitación que marcó los primeros pasos de Alejandra en la vida universitaria fue esa endémica falta de un lugar que acoja a quien quiere ser escritor y que responda a sus expectativas de conocimiento de la literatura, la filosofía y el arte” (Piña: Op. Cit., p.43). Comienza también su terapia psicoanalítica con León Ostrov, a quien dedica el poemario La última inocencia en 1956.

Pero será en 1955 el año de su primera publicación. El poemario llevará el nombre de La tierra más ajena, publicada por Botella al Mar, obra de la cual renegará más adelante por considerarla

inmadura. Preferirá participar en la Revista Poesía Buenos Aires y trabajar en la edición de su segundo libro de poemas La última inocencia, costado por su padre, quien a la vez está convencido de que las sesiones con su psicoanalista y las horas dedicadas a la pintura le son una manera terapéutica y pertinente de cubrir las angustias vividas. Durante diez años colaborará para dicha revista, foco cultural que le permitirá conocer otros intelectuales y artistas, de los cuales recibirá también las influencias surrealistas que volcará a menudo en su producción discursiva. En esta época establecerá importantes lazos amistosos con Enrique Molina y Olga Orozco, entrañables figuras poéticas que la acompañarán hasta sus últimos días.

Ya hacia 1958, la poeta decide publicar Las aventuras perdidas, en el que incluye una pintura de Paul Klee, uno de sus pintores predilectos al igual que Bosch, cuyo epígrafe iniciático versa “Sobre negros peñascos se precipita,/ embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento”. Hacia fines de este año ya establece amistad con autores del Grupo Sur, entre los que destacan Alberto Girri y H.A. Murena. Para algunos estudiosos es en esta época de su vida que culmina su “etapa nacional” para comenzar la “etapa parisina”.

Al viajar a París en 1960, ciudad que ella siempre soñó conocer por todas las significaciones que posee como capital cultural europea heredera de las voces poéticas que ella admiraba, alcanza en sus estadía madurez y se relaciona con autores de renombre internacional como Octavio Paz, Yves Bonnefoy, Henri Michaux, André Pierre de Mandiargues, Julio Cortázar y Roger Caillois. París simboliza el centro más importante para un artista, especialmente para ella que siempre sintió ese influjo de extranjería y que de algún modo recuperaba visitando y viviendo en la ciudad, pese a los momentos de escasez por los que tuvo que pasar, aunque muy creativos y pletóricos de producción escritural. De ahí que el poeta Premio Nobel de Literatura 1990,

Octavio Paz, le prologue uno de sus libros claves: Árbol de Diana. Dice el poeta acerca del sentido del título:

“Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. Por lo demás, una pequeña prueba de crítica experimental desvanecerá, efectiva y definitivamente, los prejuicios de la ilustración contemporánea: colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos de sol y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos. Se recomienda esta prueba a los críticos literarios de nuestra lengua”

(Pizarnik: Op. Cit., p. 102)

En París se queda hasta 1964. Es en este tiempo que conoce a Ivonne Bordelois y comparte con ella el proceso de creación de Árbol de Diana. Regresa al año siguiente a Buenos Aires y edita Los trabajos y las noches, con el cual es galardonada con el premio municipal de literatura. Es en este año cuando siente una plenitud creativa que incluso puede advertirse en algunos versos de dicho poemario:

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

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones”

(Pizarnik: Op. Cit., p.56)

Posterior a ello, Alejandra Pizarnik da forma a sus dos últimos poemarios publicados en vida, los que se convertirán en los textos de mayor expresión del desamparo y la angustia de ser: Extracción de la piedra de locura (1968) y El infierno musical (1971), ambos con referencias textuales a pinturas de Bosch, el apocalíptico pintor medieval. Los dos trabajos desarrollan el recorrido final del sujeto poético enfrentado a la muerte, a la desintegración y la enajenación producto de la conciencia del sinsentido que produce la vida. Proféticos son los versos finales de El infierno musical: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto” (Pizarnik: Op. Cit., p.295).

Cabe agregar que dos de las obras más experimentales y vanguardistas que escribió fue La condesa sangrienta (1971) y Los pequeños cantos (1971), como asimismo su incursión en el texto dramático con Los poseídos entre lilas (1969). En cuanto a la Bucanera de Pernambuco, Cristina Piña señala lo siguiente: “Los textos de la Bucanera verbalizan una forma de pérdida del lenguaje, de destrucción que no deja en pie nada donde el sujeto errante, extranjero, desposeído pueda asentarse” (Piña: Op. Cit., p.192).

Finalmente, Alejandra se suicida el 25 de septiembre de 1972 tras una sobredosis de Seconal sódico a la edad de 34 años. Cristina Piña relata los días posteriores así: “El Martes 26, el velorio tristísimo en la nueva sede de la Sociedad Argentina de Escritores que, prácticamente se inauguró para velarla. Había tablas, pedazos de espejos por el piso, el pequeño cajón cerrado en el medio con el paño negro y la estrella de David que prescriben los ritos. La luz de los candelabros eléctricos, las flores muertas para la niña muerta. De un lado, la familia atónita y desolada. Del

otro, los amigos, los cómplices, los lectores que se habían ido enterando con consternación y que, a pesar de esperarlo, no lo podían creer. De ambos lados, un dolor atroz” (Piña: Op. Cit., 200-01).

IV. CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DEL SUJETO POÉTICO EN ÁRBOL DE DIANA

4.1. CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN DISCURSIVA

Una de las producciones poéticas más citadas por los críticos³⁰ y estudiosos de la obra de Alejandra Pizarnik es Árbol de Diana. La gestación y surgimiento del poemario ocurrió en los primeros dos años de la década de los sesenta en París y cuya consolidación la alcanzó al publicarse el texto en su Buenos Aires natal, aunque Pizarnik no tuvo mayores preocupaciones ni políticas ni sociales.

La década de los sesenta en Argentina estuvo signada por una poesía comprometida con el acontecer histórico inmediato. Luis Benítez en su artículo “La poesía argentina de las últimas décadas”³¹ destaca la presencia del poeta Juan Gelman como figura relevante que contaba con la admiración de su generación. Más tarde los cambios sobrevendrían en lo que Benítez señala como la dependencia de los jóvenes creadores de poetas tutelares que comienza a abandonarse:

“El 70 en poesía y en la Argentina es la década de la disgregación de las vanguardias, de su atomización en individualidades meritorias, precisamente porque estas individualidades son los elementos más dinámicos de la poesía de la época, que ya no podían ser reunidas bajo un programa común o unas premisas generales. Comienza la lenta demolición de los padres y tutores de la década anterior: Pablo Neruda, César Vallejo, Ernesto Cardenal, númenes latinoamericanos, y el conjunto de la poesía social universal tomada antes como

³⁰ Entre ellos, se encuentran Susana Haydu, Cristina Piña e Ivonne Bordelois.

³¹ Benitez, Luis. “La poesía argentina de las últimas décadas.” Cronopios. Ed. Edson Cruz. 15 Ene 2006. <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=893v>

referencia inmediata, empiezan a ser abandonados. Como en toda época de crisis, si bien este tembladeral significa mayor libertad de escritura y de elecciones estéticas para el autor, que ya no necesita legitimar su producción personal frente a las verdades reveladas imperantes en su momento. [. . .] como lo hizo la generación del 70, se potenció con individualidades atentas al logro de una poética propia cada una de ellas. De este juego de fuerzas, elecciones, apologías y rechazos, surgió mi generación.”

El impacto en los círculos literarios bonaerenses demostró cuanto había alcanzado en su madurez escritural desde La tierra más ajena hasta ese momento, expandiéndose hasta El infierno musical o la compilación de Antonio Beneyto y Martha Moia, El deseo de la palabra, editada postumamente en Barcelona tras su suicidio en España³² Apareció en un contexto artístico en que la autora gozaba de prestigio entre intelectuales de la época como Octavio Paz, Roger Caillois o Julio Cortázar, tras su estada en París, ciudad de la que no pudo desprenderse jamás por el influjo que en ella ejercían los ambientes y las posibilidades de expansión literaria que ofrecían sus conocidos encantos para los artistas. Este fue el escenario en el cual los 38 poemas de Árbol de Diana fueron leídos por la autora y sometidos a la rigurosa revisión de sus pares especialistas, entre los cuales se cuenta a Ivonne Bordelois, testigo del proceso de creación y corrección de los poemas que lo constituyen:

“De las lecturas de los textos sagrados de la poética francesa, pasamos sin transición, a través de sesiones surrealistas de cadáveres exquisitos en las que ella me inicio, a la lectura de sus poemas, los originales de Árbol de Diana. [. . .]

³² Beneyto, Antonio y Martha Moia. El deseo de la palabra. Barcelona: Ocnos, 1975.

pesaba y sopesaba hasta el delirio los materiales de su poesía. Es en París donde despierta su genio poético en madurez”³³ (Bordelois: 1998, p.18).

³³ Bordelois, Ivonne. Correspondencia Pizarnik. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

4.2. CONTEXTO EXTRATEXTUAL:

CONEXIONES DECONSTRUCTIVAS CON PINTURAS DE WOLS, GOYA Y KLEE

ALUDIDAS EN VERSOS DE ÁRBOL DE DIANA

El contexto de producción discursiva extratextual en torno a Árbol de Diana contempla, a mi juicio, relaciones evidentes con obras pictóricas de tres artistas mencionados en tres textos poéticos del libro dispuestos consecutivamente en los poemas 24 (alusión a una pintura de Wols), 25 (a una pintura de Goya) y 26 (a una pintura de Klee)³⁴. A partir de ello, establezco significaciones que permiten acceder a comprensión más acabada del sentido de estos poemas, aportando un nuevo enfoque crítico como perspectiva del análisis textual que no encontré en mi investigación bibliográfica. Las propuestas analíticas, a priori, se transforman entonces en un aporte crítico. Consigno de aquí en adelante dichas relaciones de significación.

³⁴ **Wols**, seudónimo del pintor alemán Wolfgang Schulze (1913-51), considerado precursor del Informalismo. Luego de vivir en distintas ciudades europeas, se dedicó hacia 1945 a la ilustración de obras de Franz Kafka, Antonin Artaud, Jean Paul Sastre. Su obra se caracteriza por el uso de manchas de colores y líneas.

Francisco Goya, pintor de origen español nacido en 1746 y fallecido en Burdeos en 1828. Considerado uno de los maestros de la pintura con tendencia barroca. Es creador de obras como Meriendas a orillas del Manzanares, Maja desnuda, o su visión más opresora en Pinturas negras y la serie de grabados Los desastres de la guerra.

Paul Klee, nacido en Suiza en 1879 y muerto en 1949, recibe en su formación los influjos estéticos de artistas como Goya, Cezànnne, Van Gogh y Kandinsky. Sus obras impresionistas anticiparán el conocido movimiento postimpresionista. Entre sus obras se encuentran Magic Garden, Bonjour Mr. Klee, Natura 1940.

4.2.1. LA ABSTRACCIÓN SIGNICO-LÍRICA DE WOLS EN ÁRBOL DE DIANA

BLUE GRANADE (1946)

“estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
estos hilos unen la mirada al sollozo”

“Poema 24”, Árbol de Diana



Detalle de la obra:

Las sombras como foco central, el quiebre interno en constante mutilación como el centro organizador de las formas en oscuridad.

El recurso pictórico a que hace referencia el sujeto itinerante para dar cuenta de una deconstrucción de un sentimiento individual se hace recurrente en la forma creadora del texto poético, las palabras no son un único elemento compositivo mediante el cual se entregan sensaciones y descripciones de la existencia en la que el sujeto itinerante se encuentra inmerso.

Las formas visuales nos evocan nuestra propia realidad fragmentaria, una situación inesperada en la que se encuentran relaciones de sentido con formas gráficas desde la cual se establecen conexiones entre la mirada y el subtexto presente en el recorrido del Árbol de Diana, un camino paralelo pero estrechamente conectado para permitir la comprensión de la deconstrucción del peregrinaje hacia las “sombras”. Basta con iniciar el recorrido del ojo para darse cuenta de que en estas formas extrañas pero claramente configuradas es posible interpretar magistralmente la justificación de su concepción poética.

Observemos, pues, la relación de Contenido- Contenedor, categorías posibles de distinguir en la lectura visual de las imágenes, la idea básica del centro y su borde, de la idea de la densificación de la luz hacia un centro gobernado por el abismo y la oscuridad de formas abstractas. Esta especie de esencialidad no descrita sino por el misterio de las penumbras presentes en el viaje de la pequeña viajera que Pizarnik intenta descifrar, esta forma de acontecer en las reacciones de los sentidos, donde se puede ir de la claridad de pensamiento dada por sus bordes más alejados del centro hasta adentrarse en la oscuridad de lo desconocido, lo inexplorado en que los objetos se transforman en verdaderas interpretaciones deconstructivas de la esencialidad creadora y que cobran un protagonismo abstracto.

Pero volviendo a la imagen de Wols, como se muestra en una primera lectura interpretativa de la obra pictórica, es pertinente indicar que los límites entregados por “hilos” que “aprisionan a las sombras” se encuentran literalmente en constante movimiento, como anillo de protección con el gran secreto de la vida donde el todo fragmentario obedece a un centro jerárquico que ejerce una fuerza centrípeta albergando los sentimientos más profundos del sujeto en itinerancia.

De lo anterior, entonces, se desprende que el sujeto se sumerge, como lo hará habitualmente en otras sendas de su existencia, en imágenes para dar cuenta de formas incidentes que la palabra no transmite con tal precisión. En Wols el sujeto se introduce como quien se asoma a la ventana de una casa a observar detenidamente el paisaje del exterior, que es al final el interior, confundiéndose dicha relación en el interior versus el exterior del sujeto. Sin duda, es indiscutible que la obra pictórica ejerce un mecanismo de comprensión más preciso del viaje que hace en el Árbol de Diana el sujeto “tú” perdido a merced de su propio y único destino lúgubre y de sollozos constantes, una fantástica “realidad-irrealidad” que permite a la luz del estilo deconstructivista comprender y considerar como una perspectiva visual acertada de que los elementos creativos no están desligados entre sí, que si bien se conciben como obras independientes y fragmentarias, es posible que se entrelacen en un solo momento como una manera complementaria de decir lo indecible. Lo anterior se explica en último verso del “Poema 24”: “estos hilos unen la mirada al sollozo”

Para finalizar, es importante destacar que la obra de Wols está cargada de simbolismos gráficos, de amplia libertad y espontaneidad, que en busca de la expresión abstracta emplea recursos como las manchas para dar cuenta de las sensaciones que el sujeto poético en Árbol de Diana sintió conexión directa con su forma de ser y sentir su propia identidad.

4.2.2. GOYA COMO REFERENTE EN ÁRBOL DE DIANA

CABEZAS EN UN PAISAJE (c.1818)

“un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel”

“Poema 25”, Árbol de Diana



Detalle de la obra:

La multitud humana ante el descalabro de lo supraterrrenal, de lo desconocido en el nacimiento del miedo aterrador proveniente de un castigo divino.

Más literal en su forma pictórica pero no menos acorde con la intención de describir una escena casi bíblica, donde los condenados son atormentados en sus miserias, en su culpabilidad del ser, en que el sujeto poético encuentra respuesta a una situación de desconcierto frente a la espiritualidad de la fuerza divina encarnada por el ángel que intenta dar consuelo en el viaje de las almas condenadas, se evidencia otra ventana a un mundo del claroscuro sumergido en las tinieblas de su destino.

La descripción en el poema citado por el sujeto itinerante expone exactamente lo acontecido, lo que le da valor en la otra perspectiva de ver una misma situación, una formulación de la realidad entregada por Goya magistralmente en los rostros del desconsuelo humano como indico en el detalle de la obra. Sólo dos versos pueden filiarse como concordantes con la pintura. Es una transcripción fidedigna de lo que intenta expresar el sujeto poético deconstruido en su identidad, son recursos externos pero que llenan de significado el espacio físico descrito por la “pequeña viajera”.

Cabe destacar que en Árbol de Diana, además del reconocimiento de la noche como una constante en el viaje emprendido, las lamentaciones expresadas en los rostros relegados a un espacio de insignificancia como se aprecia en la composición pictórica de Goya, se expresan los tormentos que van indicando un fantasmal camino, como un ineludible destino infernal, de pérdida del alma. El misterio está latente y cobra sentido con la obra, aquí es donde la mirada se hace palabra y la palabra mirada, una misma situación compartida para potenciar el relato del sujeto en su terrible desprendimiento de su eje esencial.

De esta manera, se refuerza la idea de una mejor comprensión de los espacios físicos, de los sentidos inmolados en una fuerte presencia de la naturaleza en la relación cielo-tierra, arriba-abajo en que los personajes tienen sus personalidades configuradas de acuerdo a los atributos psicológicos entregados a la misma interacción entre lo divino versus lo terrenal, el ángel versus los humanos, lo espiritual- lo carnal, la luz versus la oscuridad, entendida como fuerzas contrarias y antagónicas en combate por los caminos divididos pero juntos a la vez. Sin duda, un paisaje lleno de desconsuelo y significado en que el sujeto poético es un alma que se adentra en una senda de dolor y desesperanza.

4.2.3. KLEE COMO COMPLEMENTO DE SIGNIFICADO EN ÁRBOL DE DIANA

BLUE NIGHT (1937)

cuando el palacio de la noche

encienda su hermosura

pulsaremos los espejos

hasta que nuestros rostros canten como ídolos

“Poema 26”, Árbol de Diana



Detalle de la obra:

El fragmento se presenta como el quiebre en la concepción de sentido.

Klee viene a reforzar la idea del fragmento entendido como un todo formado por partes disgregadas en el espacio escénico en que se desenvuelven los movimientos de acción del sujeto. La importancia de la parte ligada a la superposición formal y de colores, en que las líneas son

quiebres constantes del caos generalizado. Todo aquello que refuerza una vez más la obra de Pizarnik en Árbol de Diana, en que la deconstrucción es tal que del todo concreto y formal (yo espectador) se llega a la desintegración del sujeto viajero (“tú” en itinerancia) para caer en el abismo del exterminio ineludible.

Es fantástica la capacidad de síntesis de Klee, al lograr graficar la sensación del sujeto poético perdido, de la metáfora de los espejos, del reflejo de realidades envueltas en confusión, donde los rostros de la noche, del misterio, del paisaje lúgubre, de las almas, del sujeto itinerante se pierden en los trozos pictóricos, sin forma definida más que sectores geométricos disolubles por la metamorfosis de líneas y colores. Nuevamente la noche es la protagonista, en esta suerte de *vitreaux* que hace Klee y que refuerza la magia de los sentidos en la sinapsis del sujeto poético y su contexto inmediato.

De acuerdo a las lecturas de las imágenes anteriormente expuestas, deduzco que una vía de análisis deconstructivo es factible de hacer mediante las conexiones con las pinturas a manera de intertexto que los poemas entregan como claves de comprensión del imaginario personal del sujeto poético. No son nuevos los intentos de asociar las artes para esclarecer los sentidos de un texto poético. Se encuentra, por ello, el término intertexto que hace referencia a realidades preexistentes al texto mismo que las alude. Al decir de Bajtín “la intertextualidad aparece entonces como la equivalencia en el ámbito literario de la plurivocidad de la lengua”³⁵ Dicha noción se comprueba tanto en la idea deconstructivista de descomponer la obra para acceder a un nuevo orden de develamiento como también de la intertextualidad entendida en su dimensión de que “el texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso

³⁵ Segre, Cesare. “Texto.” Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985. 94-99.

desarrollado a través de textos, como un diálogo cuyas frases son los textos o parte de los textos”. De ahí que, aun no siendo novedoso el enfoque asociativo de aunar poesía y pintura para comprender el sentido de los textos, se hace muy necesario en la indagación de la construcción identitaria del sujeto poético en los textos de Alejandra Pizarnik. Las relaciones entre ambos son evidentes, e incluso Arturo Álvarez Sosa reconoce al respecto: “Estos poemas, casi todos en prosa como los del Infierno musical (precipitado de relatos y voces provenientes también de la pintura de Jerónimo Bosch), sólo pueden ser aprehendidos en estado de gracia, fuera de quicio, en los aquelarres o bacanales, en la iluminación roja de las señales de peligro” (Korembli: Op. Cit., p.45).

4.3. LA TRANSPARENCIA DE UN ÁRBOL INTERIOR: ANÁLISIS Y MATRICES DE SENTIDO EN ÁRBOL DE DIANA.

La constatación de una voz que se desprende de su propia corporalidad y el inicio de un recorrido hacia la caza de sí misma es la primera visión que se tiene de las categorías simbólicas que componen el sentido orgánico del poemario que puede leerse como un todo en el que Diana es el nombre que encubre la identidad del sujeto poético que intenta comprender su origen en la alusión simbólica al árbol primigenio desde el cual puede explicarse su devenir en el discurso poético.

Desde el título, se advierte la relación mitológica del sujeto con Diana la cazadora³⁶ que se dispone en la expresión del hablante lírico a enfrentar las fuerzas amenazantes de la integridad de su ser, aunque la salida muchas veces sea la cavilación permanente que alcanza matices de angustia existencial: la inestabilidad y la necesidad de la autodefinition como sujeto a través de la palabra poética, la voluntad de enfrentar un Yo esencial inaccesible, la anulación de sí mismo y la revelación de espacios a través de la imagen como también el despliegue de elementos simbólicos que contribuyen a la construcción identitaria a partir del sentido que adquiere Ártemis o Diana, hermana de Apolo y contraposición porque es deidad dadora de luz y bendiciones, pero también de muerte y perdición:

“por un minuto de vida breve

única de ojos abiertos

³⁶ “Artemis (Diana): Hija de Zeus y Leto, artemio es la hermana de Apolo. [. . .] Se la ha tenido como una diosa lunar, errando como la luna y jugando en las montañas. [. . .] Feroz para con los hombres, desempeñará el papel de protectora de la vida femenina. Artemis simbolizaría, a los ojos de ciertos analistas, el aspecto celoso, dominador y castrador de la madre.”

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 1999. 142.

por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo”
(Pizarnik: Op. Cit., p.107)

De acuerdo a la carga simbólica que particulariza a la totalidad de los poemas, el sujeto poético debe ser visto desde la concepción del mito con el cual se identifican tanto su yo discursivo como su yo encubierto porque “se desnuda en el paraíso de su memoria” (Pizarnik: Op. Cit., p.108).

Según la mitología (Chevalier: Op. Cit., p.142), la primacía de la destreza de Diana como arquera surge de la necesidad de enfrentar a monstruos o gigantes con el propósito de combatir la soberbia de los seres humanos para luego recuperar el vigor inicial en una fuente o por medio de llamativas y graciosas danzas que en su honor realizan doncellas jóvenes que la admiran. Este rasgo propio del personaje mitológico se relaciona sin duda con la enunciación que el sujeto poético hace de sí mismo, salvo que aquella afrenta se libra consigo mismo en los espacios que ya no son los bosques sino el inconsciente donde se encuentra desprendida su esencialidad, reconociendo desde el primer poema la necesidad de actualizar el canto del encuentro intuido con otras formas o desmantelamientos de su identidad.

Para Michelle Riffaterre, “la palabra poética estimula la asociación semántica con distintos elementos afluentes de la cultura” que exigen al lector una mirada atenta y reflexiva; es decir, “las palabras están amarradas, imbricadas unas a otras en pos de la expresividad lingüística motivada” (Riffaterre: Op. Cit., p.1), situación que se da en el poemario desde su nombre cuando alude a la encarnación como sujeto en el personaje mitológico especialmente bélico, lo que

conduce a asegurar que la intención primera es salir a cazar, pero a sí mismo como presa u objetivo de caza, especie de enfrentamiento entre oposiciones binarias como cuerpo y alma, oscuridad y claridad, palabra y silencio, por tanto, la autorepresentación se estructura en una compleja construcción simbólica en que la diosa virginal opta por la virtud y la honestidad: “Con qué rigor Diana vigilaba la castidad de sus ninfas y con qué severidad castigaba cualquier trasgresión de sus preceptos” (Seemann: 1958, p.67)³⁷.

Rifaterre aporta en su teoría la actualización que cada verso aporta al anterior. La “palabra nuclear” permite el desarrollo de la “secuencia de derivaciones”. Desde esta perspectiva, los poemas responden más bien a la regla de nivel frásico llamada por el estudioso “polarizante”, ya que dicha derivación asume otras funciones semióticas. Es así como en el poema que inaugura la serie confiesa el hablante lírico “un salto de mí al alba” para “cantar la tristeza de lo que nace”, por tanto la musicalidad rítmica en la que subyace comienza con un objetivo claro que lo impulsa al acto de enunciación y lo conduce al desdoblamiento. La primera matriz de sentido que se devela es la del abandono que provoca la anulación del yo poético:

“He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.”
(Pizarnik: Op. Cit., p.103)

En el poema anterior, el sujeto constata un antes y un después en el que el desprendimiento se produce desde sí mismo hacia la claridad naciente de un día nuevo. El alba es simplemente una pequeña muestra del vislumbre al que se dispone tras haber dejado el cuerpo en la luz, en la

³⁷ Seemann, Otto. Mitología Clásica Ilustrada. Trad. Eduardo Valenti. Barcelona: Vergara Editorial, 1958.

certeza de que lo que visible es lo exteriormente conocido. Se dispone a lo desconocido del trayecto y asume haber cantado la tristeza de lo que nace para que el canto se convierta en lo primigenio o en la primera manifestación de entrada al silencio.

El abandono de sí mismo y de lo fútil que significa el cuerpo para entender otros estados misteriosos existenciales promueve un punto de arranque hacia el recorrido de sí mismo. El tiempo alude a que el hecho de abandonarse debe entenderse como un posible recuperarse luego de haber iniciado la aventura de la transformación y de la búsqueda de lo que Bernardo Korembliet denomina “transmutación o naturaleza doble” surgida de una categoría humana de la que se desprende para cumplir con el propósito de hallarse en una “otra” o “inhumana”, tal como el árbol de transparencia singular que pertenece a Diana, “que sólo recibe los tributos del frío, la lluvia, el viento y el trueno” (Korembliet: Op. Cit., p.32), coincidentes con los procesos alquímicos de la transmutación ya mentada:

“Los poemas de Árbol de Diana, escritos en el hervor y el entusiasmo irrefrenable de los veintiséis años, y al mismo tiempo sumisos de un dictado reflexivo, como si en la aldaba de su sede fervorosa hubieran golpeado los mensajeros de la lucidez inquisitiva, avalan con relampagueante anticipación. [. . .] Con Alejandra resurge la poesía mágica que, de acuerdo con los estudios de Graves, es un lenguaje vinculado ‘con ceremonias religiosas populares en honor de la Diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la Edad de Piedra Paleolítica, y que sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía’ (Korembliet: Op. Cit., p.32-33).

Más adelante, en el “Poema 3” surgirá la advertencia que el sujeto se hace a sí mismo porque existen ciertas nociones que lo develan: “sólo la sed/ el silencio/ ningún encuentro/ cuídate de mí

amor mío/ de la silenciosa en el desierto”, anunciando nuevamente el abandono frente a la instancia de encuentro con su identidad que semeja tres nuevas formas de concebir las relaciones entre lo dicho y no lo dicho en el poema.

Primera Forma:

La primera se refiere al carácter protector que asume de sí mismo pese al desprendimiento. Es una actitud de defensa el sólo hecho de iniciar el recorrido para encontrarse ya lejana del cuerpo yacente en la luz, tal como ocurre cuando la mitología postula en torno a Diana como diosa lunar, la oposición de Jano y la protectora del sexo femenino, cuyos máximos atributos son el carcaj, el arco y la lanza. La protección y la defensa de lo virginal del ser se entrelaza a la acción contraria que significa separar el cuerpo del alma, la condición de permanencia del yo esencial en la oscuridad, espacio donde lo no visible motiva la suspensión del misterio de su identidad, así como también la pérdida de la concepción de sí mismo que se convierte en el primer estímulo para emprender el camino de la caza previamente abandonando el pasado para ingresar a un nuevo estado de autodescubrimiento:

“Extraño desacostumbrarme

de la hora en que nací.

Extraño no ejercer más

oficio de recién llegada.”

(Pizarnik: Op. Cit., p.117)

Segunda Forma:

En la segunda, la protección se acota al sexo femenino porque “más allá de cualquier zona prohibida hay un espejo para nuestra triste transparencia” (Pizarnik: Op. Cit., p.139) donde se

encara la identidad para construir una en la que el yo tiende a perderse, a escindirse, a tomar conciencia de que la muerte es un camino que debe recorrerse como Diana, pero que finalmente desemboca en la dislocación de las ideas sobre sí mismo. El sujeto poético explora nuevas maneras de ser. Su mirada -por más mínima que ésta sea- se conjuga con aseveraciones de gran impacto estético por la fuerza y a veces incluso grados de autoviolencia que detonan al final el arrepentimiento del canto:

“has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos

Has terminado sola
lo que nadie comenzó”

(Pizarnik: Op. Cit., p.118)

La sensación de desamparo se extiende de lo concreto y material, como supuesto refugio, a lo incorpóreo, lo que lleva al sujeto a reconocer su género femenino en una metalepsis de autor que dialoga con el *self* y lo cuestiona en la certeza de lo que no sabe:

“Dice que no sabe de la muerte del miedo del amor
Dice que el amor es muerte es miedo
Dice que la muerte es miedo es amor
Dice que no sabe”

(Pizarnik: Op. Cit., p.122)

La secuencia de versos que aquí se presente puede adquirir dos miradas críticas: la enunciación de la matriz de sentido de la duda existencial de su propia identidad y la plurivocidad para constatar las variantes de voces que habitan su propia voz.

Al decir que no sabe del estado vivido ante la muerte del miedo del amor, no sólo está configurando gracias al juego de las palabras la imposibilidad de asumir una verdad absoluta frente a su destino como sujeto, sino que amplía y connota el sentido de su discurso poético para afirmar una definición frente a dos términos inexplicables en cuanto a su propia naturaleza, porque la muerte y el amor son dos estratificaciones que limitan al ser por lo misterioso de su presencia en la vida y ante los cuales no existe respuesta posible. Entonces, son estos dos estados a los que el sujeto le teme porque los ha experimentado desde el fracaso de su realización.

Asimismo, la disposición de los versos puede hacernos interpretar que la enunciación proviene de otras voces o bifurcaciones del propio sujeto que desea entenderse y explicarse los misterios del amor y de la muerte, y ante los cuales no existe nada más que la instancia extrema de comprobarlo con la muerte misma.

Tercera Forma:

La tercera radica en los contrarios que interactúan simultáneamente como fundamento de la imposibilidad de verse. El orden simbólico se rompe y lo que parecía decir se convierte en un nuevo silencio producto de la duda inicial.

Entrar en la lógica poética de Pizarnik requiere a mi juicio de una lectura activa que Hans Robert Jauss³⁸ denomina “horizonte de expectativas”. Esto es, realizar un análisis de las expectativas, normas y funciones tanto intra como extra literarias que posibilitan la detección de las identidades primarias “que se establecen con el objeto estético tales como admiración, conmoción, emoción, llanto o risa, con lo que se fundamenta el efecto comunicativo de la praxis estética” (Jauss: Op. Cit., p.2). De este modo, todo cuerpo lingüístico complejo supone la apertura a un mundo creado por la palabra en el que el acto comunicativo produce la interacción entre texto y lector como ocurre en el conjunto de poemas de aquí en adelante analizados.

Tanto en los textos seleccionados Árbol de Diana como en El infierno musical es posible determinar la presencia de oscilaciones significativas en una poesía que instala su discurso desde la marginalidad, entendida a mi juicio como la producción literaria que culturalmente se enuncia desde “el borde” o “el margen” del canon, generando planos discursivos a través de la disposición o suspensión del verso. Así, por ejemplo, escribirá la poeta en su diario la vital relación que existe entre lenguaje y vida. Unir haciéndose el cuerpo poema y viceversa. Es la palabra la que cerca al yo y lo convierte en desintegración y nombre:

“palabras reflejas que a solas se dicen
en poemas que no fluyen yo naufrago
todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su nombre”

(Pizarnik: Op. Cit., p.396)

³⁸ Jauss, Hans Robert. “El lector como nueva instancia de la literatura.” Estética de la recepción. Comp. Peter Bürger, et al. Madrid: Arcos, 1987. 59-85.

Se dan en los poemas otros poemas que exploran oposiciones binarias como la noche y el día. La oscuridad de la noche desde la cual se habla genera un espacio en que el yo esencial se encuentra encubierto porque teme enfrentarse a un yo desdoblado. Las contradicciones o antítesis manifiestas en los versos van impidiendo que aflore la identidad develada del yo; el miedo apenas cede al descubrimiento de su esencialidad y la apertura sólo se atisba en el alba: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá”, o bien, “cuando vea los ojos/ que tengo en los míos tatuados” (Pizarnik: Op. Cit., p.121).

La oscura transparencia del sujeto se hace corporalidad cuando éste intenta asir una noción de ser; sin embargo, no la alcanza, centrando su atención en la fusión de lo natural y lo corpóreo, oposiciones que transforman en nada: “en mis huesos la noche tatuada/ la noche y la nada” (Pizarnik: Op. Cit.; p.318).

El grado deconstructivo de su poética proviene de la utilización del recurso de las oposiciones binarias en las cuales el yo tiende a entramparse porque el lenguaje no le permite dar cuenta de su naturaleza o de los rasgos identitarios que se le son propios. Se enfrenta con ellos a una aparente confusión que puede dilucidar un lenguaje inexistente e ininteligible sólo capaz de mostrar a través de las imágenes que significan o connotan lo que quiere realmente expresar acerca de sí mismo el sujeto poético pizarnikiano porque se lee en su totalidad desde un recorrido a través de las partes que componen su discurso todo. Por tanto no significa que su poesía sea ininteligible sino que su comprensión se da gracias al recorrido a través de la fragmentación de su obra poética, en este caso de los poemas y al mismo tiempo de sus versos. Dirá el 7 de septiembre de 1952 en un acápite de su diario íntimo:

“Esta voz aferrada a las consonantes. Este cuidar de que ninguna letra quede sin enunciar. Hablas literalmente. No obstante, se te comprende mal. Es como si la perfecta precisión de tu lenguaje revelara en cada palabra un caos que se vuelve más evidente en la medida en que te esfuerzas por ser comprendida.

La palabra es insuficiente, no dice lo inefable, no salva si no en el poema hasta que deja de serlo.”

El prólogo de Octavio Paz define el Árbol de Diana “como uno de los atributos masculinos de la deidad femenina” porque “el mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores)” (Pizarnik: Op. Cit., p.101).

El carácter profético en el que se ampara el hablante lírico para hablar del proceso de búsqueda del yo esencial adquiere formas o estructuras variadas, pese a que no recurre a la métrica como opción rítmica. Los poemas se organizan en su mayoría en versos sin puntuación, dejando en suspenso el inicio o el final; es decir, una escritura fragmentada, es decir, cuyos inicios y finales no siempre están marcados ortográficamente y dejando abierta la posibilidad de interpretación. Se convierte entonces, en un lenguaje asociativo de equivalencias semánticas provenientes de vocablos cuyas cargas simbólicas mantienen la unicidad temática y continua del trayecto de Diana hacia el descubrimiento de sí misma:

“cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura

pulsaremos los espejos

hasta que nuestros rostros canten como ídolos”

(Pizarnik: Op. Cit., p.128)

Como en el poema anterior, el tiempo futuro pasa a ser la esperanza de lo tangible que le aporta una respuesta ante la duda del ser. De ahí que el pulsar los espejos indique la confrontación del sujeto con su propia identidad asociada al canto en un contexto nocturno. Las noches permiten la itinerancia del yo hacia un espacio de tensión donde se asume la presencia del yo real que al mismo tiempo se evade. Sin embargo, ni la noche ni el día son suficientes para explicar las razones que orientan al hablante a cazarse a sí mismo, puesto que es el alba el momento iniciático en el cual el yo puede cantar un himno panegírico a la pérdida de la noche y alcanzar una nueva instancia de búsqueda de su esencialidad, se transforma en la “pequeña viajera/ que moría explicando su muerte”, o bien “ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico”, puesto que ella “ha dado el salto de mí al alba” (Pizarnik: Op. Cit., p.103). Son variados los ejemplos en que la noche asume corporeidad, personificación y fusión entre el misterio de ser del sujeto y el misterio de dejar de ser ante el posible enfrentamiento con su yo real. En uno de sus textos, el hablante lírico constata: “veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el lugar del corazón” (Pizarnik: Op. Cit., p.220).

Para Susana Haydu, “esta pasión por la noche y sus cualidades mágicas la entronca con el romanticismo alemán, en especial su admirado Novalis. Y también trae reminiscencias del ‘Himno a la noche’ de Hölderlin” (Haydu: Op. Cit., p.6). Así el sujeto es seducido por la oscuridad de la noche y enfrentado a la claridad del alba, produciendo la confluencia de distintas

personalidades. De hecho, se autodenomina “niña ciega del alma”, “pequeña estatua de terror” o “pequeña viajera”.

La muerte constituye una obsesión que reafirma la idea de encontrarse en otros estadios que no sean los inmediatos. Se “muere de muerte lejana” para “desacostumbrarme de la hora en que nací” porque “nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias”. Esto es, la muerte como constante presencia y hasta con matices de posibles respuestas para la angustia de ser del sujeto que siente la urgencia de involucrarse en la itinerancia con el propósito de explicar lo inexplicable:

“la pequeña viajera
moría explicando su muerte
sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente”
(Pizarnik: Op. Cit., p.136)

Es en la muerte donde el yo poético toma conciencia de su soledad y comprende que el lenguaje lo limita para dar cuenta de su verdadera identidad. No hay visiones porque ya no existen, porque ya se ha dicho todo con las palabras de este mundo. Quiere acceder a un nuevo lenguaje, inventando otro, pero se enfrenta a la imposibilidad de hacerlo porque está cercado por el lenguaje existente. Por ello la posible respuesta a su angustia estaría en ese otro mundo al cual la lleva el barco de la memoria; de ahí que sostenga que “decir con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome” (Pizarnik: Op. Cit., p.115). No se puede superar al silencio, aunque insista en la reiteración de la palabra canto porque el canto lo desmiente y lo amordaza:

“este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas/ este canto me desmiente, me amordaza”
(Pizarnik: Op. Cit., p.140).

La necesidad de una visión que pueda ser formulada por el silencio y la memoria sólo conduce a la partida como solución a la verdad del ser:

“alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va”

(Pizarnik: Op. Cit., p.135)

Árbol de Diana, desde el prólogo, se anuncia como un todo disgregado desde el cual emerge el canto poético de un sujeto que se ha abandonado, en la imposibilidad de exteriorizar su verdadera identidad, bifurcándose a través de un habla contradictoria. Así, el árbol muestra el claroscuro que significa enfrentarse a sí mismo por medio de visiones en las que la memoria sólo puede encarnarse en la imagen poética.

En Todas las que ella era, Korembliit cita al crítico Álvarez Sosa en torno a una extraña paradoja: “la separación, que es el fin de la persona [. . .] implica la curación de la herida y también el renacimiento de la muerte en vida” (Korembliit: Op. Cit., p.40) por ende, el conjunto de poemas configuran el discurso de un sujeto dividido o desmembrado que niega la existencia y al mismo tiempo manifiesta la soledad radical como condena humana.

4.4. VARIABLES DE CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA EN ÁRBOL DE DIANA: UNA LECTURA DECONSTRUCTIVISTA

La propuesta deconstructivista como ejercicio de análisis del sujeto poético en Árbol de Diana implica volver a construir la naturaleza del ser, a partir de un proceso en que la creación vuelve a su etapa anterior, es decir, a una especie de lo que llamo “teoría del fragmento”, donde el texto poético no tiene comienzo ni fin, donde se contraponen el origen versus el término. Dicha premisa se advierte en la forma escritural de los poemas, ya sea en la disposición de los versos, ya sea en el sentido que los relaciona entre sí como al mismo tiempo los separa.

Árbol de Diana puede leerse como “vida de Diana” ya que el árbol representa simbólicamente la vida, en que queda de manifiesto que el ser humano sería la conexión intermedia entre lo terrenal y lo supraterrrenal, que conforma “el símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [. . .]. Pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo” (Chevalier: Op. Cit.: 117-8).

De este modo, el árbol hace referencia a la naturaleza humana. Esta aseveración y las que de aquí en adelante se enuncien pueden realizarse gracias al ejercicio de análisis deconstructivista de los treinta y ocho poemas que componen esta obra; no así la aplicación de un modelo preexistente de análisis textual que confundiría al lector en el proceso de recepción estética. El acercamiento se produce en la comprensión de que cada poema es un fragmento, componente de un todo lógico por descubrir.

De acuerdo a lo anterior, la secuencia de poemas ordenada numéricamente no presenta una lógica temática progresiva en concordancia con la sucesión de textos, por lo que el primer paso deconstructivista radica en efectuar una lectura lineal de la totalidad de los poemas para luego identificar características distintivas y comunes entre ellos, a fin de establecer semejanzas y diferencias que propongan una construcción del yo poético en la obra presente.

La construcción del sujeto poético se sintetiza en tres situaciones: inicio, desarrollo y término de un viaje interior o introspectivo. El enfoque analítico deconstructivista del poemario se propone tratar, a través de este viaje, mediante el develamiento de las variables identitarias del sujeto tres ámbitos generales: uno personal, uno espacial (incluye referentes pictóricos de Francisco Goya, Paul Klee y Wolfgang Schulze -Wols-) y otro temporal. A su vez, cada ámbito se subdivide en tres categorías de análisis: a) pensamiento reflexivo, b) características del viaje y c) actitudes líricas.

Variables Identitarias del Sujeto presentes en Árbol de Diana

Ámbito Personal	Ámbito Espacial	Ámbito Temporal
Poemas 1, 3, 8, 19, 33 y 34	Poemas 2, 4, 6, 9, 10 y 22	Poemas 5 y 11

Categorías de Análisis

Pensamiento Reflexivo	Características del Viaje	Actitudes Líricas
Poemas 1, 11, 15, q8, 20, 23 y 37	Poemas 7, 12, 13, 14, 17, 21, 27 y 33	Poemas 1, 17, 20, 30 y 31

4.4.1. Hacia una lectura deconstructivista

La idea de quiebre:

El quiebre como método señala la duda de la noción del ser y del no ser, por ello despedaza la realidad para entenderla por medio de un recorrido que señala la sorpresa, no así los preceptos tradicionales que no contribuyen a los acercamientos al yo esencial que subyace en el discurso poético de la autora. La descomposición de las partes del poema, opción ligada a la deconstrucción, mantiene al yo poético itinerante en una situación de desarme que produce un nuevo orden, un volver a interpretar o interpretarse. No hay arriba ni abajo porque las cosas tienden a desaparecer como la existencia misma del yo esencial que el hablante lírico intuye como centro del decir poético que puede indicar nada o, quizás, un nuevo poema. El quiebre sugiere irregularidad; es forzado y antinatural. El desafío será disponerse a la lectura de ese quiebre. Un ejercicio deconstructivista del sujeto permite la clarificación de su identidad en el “Poema 7”, que se inicia como constante movimiento muchas veces sin respuesta:

Salta con la camisa en llamas

de estrella a estrella

de sombra en sombra.

Muere de muerte lejana

la que ama al viento

(Pizarnik: Op. Cit., p.109)

El quiebre es sugerido por la inestabilidad en la noción que de sí mismo tiene el hablante, desdoblándose en un ella que se “desnuda en el paraíso/ de su memoria” y que “desconoce el feroz destino/ de sus visiones” porque “tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe”. Estos

versos del “Poema 6” nos remiten a la idea de la ruptura, apelando a otra lógica, la de la ambigüedad donde lo abrupto y lo repentino producen un efecto de sorpresa. El lector debe ser activo para disponerse al ejercicio deconstructivista de la identidad de este yo poético. Con respecto a lo anterior, se reafirma lo señalado por Gauss cuando remite a Gadamer en el concepto de “horizonte de expectativas”:

El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas que acompañan al texto, construye el “horizonte de expectativas intraliterario”³⁹. El comportamiento frente al texto es siempre a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede convertir en habla un texto, en significado actual el sentido potencial de la obra en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo

Oposiciones binarias:

La ideología deconstructivista supone el juego de la ambivalencia de elementos contrarios que están en constante movimiento, generando inestabilidad y desconcierto. Dicha situación está dada por las oposiciones día-noche; alba-penumbra; aquí-allá; silencio-palabra, sombra-luz; vida-muerte; cuerpo-alma; lleno-vacío; apertura-cerramiento; angustia-esperanza; transparencia-corporeidad; movimiento-pausa; verdad-desconcierto; miedo-certeza; lluvia-llama; arriba-abajo, todas en vaivén de la existencia del yo itinerante. Es con estas manifestaciones opuestas que los poemas intentan dialogar en la explicación del viaje íntimo de la autora.

³⁹ “No es tan conservador Gadamer en su concepto de “horizonte de expectativas” como se supone, sino que permite por igual determinar las actualizaciones de la experiencia literaria que van en contra o a favor de las normas, y también las que generan nuevas formas” (Gauss: Op. Cit.).

En consecuencia, Árbol de Diana comienza con la confesión de un yo que se desprende de sí mismo para iniciar el viaje interior hacia su autodescubrimiento como identidad, desdoblándose en el nacimiento de un tú al que se responsabiliza para que emprenda el recorrido. El tú pasa a ser yo cuando el yo deja “su cuerpo junto a la luz”. Es así como el “tú” es encarnado por la pequeña viajera a quien una otra voz le va hablando acerca de sus propias reflexiones como una suerte de testigo. El yo es el cuerpo y el tú es el alma. Por ende, el alma es quien debe emprender este viaje.

4.4.2. Variable de plano personal

El poemario desarrolla la deconstrucción del sujeto desde el desarme emocional, espacial y temporal para mostrar que deja de ser el que se era dando múltiples posibilidades al nuevo ser que se pretende alcanzar en la itinerancia de hallazgo de su verdadera identidad. En “Poema 11”, será evidente la división del yo para conseguir nuevos planos de interpretación de su naturaleza:

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

(Pizarnik: Op. Cit., p.113)

El personaje mitológico de Diana realiza su recorrido de identificación a través de huellas o marcas textuales que hablan de lo genérico natural donde aguarda la muerte, el autoexterminio, la disolución en el sufrimiento y en la memoria como también lo insignificamente aparente de

una visión o mirada que en “Poema 24” se propone para “rendir cuentas del silencio/ estos hilos unen la mirada al sollozo” (Pizarnik: Op. Cit., p.126).

El Deconstructivismo “postula que el metalenguaje descriptivo de cualquier discurso, también (o sobre todo) de la metafísica, está inevitablemente contagiado por el lenguaje de lo que observa, ya que es el mismo lenguaje, y no un lenguaje aséptico, libre de toda carga” (Fernández: Op. Cit., p.88). Es querer entender el origen y las mutaciones de las partes de un todo, los textos pueden adquirir valores contrarios que develan a un sujeto enfrentado a un despliegue de elementos identitarios como flores, espejos, noches, manos, nieblas, corazones, plagas, ojos, palabras, sombras, viajes, estrellas, hilos y rostros, que conforman el universo espacial de enunciación que privilegia la interpretación personal y simbólica con dichos elementos reiterativos a los que se les atribuyen novedosas emociones, por lo tanto, el proceso deconstructivista de su identidad tiene que ver con el descubrir, con la magia y con el regresar al eje de partida del recorrido. Entonces, el sujeto le asigna significados al significante por medio de recursos espaciales que posibilitan el develamiento de los pliegues y los quiebres de las formas poéticas.

Desde mi perspectiva, el universo tiende al desorden, entonces no es de extrañar que el yo pueda estar en el tú o en el nosotros. Lo lúdico consiste en que los objetos o los sujetos pueden asumir otras funciones o tensiones. Veámoslo en los siguientes poemas:

Presencia del Yo (cuerpo):

“He dado el salto de mí al alba
He dejado mi cuerpo junto a la luz
Y he cantado la tristeza de lo que nace”
(Pizarnik: Op. Cit., p.101)

En “Poema 1”, el hablante articula una posibilidad de ser, desprendiéndose de lo aparente, de la cual se desglosa la necesidad de dejar su condición corpórea y adentrarse a un mundo desconocido en que se hace necesario apartarse de la realidad cognoscitiva para iniciar un camino de autodescubrimiento por medio de una liberación real y concreta: “he dejado mi cuerpo junto a la luz”. Dicha liberación supone ataduras o limitaciones formales en las que ha estado cercado el yo. Se exterioriza la necesidad de abandonar un estado de conciencia a través de un impulso que supone respuesta en otra dimensión de comprensión de sí mismo.

Este desprendimiento va unido al deseo de develar su propia realidad impedida por la ceguera en la cual ha estado viviendo hasta el minuto en que “deja su cuerpo junto a la luz”. Reconoce en “Poema 19” que no cuenta con una visión, por tanto, se encuentra en la penumbra de su existencialidad: “cuando vea los ojos/ que tengo en los míos tatuados”. En la ceguera, como en otras descripciones de estados anímicos, en “Poema 21” surge la angustia por tener que repetir mecanismos de autodefinición o de visibilidad de su esencialidad, lo que va desgastando al sujeto desembocándolo en el sufrimiento y el desamparo: “he nacido tanto/ y doblemente sufrido” (Pizarnik: Op. Cit., p.123).

Asimismo, “Poema 33” desarrolla una reflexión en torno al destino de aquel sufrimiento mencionado: la partida sin cuestionamientos ni posibilidad de salvación que provenga de otro ni de sí misma. No quedarían huellas teniendo como fin el vacío o la nada:

“alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va”

Presencia del Yo – Tú (cuerpo-alma):

Aparece el tú en “Poema 3” en un contexto de sed y silencio donde ningún encuentro es propicio. Entonces, el yo permanece como un espectador al surgir de éste el tú. El tú nace a partir del desprendimiento del yo, y es este último quien inicia el viaje desconocido, siendo categórica la advertencia que le hace el yo al tú en el poema:

“cuidate de mí amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra”
(Pizarnik: Op. Cit., p.105)

Por otro lado, el yo en “Poema 8” identifica al tú como “memoria iluminada, galería donde vaga/ la sombra de lo que espero. No es verdad/ que vendrá no es verdad que no vendrá” señalando la duda en que el yo espectador se encuentra respecto del viaje que ha de iniciar el tú, representado además como la esperanza del descubrimiento del verdadero ser de su existencia. Dicha idea se reafirma en “Poema 19”, “cuando vea lo ojos/ que tengo en los míos tatuados”, como asimismo en “Poema 34” el hablante asegura: “la pequeña viajera/ moría explicando su muerte”

Presencia del Yo – Nosotros:

Durante el viaje que realiza el alma (tú) a través del recorrido desconocido, en busca de la existencia del ser, es posible encontrarse con más almas que vagan en la oscuridad de la noche, de la bruma en constante angustia, entre fantasmas clamando ayuda por su destino incierto y oscuro. Tal realidad se describe en “Poema 29”: “Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de

la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla” (Pizarnik: Op. Cit., p.131).

En “Poema 31”, el tú reconoce que dicha realidad es común, que otros piden auxilio y que sufren o están muriendo: “Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (Pizarnik: Op. Cit., p.133).

El dolor que provoca la angustia existencial de sentirse perdido por no saber quién se es, pero encontrarse perdido al interior del viaje, configura un nosotros que llega a encontrar en la muerte la única respuesta posible a la duda de ser.

Es decir, los pronombres se dividen desde un plano de lectura personal. Es este uno de los elementos jerárquicos que se postulan para desglosar una lectura deconstructivista, cuyas variables de construcción identitaria radican en el miedo, el desconcierto, la angustia, la ausencia, el sufrimiento, el desconocimiento, la muerte, la lejanía, el tormento y el silencio. Todos ellos se convierten en constantes que lo acompañan en su travesía.

4.3.3. Variable de plano espacial

En todo recorrido que se realiza a través de la lectura, es posible reconocer espacios e imágenes abstractas y significativas que sirven como escenario en la atmósfera de los trayectos secuenciales por donde transita el alma del yo espectador. Esta variable se comprueba en “Poema 2”, “4”, “6”, “9” y “Poema 22”.

La primera imagen enunciada aparece en el “Poema 2”, descrita con dos elementos que indican la ambivalencia entre lo estanco dado por un agujero y lo dinámico dado por una pared que tiembla: “Éstas son las versiones que nos propone:/ un agujero, una pared que tiembla...” (Pizarnik: Op. Cit., p.104)

Quien propone esas visiones es la voz de un sujeto poético en actitud enunciativa que se intercala con las otras voces cuyas actitudes son la carmínica o de la canción y la apostrofica. Los espacios distan de ser sólo exteriores, hay otros en los cuales el alma se extravía como también otros más terroríficos en donde el inconsciente intenta hallar nuevas respuestas.

En “Poema 4” resalta la variante climática, es decir, viento, frío, lluvia y trueno. Es en este contexto donde el sujeto ejerce el periplo:

“Ahora bien:

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

Continuando con el recorrido, el sujeto se encuentra en “Poema 6” con el paraíso de su memoria en donde la viajera desconoce “el feroz destino/ de sus visiones” en donde, “ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe” es decir, es un escenario irreal, imaginario.

Entre las descripciones, en “Poema 9”, se encuentra elementos identitarios que conviven en la ineficacia de su función original. Las palabras se tornan en piedras preciosas, la garganta vive en un pájaro petrificado y el corazón es misterioso.

En cuanto a la naturaleza que rodea al hablante, en “Poema 10” es el viento quien trae los “rostros doblados/ que recorto en forma de objetos que amar”. En cambio, en “Poema 22” la noche en la cual aparecen los espejos como elementos identitarios permanentes que simbolizan en el contexto del viaje la apertura, la puerta de entrada a otras realidades.

5. UNA PARTIDA HACIA EL SILENCIO:

UNA LECTURA DECONSTRUCTIVISTA DE EL INFIERNO MUSICAL

5.1. DEL MISTERIO A LA ANTESALA DEL FIN

El infierno musical es el último poemario que Alejandra Pizarnik edita en vida, un año antes de su suicidio ocurrido en Buenos Aires en 1972, y con el cual finaliza la serie de libros de poemas que conforman un largo proceso de deconstrucción del sujeto poético que intenta desesperadamente arrancar de la muerte como condena humana.

La obra lleva el título de uno de los detalles de la obra pictórica El Infierno de Hieronymus Bosch⁴⁰, llamado por el artista “El infierno musical”. Bosch es un pintor medieval que recreó en una serie de cuadros escenas del purgatorio, el paraíso y el infierno dantescos, el poemario se estructura en cuatro partes, cada una de las cuales expresa en forma creciente el recorrido del sujeto hacia su propia desintegración como identidad que no encuentra sino en el autoexterminio la salida a su duda de ser como asimismo el acceso a una posible concepción de sí mismo en el hallazgo de su auténtico yo esencial.

Las cuatro partes que componen el poemario de Alejandra Pizarnik se denominan sucesivamente: “Figuras del presentimiento” (Parte I, 9 poemas), “Las uniones posibles” (Parte II, 5 poemas), “Figuras de la ausencia” (Parte III, 5 poemas) y “Los poseídos entre lilas” (Parte IV, 1 poema subdividido en cuatro textos poéticos).

⁴⁰ El Bosco o Hieronymus Bosch (de aquí en adelante Bosch), pintor holandés nacido en 1450 y fallecido en 1516. Su obra pictórica se manifiesta en imágenes apocalípticas entre las que se cuentan Los siete pecados capitales (Museo del Prado, Madrid), Las bodas de Caná (Museo Boymans van Beuningen, Amsterdam), El jardín de las delicias (Museo del Prado, Madrid), Cristo con la cruz a cuestas (Museo voor Schone Kunsten, Gante). Me referiré a la obra de Bosch como “El infierno musical”, a partir de ahora.

Desde los primeros textos, el sujeto poético construye un sustrato de enunciación a partir de la configuración del poema llamado “Piedra Fundamental”, desde el cual comunica su desgarradora certeza de que ante el ser sólo es lícito el trayecto, viaje o recorrido hacia el no ser donde se guarece el yo esencial, en torno al cual una voz que dirija su destino se hace insuficiente, multiplicándose en varias voces que hablan de su estado de precariedad ante la tenebrosa y amenazante respuesta que intuye y encuentra cada vez más cerca: su propia muerte y separación definitiva de su vida, ya que no existe otro escape para el no ser que la propia disgregación de sí mismo. La concentración de su trayecto hacia la decisión de conseguir a toda costa el develamiento de su noción de ser se patentiza en el primer poema de la serie de la primera parte, titulado en inglés: “Cold in hand blues”, que puede traducirse en dos sentidos: uno literal y otro metafórico. El primero de ellos hace alusión a un estado de tristeza producto de la frialdad de las manos de un sujeto como también a la idea de escasez o necesidad que tienen dichas manos; el segundo, se relaciona con una expresión que han interpretado los seguidores del Blues como forma musical melancólica que hace referencia a una noción de falta que puede interpretarse en un sentido de profundo desamparo o abandono.

Dentro del viaje que realiza el yo poético desde su personalidad como un tú responsable del recorrido, existe una descripción apocalíptica de la existencia de sí mismo en su condición de yo itinerante.

Parte el recorrido con la idea del presentimiento del fin, en que el yo establece un diálogo consigo mismo desdoblado en un tú como destinatario, indicándole tres preguntas o dudas existenciales fundamentales que he estructurado para efectos de este análisis en tres códigos de interpretación deconstructivista:

5.1.1. Código verbal:

La obra comienza con el diálogo entre los dos fragmentos de la personalidad del sujeto, el yo cuestiona al tú en su etapa del presentimiento, antecediendo al último instante de su existencia del ser, es aquí donde se dejan entrever una serie de elementos figurativos del misterio y de lo espiritual.

Se refiere a la formalización del pensamiento y la acción del sujeto tú en la penúltima etapa de su recorrido hacia la muerte, el vacío y la ausencia inquebrantable y agobiadora, tal como se ilustra en la pintura homónima que apoya el imaginario del libro. El primer poema, “Cold in hand blues”, que como he señalado, concentra la problemática de la identidad del sujeto poético es el siguiente:

“y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo”

(Pizarnik: Op. Cit., p.103)

Surge de esta manera la primera duda ante el pánico y la agonía indicada como la forma de expresión más directa e inmediata hacia un yo que se reconoce como un “yo creador” desconocido, pero que irremediabilmente pasará a formar parte de una única realidad absoluta: el silencio. Nace así la intención de advertencia del yo espectador (carnal) hacia el tú (yo espiritual)

de que ha llegado la hora del abismo, es decir, de enfrentar la caída en el no ser que yace tras la muerte de sí mismo.

El yo espectador advierte acerca del miedo ante el conocimiento del fin y comienza a pedir explicaciones acerca de los tres elementos fundamentales que requiere para iniciar el recorrido hacia el abismo. Ingres a una fase crucial de término.

El infierno musical es la antesala del abismo. De ahí que la primera parte se llame “Figuras del Presentimiento”: el yo poético encarnado en un tú toma conciencia del último suspiro de la vida versus la muerte. Para ello, lo que devela su constitución de ser radica en las respuestas que da en el poema dialogado.

Respuesta del yo-tú:

El primer cuestionamiento en torno a lo que denomino “código verbal”, en que se hace alusión al inicio del fin, está dado por una sensación de vacío en que el yo-tú responde, diciendo que el código que empleará para el plano de lo dicho será “solamente algo”, lo que quiere decir que la primera respuesta al aspecto fundamental no es posible de contestarse ya que está supeditada a un acontecimiento sorpresivo del cual es imposible desentenderse o tener certeza de lo que se va a decir.

5.1.2. Código de la acción:

En este presentimiento final del suplicio del alma, entendida como el trayecto que hace el yo espiritual en esta especie de condena y pérdida en la oscuridad es necesario hacer mención a la

estrategia de acción que el tú ha de realizar como un modo concreto de precisar “el cómo” se procederá en este último y definitivo viaje. El yo-tú responderá de la siguiente manera:

Respuesta del yo-tú:

Como método de acción posible plantea claramente el ocultarse en el lenguaje como una forma de incorporarse al escenario tangible e intangible ; esto es, uno que se encuentre más adentro de los elementos figurativos, en movimiento o en pausa, en claroscuros, en fragmentos de un todo caótico, despedazante, triste, anecdótico, de sufrimiento agónico donde el pecado consiste en vivir, y el desconcierto del alma flagelada intenta escabullirse para evitar toda manifestación de dolor, de desamparo, de vacío y de una constante apocalíptica que conlleva la pérdida total del rumbo de la vida en seres autodestructivos, sometidos a la tortura, rotos por la eterna desazón de lo terrible y frente a la cual no existe escape alguno.

Se desprende el yo poético, por tanto, de lo externo a las leyes del equilibrio y la belleza, de todo indicio de felicidad para acceder a lo carente, al universo infernal donde los sonidos, los quiebres y el fuego son categorías simbólicas que rodean al yo-tú hacia lo incomprensible de su propia naturaleza donde además hay otras almas que comparten su misma condición. Las almas perdidas son llevadas hacia la tiniebla donde el sufrimiento eterno y la desesperanza del caos trae consigo un castigo infernal. El yo-tú responde a la usanza del imaginario de Bosch –o El Bosco- en un contexto de itinerancia apocalíptica.

5.1.3. Código de la justificación:

Este último código al que recurre el yo poético en un estado de agonía y desesperación para continuar su viaje hacia el yo esencial, da cuenta de que vivifica el tú que se encuentra perdido; además, el lo increpa para que éste explique el por qué del ocultamiento en el lenguaje. Sin duda, existe la intención de saber la razón de la acción anteriormente expresada.

Con esto, se completa la trilogía de qué, el cómo y el por qué. Tres situaciones básicas y complementarias a la vez, que resultan necesarias de cuestionarse al momento de emprender la última partida, el último hálito de vida, la última palabra expresada, enunciada en la locura del abismo en que ha caído el alma creadora.

Respuesta final:

Aquí se exterioriza el más profundo sentimiento de desconcierto del alma y del terror de vivir ineludiblemente lo que parece más infernal en toda la obra. El yo-tú declara con la máxima emoción su estado íntimo de miedo. Con esto, y enfrentado a la tremenda realidad del dolor, sólo queda el temor mediante el cual se prefiere el ocultamiento del ser en las palabras, posibilidad última e intangible de la construcción identitaria del sujeto poético, de existir sin apariencias, sin cuerpo, evitando ser visto o alcanzado por la llaga del infierno y evitar la tortuosa realidad que se viene.

Posteriormente a la muestra de los tres códigos cifrados en el poemario, basados en el decidor poema que oficia de preámbulo al recorrido del yo hacia su esencialidad, el sujeto tú, representando el alma, comienza haciendo una descripción de los espacios vividos de las

sensaciones primigenias de sus miedos, del infierno, del rol de la palabra, del dolor permanente y de los símbolos que oscilan en las imágenes infernales del terror, donde los fenómenos se hacen entender a través de toda la escritura, de la oscuridad, de la desventura, de la noche, del estremecimiento humano ante su naturaleza como sujeto en tránsito, del silencio, de la nada, del desconsuelo, de la soledad y de las sombras, tal como aparece en la secuencia de los versos transcritos que pertenecen al poema homónimo de la obra:

“Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mi piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma”

(Pizarnik: Op. Cit., p.268)

5. 2. DESCRIPCIÓN DEL ESCENARIO INFERNAL QUE RECORRE EL SUJETO POÉTICO

Las imágenes que se entretajan para configurar el entorno de errancia del sujeto poético están compuestas por ecos de voces que provienen de su propia angustia existencial, acompañados de otras cuyo origen sólo puede estar en las presencias o figuraciones de extrema violencia donde la lamentación sostenida del sujeto lo deriva a su propia desintegración. Dichas presencias se pueden categorizar del siguiente modo:

5.2.1. Presencia de la voz y el canto:

Lo primero que se enuncia en los poemas es el carácter fragmentario de su condición de sujeto. Dicha escisión es concordante con la partición de la voz en otras porque la única voz se ha roto y multiplicado para generar nuevos cantos de desesperación: “no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces” (Pizarnik: Op. Cit., p. 264).

El canto permite al sujeto avanzar en su recorrido y constatar mediante la palabra su estado de: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre”, dirá en el poema “Ojos primitivos” de la primera parte. Entendido como la imagen en que se suceden los atisbos del fin inminente, el canto se convierte gracias a la voz en un túnel: “un canto que atravieso como un túnel” (Pizarnik: Op. Cit., p.264).

En este túnel le hablan voces y figuras inquietantes por obra de un lenguaje que da cuenta de los horrores que significa acceder a su propia esencialidad: “signos insinúan temores insolubles” (Pizarnik: Op. Cit. p.264).

En ambas situaciones se comienza una trepidación de los fundamentos que sustentan el viaje hacia el abismo y la pérdida del ser; de los cimientos generando los desequilibrios del sujeto e indicando que:

“aquello que me es adverso desde mí conspira

toma posesión de mi terreno baldío

No,

he de hacer algo

No

he de hacer nada”

(Pizarnik: Op. Cit., p.264)

Finalmente, el yo espectador anuncia en los versos que rematan el poema “Piedra fundamental”:
“Algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa” (Pizarnik: Op. Cit., p.264),
indicando con claridad que el yo espectador y el tú itinerante son una misma persona en género femenino: “Dentro de mí con ella que es yo/ conmigo que es ella que soy yo/ indeciblemente distinta de ella” (Pizarnik: Op. Cit., p.264).

5.2.2. Variables de construcción identitaria:

En este inicio del viaje final toman preponderancia las siguientes variables de construcción identitarias que caracterizan tanto al espacio de itinerancia del tú hacia sí mismo como al sujeto en cuanto a su integridad que se diluye en la angustia hasta desaparecer:

- La noche como el escenario en que se encuentra inmerso el tú itinerante.
- La pérdida del sujeto y el poema como fracaso de posibilidad de ser.
- La pérdida del rumbo que conduce a lo estéril de la búsqueda de su yo esencial.
- La fragmentación de la identidad producida por la angustia existencial, el desamparo y la enajenación.
- La desilusión ante una posible respuesta que se pretende hallar en el aquí inmediato, pero que se encuentra en el misterio de la muerte y el misterio de vida a los cuales no puede acceder mediante su única vía que es el lenguaje materializado en voz y canto.
- La frustración en la relación del autor y su obra: “Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de una música para tener una patria” (Pizarnik: Op. Cit., p.265). La música entendida como el poema: “pero la música se movía, se apresuraba” (Pizarnik: Op. Cit., p.265).

Quiere asir la noción de ser a través del poema, pero el poema es música, por ende, se hace imposible conseguir el objetivo que se ha propuesto. Visualiza el lenguaje como posible salvación; sin embargo, no lo consigue y su desintegración es inminente. Dice en el poema “Nombres y figuras”:

“No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.

Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que contrae de la nada nombres y figuras”

(Pizarnik: Op. Cit., p.272)

En la secuencia de poemas de la segunda parte, “Las uniones posibles”, como lo indica el título, el sujeto se propone en su recorrido hallar formas para asir a través del lenguaje su naturaleza como yo esencial. Una de las uniones posibles puede estar en el silencio, pero aún así es el ruido el que se impone, la marca sonora que ensordece y no permite el encuentro. Explica en el poema “Signos”:

“Todo hace el amor con el silencio.

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

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.”

(Pizarnik: Op. Cit., p.276)

En el espacio infernal se queda gravitando el sujeto poético. Su reconocimiento de inevitable abandono de sí mismo no le permite sino la locura de la interpretación de la vida cotidiana. En

“Los poseídos entre lilas”, al finalizar el ciclo de poemas de la obra, el hablante lírico exagera su visión de la realidad cotidiana para transfigurarla, deformarla y acceder a las preguntas que no tienen respuestas porque no sólo el silencio es posible para hallarlas sino que se ha dejado de ser en la duda y se ha quedado consumido en la no-respuesta:

“- ¿Qué hice del don de la mirada?

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

- Proseguí.

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

- ¡No!

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

(Pizarnik: Op. Cit., p.293)

En la parte final del libro, y también escrito al modo de prosa poética, desligándose incluso de la forma versal del inicio del poemario, el sujeto reconoce en una suerte de confesión o clarividencia previa a la secuencia de preguntas con que finaliza su discurso, que “las palabras hubieran podido salvarme/ pero estoy demasiado viviente” (Pizarnik: Op. Cit., p.295). Y culmina con la constatación de su muerte, de su propia partida. Es decir, el viaje conduce a otro viaje, a un nuevo movimiento que ha producido la huida hacia la noción de ser, pese a que no “quiera cantar muerte”, la única realidad posible se encuentra en otra parte, en otro estado que puede darse en el silencio de la muerte, en la pregunta abierta que en su caída el sujeto reconoce sin respuesta porque el yo esencial no está en su inmediatez, sino que se reconstruye a sí mismo para rehacerse una y otra vez en la duda existencial, en el completo abandono, en la postergación de su propia identidad desconocida:

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

(Pizarnik: Op. Cit., p.295-96)

Finalmente, el cuadro inspirador del título de la obra, El infierno musical habla por sí solo en cuanto al escenario o espacio de desenvolvimiento o recorrido del yo cuya vagancia termina en la muerte. Es el infierno de no saber quién se es y no poder responder sino con imágenes apocalípticas como las de la pintura que se reproduce a continuación:



Hieronimus Bosch, "El infierno musical"

⁴¹ Bosch, Hieronimus. "El infierno musical." Detalle El infierno. The Artchive. Ed. Mark Harden. 19 Marzo 2006. <<http://www.artchive.com/artchive/B/bosch/delightr.jpg.html>>

**6. MIRADAS DECONSTRUCTIVISTAS A DOS INFIERNOS MUSICALES:
CONTEXTO ESCRITURAL DEL POEMARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK
RELACIONADO CON LA OBRA HOMÓNIMA DE BOSCH**

“Las metáforas de asfixias se despojan del sudario: el poema”

Alejandra Pizarnik: Endechas, “Poema IV”

6.1. De la pintura al poema; del poema a la pintura:

La obra pictórica en la que Alejandra Pizarnik apoya la escritura de su poemario nos remite al artista holandés medieval Juan Jerónimo Van Aken, cuya vida transcurre entre los años 1450-1516, periodo en el cual el cristianismo toma vital preponderancia en la concepción de mundo, estableciendo claramente las diferencias entre una vida dedicada a las leyes bíblicas o judeo-cristianas y la vida profana encarnada en el pecado y lo diabólico, alejada del espíritu inspirador de la entrega del ser humano a la presencia de Dios en la tierra, tal como se indica a en el estudio de la obra escrito por Walter Bosing⁴²:

“sus imágenes visuales sirvieron para dar una forma más vívida a los ideales religiosos y a los valores que habían mantenido durante siglos a la cristiandad en el arte del Bosco, la Edad Media fulguró con una nueva brillantez, en medio de su agonía, antes de desaparecer para siempre. [. . .] De esta manera, el espectáculo de pecado y locura y los horrores cambiantes del infierno se unen a las imágenes de

⁴² Bosing, Walter. El Bosco: Entre el cielo y el infierno. Colonia: Taschen, 2000.

sufrimiento de Jesucristo y a las del santo que permanece firme en su fe, contraponiéndose a los embates del mundo, de la carne y del diablo”

(Bosing: Op. Cit., p.96)

En la magistral obra de Bosch, El infierno musical es posible interpretarlo desde el recorrido visual los siguientes símbolos pictóricos y oníricos propios de una imagen del infierno. Decir lo indecible dentro de una imagen abstracta y a veces poco exacta de un paisaje desconocido y aterrador, es lo que Bosch manifiesta en esta especie de imagen surrealista del infierno. Seres reconstruidos en sí mismos de una manera amorfa de realidades asimilables a objetos conocidos por nuestra propia humanidad, por nuestros propios preceptos que son obvios y directos a la mirada muchas veces cerrada y concreta del aquí y el ahora. Esta escena magnífica de los elementos lúdicos de la oscuridad en constructos diversos, extraños, “a medio hacer”, condenados a un inquebrantable sentido de querer decir la esencia sin las palabras conocidas e inventadas por el propio lenguaje, claro aparentemente, basado en la decodificación de situaciones fácilmente reconocibles por la mirada humana. Este significado de entender la descripción de la esencia creadora mediante un lenguaje aún no descubierto generador de una impotencia extrema por comprender la expresión “real” de lo decible.

Un significativo modo de apoderarse del gran misterio, del gran secreto que oculta la limitante que nuestro cerebro, nuestra propia posibilidad de entender el universo inmediato nos hace presos, cae muchas veces en la lectura visual lineal.

La obra que Bosch ha creado cae en la oscuridad, en una respuesta no existente porque necesita de una respuesta que no se hace presente a la luz de las facultades humanas. Es lamentable. Qué

posibilidad cabe entonces en este tomar conciencia que nuestra propia capacidad cognoscitiva y de raciocinio no es factible de esclarecer. Sólo se dice lo obvio. El lenguaje estaría basado en aquello. Por más ejercicio que el artista haga en su recorrido por la obra y su existencia, llegaría a lo mismo, a entender que el hombre y su capacidad creadora es limitada. Que existe una gran verdad y que es su propia limitación humana. Somos eso, acaso la obra de Pizarnik encierre entonces una inquietante búsqueda de la esencialidad de su ser en que se han perdido los símbolos o códigos entregados por el lenguaje, escasos e ineficaces, sin sentido, sin realidad, donde el pecado es más cercano y condenable. Sin duda, un escenario que queda sumergido en un verdadero infierno musical.

6.2. La estructura de la imagen pictórica: otra forma de decir lo indecible

La composición pictórica se basa en un recorrido del ojo en distintas direcciones, se jerarquiza una figura central que hace a la vez de hombre, animal – objeto, a medio hacer- que simula uno de los aspectos más fundamentales e intrínsecos de la existencia humana: el castigo a los pecados del propio ser humano. Se intenta describir simbólicamente el infierno a través de instrumentos musicales que en su concepción fueron creados para el deleite y el placer de los sentidos. Ahora convertidos en elementos torturadores del pecado, donde el carácter del desequilibrio en las aversiones humanas toma sentido.

6.3. De la pintura al poema: presencia de Bosch en Pizarnik

Dentro de los primeros elementos que son posibles de interpretar como situaciones motivacionales del poema en la obra El infierno musical de Pizarnik están los aspectos ligados al

protagonismo de la oscuridad de la noche, de la penumbra, en donde con paisajes gélidos y demoníacos se intenta describir la realidad despedazadora de las almas perdidas, atormentadas y flageladas, en que la tortura constante en las tinieblas someten la espiritualidad del ser en la caída agónica del final. El carácter musical puede entenderse como una fuerza dinámica que aporta lo lúdico como eje de la tortura musical

La pintura tiene como elemento focal el hombre-árbol cimentado sobre la base de una escena putrefacta y terrorífica en que el rostro humano se jerarquiza, personificando al propio autor de la obra. En este caso, el protagonista mira hacia el vacío sobre una escena angustiante poblada de cuerpos desnudos abatidos por el dolor, de monstruos que pretenden a través de los fragmentos humanos presentes dar cuenta del hacinamiento y del desorden en la lujuria. Este contraste dramático se va subdividiendo en imágenes dentro de un todo fragmentario, en especies de máquinas destinadas a hacer sufrir a los condenados.

Se evidencia el terror de las víctimas de los pecados terrenales, subyugados por los cuchillos, por los instrumentos musicales transformados en objetos de tortura. Las formas demoníacas asimilables a animales con poderes de sometimiento van configurando en una lectura vertical de la imagen la tiniebla de los cielos al protagonismo de los cuerpos heridos y sentenciados en un decrecimiento que proviene del cielo y se dirige a la tierra donde subyace una suerte de inframundo. En toda la escena cabe destacar la desesperanza y los temores que reflejan los defectos y flaquezas de la existencialidad del ser que se entrega a la tentación.

Entre las acciones que sobresalen como representación de lo pútrido en la acción de defecar, orinar, vomitar y expeler van dando cualidades repugnantes también como castigo. El hedor

manifestado en todo su esplendor a través de figuras como perros devorando humanos, pájaros defecando seres, aguas estancas y putrefactas, cuerpos en descomposición rodeados de fuego, sectorizados en incendios. Es decir, cada fragmento podría representar los siete pecados capitales, partiendo por la lujuria.

El carácter musical puede entenderse como una fuerza dinámica que aporta lo lúdico como eje de la tortura musical, al incorporarse dentro del cuadro el detalle de instrumentos martirizadores de los afligidos seres que no pueden escapar.

Por otra parte, los detalles expresados como formas punzantes que atraviesan la carne y la hieren se ven potenciados por la existencia del claroscuro provocando puntos de luz y de interés que recrean una atmósfera donde todos los sentidos se encuentran inmersos en la agonía, en las estructuras superpuestas del castigo eterno.

Finalmente, el caos se apodera de lo escalofriante del recorrido del alma pecadora donde todo intersticio es sinónimo de una especie de subpresencia escénica con autonomía formal en que cada detalle toma relevancia generando formas irregulares e irrepetidas como un collage de seres demoníacos en constante festín del padecimiento humano.

6.4. Del poema a la pintura: presencia del imaginario de Bosch como intertexto del universo del sujeto poético en el poemario de Pizarnik

A partir de la segunda parte del poemario, “Las uniones posibles”, comienzan a aparecer signos que se relacionan con aspectos temáticos que Bosch utiliza en su afán por retratar la condena del

pecador. Dice en el segundo verso de “Signos”: “Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio/ de pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (Pizarnik: Op. Cit., p.276), aludiendo a un instrumento musical y al símbolo del fuego con que tradicionalmente se asocia al infierno. También agrega en el poema “Del otro lado”: “Estoy triste en la noche de colmillos de lobo/ cae la música en la música/ como mi voz en mis voces” (Pizarnik: Op. Cit., p.278).

La secuencia total de los poemas es correspondiente a detalles que se encuentran en la pintura de Bosch. Literalmente, el sujeto poético recurre a la enunciación de las imágenes para configurar su universo de peregrinaje. En lo sucesivo, probaré con los fragmentos de la pintura original aquellas correspondencias con el imaginario en el cual el sujeto poético realiza su recorrido identitario. Las imágenes son evidentes como también la presencia del sujeto poético en su desdoblamiento con “los puentes” que entrelazan imagen pictórica con imagen poética. En suma, se aplica la deconstrucción y la asociación de lo visto y lo oído. Sorprende ver tales coincidencias.

Reviso el siguiente detalle de la obra y su consonancia con el poemario, a la luz de descubrimientos personales que he podido aportar para los fines de este estudio, ya que en mi proceso investigativo no me encontré sino con una sola alusión⁴³ de la relación existente entre dicha pintura de Bosch y el poemario de Pizarnik. Por supuesto que no se agota el tema en estudio y se postula una revisión que tienen estricta consonancia con los sentidos que se desprenden de la lectura crítica de los poemarios de Alejandra Pizarnik:

⁴³ Dicha alusión se refiere a una mención que hace Bernardo Ezequiel Koremblit en Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik, Op. Cit.

6.4.1. Parte II, “Las uniones posibles”:



“el ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos”

(Pizarnik: Op. Cit., p.279)

6.4.2. En el poema “Lazo mortal”:



“Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del náufrago”

(Pizarnik: Op. Cit., p.279)

6.4.3. Parte III, “Figuras de la ausencia”:



“La luz del lenguaje me cubre, me protege, me libera de los brazos del desconsuelo”

(Pizarnik: Op. Cit., p. 284)

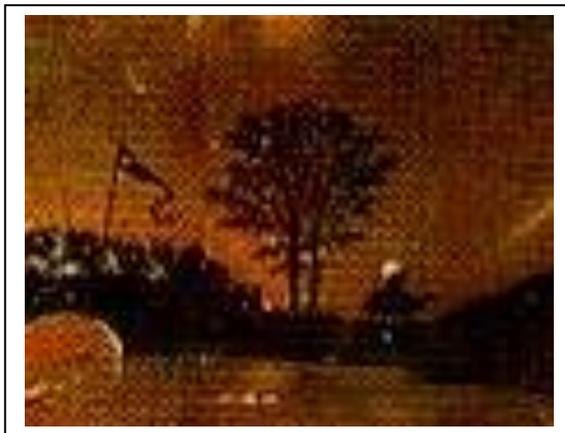
6.4.4. Parte IV, “Los poseídos entre lilas”:



“El cielo como de una materia deteriorada”

(Pizarnik: Op. Cit., p.293)

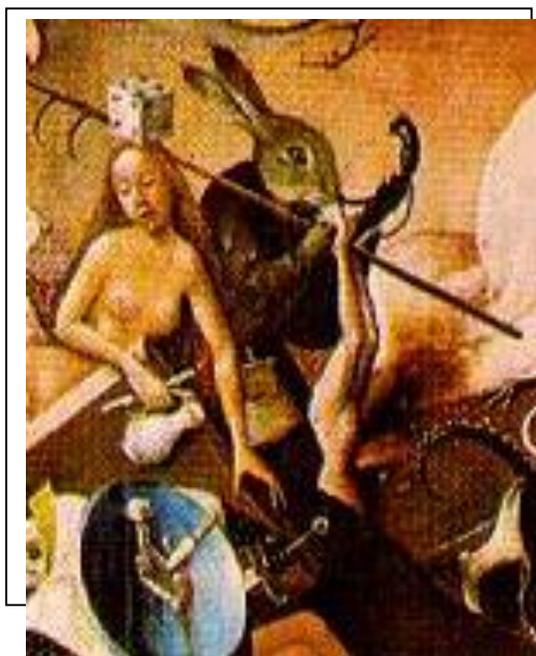
6.4.5. Parte IV, “Poema I”:



“el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra”

(Pizarnik: Op. Cit., p.293)

6.4.6. Parte IV, “Poema II”:



“¡ Pero mira!, el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma...”

(Pizarnik: Op. Cit., p.295)

6.4.7. Parte IV, “Poema II”:



“Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos”

(Pizarnik: Op. Cit., p.294)

De la revisión de las correspondencias anteriores, se concluye que el sujeto poético es parte integrante del infierno musical de Bosch, haciendo alusiones expresas a imágenes de la pintura original. En dicho imaginario visual el sujeto se confunde entre los personajes agónicos que la componen, llevando a cabo su errancia hasta morir porque el yo esencial se ha perdido, se ha abismado, se ha desintegrado. La muerte es el resultado de ese viaje, el recorrido ha sido finalmente la deconstrucción de su identidad. No responde sino con preguntas. La respuesta final está en las preguntas; es decir, regresa al inicio ya que lo comenzó con una pregunta y termina del mismo modo:

“Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la endechadota. Una mirada azul aureoleaba mi poema. Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?”

(Pizarnik: Op. Cit., p.290)

7. CONCLUSIÓN AL ESTUDIO

La obra de la gran autora argentina Alejandra Pizarnik nos deja un enorme legado en cuanto a los referentes motivacionales de problemáticas que se vienen repitiendo a través de los últimos treinta y cinco años en las sociedades modernas. Un universo de grandes conflictos internos del ser humano producto de la modernización y de los avances de la tecnología, en que la obra poética de la autora argentina logra transmitir de generación en generación la angustia de sentimientos olvidados, de la pérdida de los factores emocionales más intrínsecos a la existencia de la humanidad, a una especie de tortura interior en que el vacío en que se sumergen los valores espirituales y de la existencia de vivir cobran gran relevancia. Es por eso, que se hace necesario entender desde la perspectiva de la creación lírica en verso y prosa de Pizarnik, todas aquellas angustias, todas aquellas falencias del ser humano que laten con más fuerza a través de los años y hasta la actualidad, en un devenir de dificultades existenciales que son originadas en el seno del abandono de los sentimientos interiores a favor de una vida más competitiva, más moderna y porqué no decirlo más deshumanizada. Todos los factores que están presentes en el estudio realizado de la poética de Pizarnik apuntan al gran desconcierto que el ser humano experimenta hasta nuestro días con la exacerbación de los motivos literarios de la pérdida del sujeto interno esencial, de la disgregación de su propio cuestionamiento existencial, de su sufrimiento personal-espiritual en una senda llena de silencio conducente únicamente al suicidio, a la muerte irremediable.

Entonces, cabe preguntarse con gran sentido de verdad: ¿Qué ha pasado con nuestra valoración por los atributos humanos ligado a las emociones?, ¿Está la modernización llegando a nuestros más íntimos cuestionamientos existenciales?, ¿Se ha separado tanto el hombre de su centro en la

búsqueda por la perfección tecnológica?, ¿Cuáles han sido los avances en la misma calidad de vida, llámese calidad de vida a la calidad humana? De ahí que los autores vigentes y activos en la producción literaria contingente no expresen en sus obras poéticas una solución a la problemática de pérdida del sujeto del yo existencial, sino que por el contrario magnifiquen con más vehemencia los motivos líricos que Pizarnik traía ya arrastrando en su realidad interna y creadora hace más de 30 años. Entonces, me pregunto nuevamente ¿Qué pasará con tanta disgregación por el sentido de la vida?, claro está que dichos motivos poéticos utilizados magistralmente por Pizarnik están más vigentes que nunca y trascienden la propia forma expresiva de la literatura llegando a todas las manifestaciones del arte en este movimiento entendido como el Deconstructivismo, ya este nuevo enfoque de hacer y entender el arte se ha manifestado desde las letras hasta la arquitectura, donde ya se ha creado todo para entender que hay que volver al origen, explicando a través de los autores extemporáneos a Pizarnik que el tormento interior que vive la humanidad es producto de su misma evolución. Nada más intentemos hacer un paralelo con las infinitas realidades que el ser humano actual está experimentando, los conflictos que los poetas, escritores tan repetidamente y otros creadores de las artes en general han desarrollado, muestran una decadencia del ser interno, una angustia contenida, no en vano hasta hace unos pocos años estuvo muy en boga la inteligencia emocional, es decir el ser humano se ha dividido de sus más íntimas facultades humanas, su emocionalidad, por ello queda un sujeto como bien describe Pizarnik en una búsqueda de su propia esencialidad de ser.

Ahora bien, se puede concluir que la obra pizarnikiana marcó sin duda un referente sígnico-lírico en las futuras generaciones de poetas latinoamericanos y extranjeros, donde temas tan claramente definidos como la muerte, el castigo, el vacío, el silencio, el sufrimiento o la pérdida de un sujeto

poético en constante desconsuelo marcaron un antes y un después en la producción de literatura mundial.

En otro aspecto se hace preponderante indicar la importancia de los cuestionamientos que el sujeto poético hace respecto de su existencia en los poemarios escogidos como objeto de estudio Árbol de Diana y El infierno musical, se concluye que la deconstrucción de su ser es parte integrante de la falta del verdadero sentido por la vida. Una manera de dar a conocer los flagelos de las sociedades modernas, de la falta de lo trascendental en la propia humanidad.

La propuesta de lectura deconstructivista que se ha propuesto esta tesis se cumple por cuanto la visión crítica deconstructivista nos permite acceder al conocimiento de la construcción identitaria del sujeto mediante su desmantelamiento o descomposición de sus partes para llegar a la conclusión de que el sujeto poético (representativo de la realidad humana actual) se enfrenta a la duda existencial de su propia naturaleza, queriendo desde la subjetividad alcanzar una noción de ser fidedigna, intuyendo la existencia de un yo esencial que se encuentra “encapsulado” y frente al cual se puede llegar a través de la itinerancia o viaje interior de búsqueda de sí mismo, dividiéndose o disgregándose en varias voces, las cuales apuntan a una noción de ser cuya identidad está en permanente deconstrucción para rearmarse una y otra vez y alcanzar aquel ideal que de respuesta a la su naturaleza y sus características constitutivas, a través de una escritura hermética en apariencia y que recurre a recursos vanguardistas, especialmente en el manejo de la imagen y la creación de un universo lírico donde por medio de la síntesis se instala el discurso del yo itinerante que, al reconstruirlo, devela la existencia de un yo esencial incapaz de encontrar sentido y claridad a su destino sino en el silencio y la muerte.

Los rasgos identitarios o variables de construcción identitaria que configuran su naturaleza en constante desdoblamiento se complementan en intertextualidades que remiten a obras pictóricas como las de Klee, Wols y Bosch, quienes a través de sus imágenes ilustran estados internos que el sujeto poético vivifica en desde la noche como el escenario en que se encuentra inmerso el tú itinerante, la pérdida del sujeto y el poema como fracaso de posibilidad de ser, asimismo, la pérdida del rumbo que conduce a lo estéril de la búsqueda de su yo esencial; la fragmentación de la identidad producida por la angustia existencial, el desamparo y la enajenación; la desilusión ante una posible respuesta que se pretende hallar en el aquí inmediato, pero que se encuentra en el misterio de la muerte y el misterio de vida a los cuales no puede acceder mediante su única vía que es el lenguaje materializado en voz y canto, aunque muchas veces no ofrezca respuesta.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias:

- Pizarnik, Alejandra. "Árbol de Diana." 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 99-140.
- - -. "El infierno musical." 1971. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 259-96.
- - -. "El poema y su lector." Antología consultada de la joven poesía argentina. Ed. Héctor Yanover. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1967.
- - -. "El poeta y su poema." Quince poetas. Buenos Aires: Centurión, 1963. 67.
- - -. "Extracción de la piedra de locura." 1968. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 207-58.
- - -. "La tierra más ajena." 1955. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 7-44.
- - -. "La última inocencia." 1956. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 45-66.
- - -. "Las aventuras perdidas." 1958. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 67-98.
- - -. "Los trabajos y las noches." 1965. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 151-207.
- - -. Prosa completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- - -. Obras completas poesía & prosa. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1999.

- - - Extracción de la Piedra de Locura. Madrid. Editorial Visor,1999.

Fuentes Secundarias:

Bibliografía crítica acerca de la obra de Pizarnik:

Aira, César: Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Basso Benelli, Cristián. “Sujeto pulsional y desidentificado en la poesía de Alejandra Pizarnik.”

Anuario Hispanoamericano de Poesía. Santiago, Chile: RIL Editores, 2004. 135-52.

Beneyto, Antonio y Martha Moia. El deseo de la palabra. Barcelona: Ocnos, 1975.

Bordelois, Ivonne. Correspondencia Pizarnik. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Bordelois, Yvonne. “Reseña a Árbol de Diana.” SUR. N° 282. Buenos Aires: Revista SUR, 1963.

98-100.

Bordieu, Rebeca. Psicoanálisis en Alejandra Pizarnik. “CyberTesis”. 2004. U de Chile. 13 Ene

2006. <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/melys_c/html/index-frames.html>

Chávez, Suzanne. Abstracto. “The Ex-Centric Self: The Poetry of Alejandra Pizarnik.”

Dissertation Abstracts International. N° 52. Los Angeles: Davis Press, UCLA, 1992.

Chávez, Suzanne: “Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik.” Sololiteratura. Ed.

Francisco Robles. 10 Dic 2005 <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm>>

Haydu, Susana. Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético. Washington, DC:

Organización de Estados Americanos, 1996.

Korembli, Bernardo E. Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik. Buenos Aires:

Ediciones Corregidor, 1991.

Lagunas, Alberto. “Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido”. PROA.

Buenos Aires: Revista PROA, 1988. 43-48.

Lagunas, Alberto. “Dos palabras para un reportaje.” Sololiteratura. Ed. Francisco Robles. 3 Sep

2005. <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizentralberto.htm>>

Piña, Cristina. Alejandra Pizarnik: Una biografía. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991.

Bibliografía acerca de Teoría Crítica, identidad, deconstrucción, psicoanálisis, discurso poético y literatura:

Alfaro, Margarita, et. al. La escritura autobiográfica. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996.

Alfaro, Margarita. “Búsqueda de una identidad autobiográfica.” Poétique N° 27: La strategie de la forme. Ed. Jenny Laurent. Paris: Seuil, 1976. 1-5.

Baier, Carlos y Cristián Basso. 22 Voces de la Novísima Poesía Chilena. Santiago, Chile: Editorial Tiempo Nuevo, 1994.

Barceló, Pablo, Francisco Leal y Samir Nazal. Génatrix: Antología de Poesía Joven. Santiago, Chile: Ediciones Endecaedro, 1999.

Benitez, Luis. “La poesía argentina de las últimas décadas.” Cronopios. Ed. Edson Cruz. 15 Ene 2006. <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=893v>

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. México: Siglo Veintiuno, 1982.

Bonet, Antonio, ed. El Surrealismo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 27-56.

Bosing, Walter. El Bosco: Entre el cielo y el infierno. Colonia: Taschen, 2000.

Braunstein, Néstor, La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. México: Siglo Veintiuno, 1987.

Breton, André. “Primer manifiesto surrealismo.” Analítica.com. 7 Abril 2000. Ed. Ana Luisa Figueredo. 16 Dic 2005. <<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>>

Cabo, Fernando. “Autor y autobiografía.” La escritura autobiográfica. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996. 133-38.

Calvo, Francisco. “La teoría artística del surrealismo.” Surrealismo. Ed. Antonio Bonet. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 27-56.

- Carrier, Hervé. Diccionario de la cultura: Para el análisis cultural y la inculturación. Navarra: Verbo Divino, 1994.
- Cohen, Jean: Estructura del lenguaje poético. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 1999. 142.
- Derrida, Jacques, “Che cos’è la poesia?” Derrida en Castellano. Ed. Horacio Potel. 12 Feb 2006.
<<http://personales.ciudad.com.ar/derrida/poesia.htm>>
- - -. “La différence.” Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972.
- - -. La escritura y la experiencia. Barcelona: Anthropos, 1989.
- - -. La voz y el fenómeno. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Espinosa, Julio: “Poesía chilena: el grupo de poetas del 70 y la supuesta generación del 80.” Revista Galerna. New York: Montclair State University, Department of Spanish and Italian, 2005. 115-30.
- Fernández Moreno, César, comp. América Latina en su literatura. México: Siglo Veintiuno, 1972.
- Fernández Pedemonte, Damián. La producción del sentido en el discurso poético. Buenos Aires: Edicial, 1996.
- Foucault, Michel. La hermenéutica del sujeto. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Gómez Paz, Julieta. “La mujer argentina en la poesía de ayer y de hoy.” La mujer argentina. Buenos Aires: Consejo de Mujeres de la República, 1976.
- Jauss, Hans Robert. “El lector como nueva instancia de la literatura.” Estética de la recepción. Comp. Peter Bürger, et al. Madrid: Arcos, 1987. 59-85.
- Larraín, Jorge. Identidad chilena. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2001.

- - -. "Identidad personal e identidad nacional en el proceso de globalización." Modernidad razón e identidad en América Latina. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 89-126.
- Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Morales, Andrés. De palabra y obra. Santiago, Chile: RIL Editores, 2003.
- Morales, Leonidas. La escritura de al lado: Géneros referenciales. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Paz, Octavio. Prólogo. El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Preiss, David: "Sobre las influencias en la tradición poética chilena". Revista Chilena de Literatura, N° 57, Santiago de Chile, noviembre de 2000, p. 1997-9.
- Riffaterre, Michel. "Sobredeterminación semántica en poesía." Trad. Departamento de Literatura, Universidad de Chile.
- Seemann, Otto. Mitología Clásica Ilustrada. Trad. Eduardo Valenti. Barcelona: Vergara Editorial, 1958.
- Segre, Cesare. "Texto." Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985. 94-99.
- Verdugo, Iber. Hacia el conocimiento del poema. Buenos Aires: Hachette, 1982.
- Yurkevic, Saúl. Identidad cultural de Iberoamérica. Madrid: Editorial Alambra, U Complutense de Madrid, 1986.

Bibliografía de poetas chilenos contemporáneos:

Bello, Javier. Las jaulas. Madrid: Editorial Visor, 1998.

Montero. Mónica: “En la Jaula.” Génetrix: Antología de poesía joven. Comp. Francisco Leal, Samir Nazal y Pablo Barceló. Santiago, Chile: Ediciones Endecaedro, 1999.

Sanhueza, Isabel. “Nocte.” Pretactos. Santiago, Chile: Ediciones Servitimbres, 2000.

Torres, Antonia: “II.” Poesía Chilena para el siglo XXI: 25 poetas, 25 años. Comp. Thomas Harris, Floridor Pérez y Mario Salázar. Santiago, Chile: DIBAM, 1996.

Urriola, Malú. Nada. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2003.

&&&&&&&

APÉNDICE

1. CONTRIBUCIÓN SICOANALÍTICA A LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK:

VISIÓN LACANIANA DE LÍNEAS TEMÁTICAS

2. INFLUENCIAS DE LA POÉTICA DE PIZARNIK EN POETAS JÓVENES DE LAS

GENERACIONES DE LOS NOVENTA Y DOS MIL EN CHILE

PRESENTACIÓN

El presente apéndice contempla la inclusión de dos estudios relativos a dos temáticas que se desprenden de la tesis anteriormente desarrollada: una visión crítica desde la perspectiva psicoanalítica (como ha sido estudiada por Bordieu, Chávez, Haydu); y otra referida a la presencia de algunos rasgos pizarnikianos en una selección de poemas de autores de las generaciones recientes de las promociones poéticas de los años noventa y dos mil en Chile.

La contribución corresponde a estudios que no agotan las temáticas, sino que abre la discusión crítica para continuar la indagación de la vigencia y permanencia de la propuesta de Alejandra Pizarnik en cuanto al destino del ser humano participante de una sociedad donde el individualismo, el carácter tecnologizado de su condición y su involución en términos espirituales o del sentido de la colectividad. Sus angustias, en definitiva, provienen de su alejamiento de sí mismo, por ello la deconstrucción vienen a ser un camino de develamiento para comprender las características de la crisis identitaria que vivifica el sujeto actual, disperso en su No ser; en suma, perdido en sus propios deseos. Dicha problemática no sólo se ha mantenido en los últimos años sino que se ha exacerbado. De ahí la vigencia del discurso poético de Alejandra Pizarnik en nuestros autores y en las poéticas que siguen germinando en nuestro contexto cultural.

Queda hecha la invitación al lector.

1. CONTRIBUCIÓN SICOANALÍTICA A LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK:

VISIÓN LACANIANA DE LÍNEAS TEMÁTICAS

1.1. Pulsión, deseo, fantasma: El sujeto poético en Pizarnik

Una de las perspectivas analíticas más utilizadas por los estudiosos de la obra de Pizarnik, entre los que se cuentan autores como Chávez, Bordelois, Piña, Haydu, etc., han considerado el psicoanálisis como una de las vías más certeras de acercamiento analítico. Sin embargo, es ello un recorrido que aún puede seguir profundizándose gracias al interés que ha crecido en torno a la figura y obra de Alejandra Pizarnik como su presencia en la poesía hispanoamericana contemporánea, situación que el propio Bernardo Korembli, en su estudio Todas las que ella era: Un ensayo sobre Alejandra Pizarnik (Corregidor: Op. Cit., p.24), enuncia, a lo que se agregan otros enfoques más actualizados como la tesis que aquí presento en cuanto a una lectura deconstructivista de los textos de dos poemarios: Árbol de Diana y El infierno musical.

Primeras indagaciones críticas:

En cuanto a la aplicación de modelos preexistentes a la obra literaria es de por sí una hazaña poco honesta. Pero no hay obra poética más cercana a la re-lectura o re-flexión freudiana de Lacan que la poesía de Pizarnik.

Suzanne Chávez, en su tesis doctoral afirma que “el deseo de Pizarnik de “asombrar”, de ser excepcional, permea su escritura”⁴⁴. En su diario hemos observado su relación amor/odio con

⁴⁴ Chávez, Suzanne: Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik. Sololite <http://www.sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm>, visitada el 10 de diciembre de 2005.

mentores y predecesores masculinos, especialmente su reverencia por Artaud. En su poesía hemos visto su fascinación con lo que le señala, su “locura”, su “solo privilegio”. Dotada de la habilidad de encantar e intrigar a la gente con su apariencia y comportamiento infantil y su precoz y asombroso ingenio, a la edad de 25 años sentía que se le iba extinguiendo este privilegio. Le espantaba la “indiferencia” inherente al modo en que la gente trata a “una grande”.

El enfoque psicoanalítico, en su fluir permanente, da señas de un cosmos latente del inconsciente. Opera éste en los textos cuando la pulsión irrumpe en el orden simbólico, como en la muerte imaginaria y simbólica que: “el orden simbólico constituye, atraviesa y pre-existe a los sujetos que lo soportan. El sujeto es traído a la vida y es consagrado a la muerte por ese automatismo de repetición, que es la ley de la Pulsión” (Braunstein: Op. Cit., p.75)⁴⁵.

En este sentido, esta poética que oscila entre el horror, el miedo, el desamparo y la permanente reafirmación del sujeto como unicidad, alterna también con la muerte, pero aferrándose a la vida, una que esté indicando la sobrevivencia ulterior: ” un querido yo que se aferra a la vida, que destruye para sobrevivir”, dice Lacan. Ella lo enuncia en su diario de 1952:

“Mi soledad maúlla. La tapo con promesas vagas. Mentir, sí. Algún día encontrarás este diario y será antiguo, algún día verán mis fotos y se reirán de la moda actual. El vanguardismo será clasicismo y otros jóvenes rebeldes se reirán de él. Pero...¿es posible soportar esto? Quiero morir. Tengo miedo de entrar al pasado. Pienso en alguna mujer de mi edad de hace un siglo. ¿Qué hacía cuando estaba angustiada?¿Qué?

Diario, 7 de diciembre”⁴⁶

⁴⁵ Braunstein, Néstor: La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. Siglo Veintiuno Editores, México, 1987.

⁴⁶ Pizarnik, Alejandra: Diarios: Lumen, Barcelona, 2003.

En Extracción de la piedra de locura, título también boshiano, escrito entre 1966 y 1968, en el cual el sujeto surge de una división, señalando contactos con la locura con la alucinación en que las zonas fronterizas de la conciencia festejan al *enfant terrible*, el que asume para dejar atrás a la persona.

El psicoanálisis no puede trabajar sin el lenguaje. A su vez, la sexualidad tampoco. Lacan la define como un sistema de fantasías humanas que producen excitación más allá de lo biológico. Sexualidad que se expresa de distintas maneras. Llegamos, desde este paradigma a ser sujetos a través del desarrollo de la sexualidad. Lacan condiciona al sujeto al Otro (orden simbólico), aspecto que Rifflet-Lamaire critica, apuntando que el sujeto no está establecido por su condición de precariedad que lo sitúa siempre al borde del abismo.

En el poema “A la espera de la oscuridad”, el sujeto se construye en un tensional autodefinirse desde lo exógeno que se manifiesta, según Lacan, producto del acecho de lo reprimido:

Ampáralo niña ciega de alma

Ponle tus cabellos escarchados por el fuego

Abrázalo pequeña estatua de terror.

(Pizarnik: Op. Cit., p. 60)⁴⁷

El proceso de castración, en que la madre es el primer Otro, se patentiza en variados poemas. “El orden simbólico preexistente al sujeto que desde antes de su nacimiento existe el deseo del otro como hombre o mujer, lugar que viene que viene a ocupar en el deseo de sus padres, dependiendo

⁴⁷ Pizarnik, Alejandra: Poesía Completa, Lumen, Barcelona, 2002.

a su vez de la castración y del Edipo de ellos, lugar donde vendrá a insertarse en el orden del discurso” (Braunstein: Op. Cit., p.99).

Desestabiliza al yo poético que, aunque en la angustia por emprender la urgencia de saberse identificado, intenta construir una noción de sí mismo. Dice en “Formas” en Los trabajos y las noches:

“No sé si pájaro o jaula

Mano asesina

O joven muerta jadeando e la gran garganta

Oscura

O silenciosa

Pero tal vez oral como una fuente

Tal vez juglar

O princesa en la torre más alta”

(Pizarnik: Op. Cit., p.199)

Es decir, se evoca una identificación a partir de la indeterminación de los elementos de la enumeración poética: el pájaro-jaula (si es libertad y encierro obligado), autoflagelación (mano asesina de sí misma), canto silencio (lo público y privado) y, finalmente, un yo inalcanzable que vive en la torre, la más alta, ya que “el cuerpo se organiza a partir de lo simbólico, es decir, en el campo del Otro. En este sentido, el cuerpo se subjetiviza, se hace significante” (Braunstein: Op. Cit., p.113).

En La última inocencia, dedicado a su primer psicoanalista personal, León Ostrov, el poema que abre la serie es justamente “Salvación” (Pizarnik: Op. Cit., p.49), donde la muchacha “vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta”, para luego nominar lo elemental como constituyente de su espacio inmediato, frente al cual el horror ya no es amenazante, sino poesía que la lucidez:”Ahora/ es la carne/ la hoja/ la piedra/perdidos en la fuente del tormento/ como el navegante en el horror de la civilización” (Pizarnik: Op. Cit., p19).

El desdoblamiento del yo queda expreso en los versos: “*Alejandra* alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (Pizarnik: Op. Cit., p.65). Pero me detendré en el texto llamado “Salvación”, para mí altamente simbólico:

“Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
Y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
Es el fuego sometido
Ahora
Es la carne
La hoja
La piedra
Perdidos en la fuente del tormento
Como el navegante en el horror de la civilización
Que purifica la caída de la noche
Ahora
La mucha halla la máscara del infinito
Y rompe el muro de la poesía”

Como un tránsito a la soledad, se fuga la isla *ahora* o nunca en tres anafóricas reiteraciones imperativas, sitúa al yo en diálogo con otro. Una situación en que la lección del infinito opone la máscara-infinito al muro-poesía. La poesía como disfraz que, en acto de habla directivo-reflexivo da cuenta de la vulnerabilidad del sujeto poético; de su necesidad de retomar un estado inasible en que lo más concreto de alcanzar es el viento.

Los tres “Ahora” que estructuran el poema se relacionan con:

AHORA----- FUEGO

AHORA-----ELEMENTOS DE LO NATURAL

AHORA-----SUJETO MUCHACHA

Éstas consonancias “rompen el muro de la poesía” como única salvación. Señalan un recorrido para el decir subjetivo que se desbarranca desde la angustia y la pérdida del centro. No es desajustado señalar la influencia del surrealismo en la poética de Pizarnik. Se advierte la presencia de un imaginario de gran plasticidad, de redescubrimiento de la fantasía y la imaginación nutricias del arte, porque

“para la imaginación existe el mundo que el pensamiento poético ha creado (tesis que fundamenta la *Poética* de Hegel, originada sin duda en la amistad del filósofo con Schiller y Goethe y en la influencia recibida). Y, por extensión y expansión, por consecuencia, la imaginación de Alejandra Pizarnik aflora como dependiente de sus ideas del mundo por ella concebido, en una subordinación que es también un suave manar y derramarse de su sangre sin coacciones ni violencias.”
(Korembli: Op. Cit., p. 53)

La poesía aparece así como un espacio de resguardo para el sujeto que desea arrancar, puesto que asume la certeza de partir desde la noche. En La última inocencia, la muerte y la vida conforman un trasfondo evidente. El miedo domina, es un absoluto; anula la inteligencia. Añoraba una seguridad, por ello el canto. Una falta de referente identitario, de aferramiento al centro. En la selección de Braunstein se afirma que “toda falta produce un movimiento, un movimiento que lleva al sujeto en busca de un objeto”. Entre los objetos constantes de su poética, los elementos como barcos, cuchillos, ángeles, casas, ojos, manos, dedos, etc., ejercen la disyuntiva con la gestualidad irónica (risas-llantos) que, en definitiva, son manifestaciones de la angustia que provoca lo incomprensible. Leemos en el poema “La enamorada” de La última inocencia:

“Esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra Alejandra no lo niegues
hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió
enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos así volverá
tu amado tan amado
oyes la demente sirena que lo robó
el barco con barbas de espuma
donde murieron las risas
recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias

ríe en el pañuelo llora a carcajadas
pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer enamorada fuiste tú.”

(Pizarnik: Op. Cit., p.53)

En este poema, el yo se proyecta en un espejo, “te miraste triste”, para luego depurar la emoción “del instante” y desarrollarla, almacenando y organizando aquello que el abandono intensifica más que el amor. Se exalta el amor, orientado más al resultado fatídico que a la mirada romántica. En cambio, el siguiente vuelve a recuperar la noche que se acerca al alba, es decir, a la ruptura de la nocturnidad como espacio en el que acecha el horror y el miedo. El sujeto seducido por la oscuridad, pero que ansía la libertad del alba. Le dice, en un lenguaje desprovisto de ornato, a “la noche que se va” en el poema “Algo”:

“Noche que te vas
dame la mano
obra de ángel bullente
los días se suicidan
¿por qué?
noche que te vas
buenas noches”

(Pizarnik: Op. Cit., p.50)

La trasgresión escritural, presente en todo recorrido por su poética, en que el verso se suspende, superando la puntuación en la mayoría de los casos, el sujeto afirma conocer una verdad posibilitada del avance en el viaje que es la vida, una que hay que salir a encontrar en la muerte.

En su discurso poético, la primera persona genera una constante autoafirmación, producto de su inestabilidad como yo. La inmovilidad suele generar un encuentro entre dos fuerzas opuestas que mueve al objeto a atarse a sus angustias, produciendo la confluencia de distintas personalidades. De hecho, se autodenomina “niña ciega de alma”, “pequeña estatua de terror” o “viajera”.

En este concierto de poemas, la muerte significa “morada para el cansancio” de vivir, lo que implica no solo un desajuste de su aquí inmediato, sino que además anuncia en reiteradas ocasiones su deceso “cansada de las muertes de turno”, cansada “de formar fila para morir”. Cansada de ser, “ella piensa en la eternidad”.

En “Retrato de voces” (Pizarnik: 2003, p.72)⁴⁸ su inconsciencia se identifica con una muñeca (otro *continuun* en su poemario):

“- Al alba dormiré con mi muñeca en mis brazos, mi muñeca la de ojos azul oro, la de la lengua tan maravillosa como un poema a tu sombra. Muñeca, personajito pequeño, ¿quién sos?

- No soy tan pequeña. Sos vos quien es demasiado grande.

- ¿Qué sos?

- Soy un yo, y esto, que parece poco, es suficiente para una muñeca.

⁴⁸ Pizarnik, Alejandra. Prosa completa. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2003.

Un yo dividido, sin duda, como lo señala Daniel Gerber en “La represión y el inconsciente”⁴⁹: “El sujeto, cada sujeto, está dividido entre el Mismo que cree hablar bajo la forma de un yo imaginario y el Otro que verdaderamente habla y cuestiona aquella presunta identidad”. Identidad fragmentada por la desestabilización que participa de su propio juego de encubrimiento: “El significante representa pues la ausencia del sujeto de la enunciación que se escurre en el juego del mismo. Por esto el sujeto de la metapsicología freudiana no es otro que el efecto de una encrucijada de representaciones que lo pre-existen” (Braunstein: Op. Cit., p.95).

En este agotamiento, Las aventuras perdidas comienza con un poema inquietante: “La jaula”, donde la dicotomía “adentro-afuera” asume valores más bien claros:

ADENTRO-----OSCURIDAD-----NATURALEZA
FUERA-----CLARIDAD-----HUMANIDAD

Se insiste en el temor y seducción de la muerte, a la que se asocia con el viento: “como el viento sin alas es la llamada de la muerte” o “de muerte se ha tejido cada instante”, atraída por “barcos sedientos de realidad”. Un yo inocente en primera instancia, pero que deja fluir el inconsciente poblado de inseguridades, pánicos, alteraciones, desdoblamientos y soledades. En Textos de sombras⁵⁰, leemos: “la soledad es esta melodía rota de mis frases”. O también:

“Cómo no me suicido frente a un espejo
y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?”
(Pizarnik: Op. Cit., p. 9)

⁴⁹ En La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan. Ed. Néstor Braunstein, México, 1987.

⁵⁰ Pizarnik, Alejandra: Op. Cit., p. 400.

El suicidio como respuesta ya se anuncia en su poesía, como he señalado. Sin embargo, cabe explicar lo que ha descubierto la estudiosa Cristina Piña en la biografía de la poeta: “Y sin embargo algo se cortó porque algo estaba definitivamente terminado desde el poema que cerraba El infierno musical. De modo que carece de importancia el hecho que la sobredosis de barbitúricos fuera voluntaria o no- en el sentido de haber tomado deliberadamente para morir” (Piña: Op. Cit., p.199).

Para concluir, la tesis que postulo es que en la poesía de Pizarnik orbita una desidentificación que conflictúa al sujeto, alternándolo entre fuerzas yuxtapuestas en las cuales intenta asir una noción orgánica de un yo constituido en el decir poético mediante autoafirmaciones en las cuales pretende refugiarse. La vulnerabilidad y fragmentariedad sirven como espacio para rehacerse en la caída que provoca. Ambas visiones sugieren ese sujeto orbitando en la precariedad, ya sea de la desidentificación o del inconsciente que se deja hablar en sus poemas. Una poética alucinatoria también para quien osa adentrarse.

En suma, un sujeto abismado que reprocha a la palabra que, curiosamente, la salva en muchos momentos, sin embargo no de la muerte: “la pequeña viajera / explicando su muerte”.

2. INFLUENCIAS DE LA POÉTICA DE PIZARNIK EN POETAS JÓVENES DE LAS GENERACIONES DE LOS NOVENTA Y DOS MIL EN CHILE

La producción poética de Chile durante la última década del siglo XX es variada en la promoción de voces, estilos y formas de expresión. No así las generaciones que anteceden a los poetas que fueron los “novísimos” en los años noventa, que sí cultivaron o mantuvieron los resabios ideológicos que supervivían desde el Golpe Militar en 1973, y cuya obra se sigue considerando un discurso de denuncia o *underground*, que quedó fijo en las revistas y poemarios publicados en los años ochenta.

Los poetas que sucedieron a la generación de los ochenta, nacidos entre 1967 y 1976, comenzaron sus primeras publicaciones con obras que no compartían una temática común, aunque al llegar el término del decenio de los noventa, hubo una marcada preferencia por líneas temáticas como el vacío del sujeto post-moderno enfrentado a los procesos de modernización del país, la reflexión sobre las posibilidades expresivas del lenguaje - sobre todo en cuanto a sus limitantes-, la revaloración de las voces de poetas considerados tótems en la tradición poética chilena y la curiosa manera de visitar las estéticas neoclásicas para desde allí conseguir la innovación en el tratamiento de temas que surgían más que de la realidad social, del interés por alcanzar una particular forma de poesía. Sin duda, que aún conserva como generación los últimos influjos de las voces poéticas que protagonizaron la prestigiosa poesía chilena del siglo XX.

El contexto histórico de la generación de los noventa en Chile, se enmarca dentro de un proceso de regreso a los procesos de democratización, inmediatamente posterior a la caída del muro de Berlín, sumado a las ventajas que ofrecían la tecnología y el acceso a la información a través de

Internet en una sociedad de libre mercado que instó más al individualismo que a la idea de grupo o generación cohesionada que compartiera los mismos ideales; salvo la idea de incluir como preocupación estética el imaginario del sujeto víctima del sistema socioeconómico imperante.

Entre los poetas que integran la generación, Andrés Morales distingue dos grandes clasificaciones en su estudio La Poesía de los Noventa: Grupo Canónico Editado y Grupo Canónico Inédito (o incluidos en antologías)⁵¹. A la primera, pertenecen entre otros Malú Urriola, Francisco Véjar, Cristián Basso, Javier Bello, Germán Carrasco, Damsi Figueroa, Leonel Lienlaf, Adán Méndez y Kart Folsh; a la segunda, Andrés Andwandter, Alejandro Zambra, Alejandra González, Antonia Torres, Michelle Reich y Sergio Meza.

El concepto de generación es aplicable, a mi juicio, cuando los autores comparten entre sí las mismas temáticas escriturales, al mismo tiempo que se interesan por conformar una estética común que trate de las problemáticas sociales o personales que los integrantes hayan vivido o advierten en su entorno inmediato, quizás nuevas reflexiones en torno a tópicos tradicionales como el amor y la muerte. Para Julio Espinosa, en su ensayo “Poesía chilena: el grupo de poetas del 70 y la supuesta generación del 80”⁵², el concepto de generación literaria:

“es mucho más exhaustivo, puesto que el grupo que así quiera denominarse debe cumplir con los siguientes requisitos: nacimiento de sus integrantes en años poco distintas; formación intelectual semejante; relaciones personales entre ellos; participación en actos colectivos propios; existencia de un “acontecimiento

⁵¹ http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/07/poesia_de_los_noventa.htm, visitado el 9 de diciembre de 2005.

⁵² Espinosa, Julio: “Poesía chilena: el grupo de poetas del 70 y la supuesta generación del 80”. Revista Galerna, Montclair State University, Department of Spanish and Italian, (115-130), 2005.

generacional” que aglutine sus voluntades, presencia de “un guía”, rasgos comunes de estilo y anquilosamiento de la generación anterior”(Espinosa: Op. Cit., p. 116).

Al respecto, centro la presencia de algunos rasgos pizarnikianos en los poetas de los noventa que responden a los rasgos identitarios propuestos por Espinosa. Los poetas son Javier Bello (1972), Malú Urriola (1967), Antonia Torres (1975) y Mónica Montero (1966); además de Isabel Sanhueza (1983). Ésta última poeta correspondería a la generación del 2000, pero cuyos trabajos poéticos ya han aparecido en muestras antológicas de los novísimos y manifiestan, a mi juicio, influjos expresos de la poética de Alejandra Pizarnik, tanto en la forma escritural como en el desarrollo de sus tópicos.

El poeta Andrés Morales, por su parte, distingue entre las características de la generación de los noventa en Chile una formación universitaria común. Casi todos sus integrantes han cursado estudios en las áreas de educación y literatura. Además, se refiere al estilo variado que en ellos impera: “. En este mismo sentido, una búsqueda sintomática por una poesía más prolija, alejada del coloquialismo de la antipoesía y cercano a aquel distinto coloquialismo de la poesía anglosajona: característica, esta última, que nos hace pensar en una promoción mucho más cosmopolita que las anteriores y, quizás, más objetiva a la hora de revisar la poesía escrita en Chile durante este siglo” (Morales: Op. Cit.)⁵³

⁵³ Morales, Andrés: De palabra y obra, RIL Editores, Santiago de Chile, 2003.

Para estructurar el análisis, tomo como objeto de estudio un poema representativo de cada autor en los que advierto rasgos pizarnikianos relativos al uso del lenguaje, a la temática o a la relación parafrásica que los liga con la construcción del sujeto identitario de la poeta argentina.

2.1. Javier Bello⁵⁴

“Aquí estoy, aquí estoy, otra vez oigo el canto, el sonido del perro en el tiesto de arroz la mortal hija pura, el mortal agujero, yo mismo que en su sed me devoro.

He abandonado mi camisa de fuga bajo el pisapapel de la mesa, mi semilla en las puertas, mi hormiga sin valor.

Oiré tu llamada, dejaré que me quemes, que te ocupes del ojo y los rompas con los trinos pequeños, con las visiones lentas que me raspan la voz.

He dejado de huir para darte un pedazo, ya no temo decir lo que se oye contrario, no es abeja, no es odio, es silencio vaciado junto a una luz deforme, es un pájaro gris insultando a los ciegos, la muerte no puede contemplarse, la mentira es abril.

Yo no soy el que habla, yo quiebro los anzuelos tiznados, yo me dedico a este alambre vacío.

Aquí estoy, aquí estoy, otra vez oigo el canto, los lenguajes erguidos, el mismo cactus negro.”

(Bello: 1998, p.18)⁵⁵

⁵⁴ Considerado una de las figuras más importantes de la generación de los noventa, nació en Concepción, Chile, en 1972. Es autor de los poemarios La noche venenosa (1987), La huella del olvido (1989), La rosa del mundo (1996), Las jaulas (1998) y El fulgor del vacío (2002). Ha obtenido los premios Gabriela Mistral de la Municipalidad de Santiago y el Accésit del Premio Jaime Gil de Biedma en Segovia, España y se ha dedicado a la pedagogía universitaria. Es Doctor en Literatura Española Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis de pregrado constituye un referente para el estudio de los poetas de los noventa. Poetas de los noventa: estudio y antología Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile.

El imaginario que desarrolla Bello en su poética es rico en imágenes y posibilidades expresivas que van del verso a la prosa, y viceversa. Entre los rasgos pizarnikianos que advierto se encuentra la preocupación por el lenguaje que permite el desdoblamiento del sujeto poético, ubicado en un espacio inestable que lo conduce a afirmar la presencia de otra voz que habla por sí mismo: “yo no soy el que habla”, y prosigue en la idea del vacío manteniendo el carácter de desamparo existencial que cultiva también Pizarnik: “yo me dedico a este alambre vacío”, enuncia el sujeto poético en la penúltima estrofa. Si bien, el autor no explicita los influjos de la poeta argentina, a mi juicio son constatables como marcas textuales que evidencian la preocupación del sujeto por el sujeto mismo.

En el poema anterior se dan tres de las variables de deconstrucción identitaria también presentes en la obra de Alejandra Pizarnik: el sujeto preso de su lenguaje o en “los lenguajes erguidos”, el silencio versus el canto y la noción de vacío en la que el sujeto poético transita hacia la enunciación de su cuestionamiento identitario. Asimismo, el sujeto poético se libera de su “camisa de fuga” señalando el desprendimiento en el que se sustenta el desequilibrio del ser.

⁵⁵ Bello, Javier. Las jaulas. Madrid: Editorial Visor, 1998.

2.2.- Malú Urriola ⁵⁶

“Que nada digan las palabras,
que no mientan más,
que no sobornen,
que no encubran.
Que no mienta el silencio que cuando calla miente,
y esculpe la duda,
de si anochece, o anochezco.”
(Urriola: 2003; p.79)⁵⁷

En este poema de Malú Urriola la primacía del sentido radica en la ineficacia del lenguaje para dar cuenta de lo verdaderamente vivido por el sujeto poético. Las palabras en el texto “esculpen la duda” frente a la condición de inestabilidad a la que el hablante ingresa por medio del espacio nocturno. Es en el silencio donde permanece la mentira, el encubrimiento y el soborno. De allí que sostenga el hablante que “nada digan las palabras” porque “el silencio [. . .] cuando calla miente”.

La reseña que realiza Diamela Eltit acerca de Nada en la contraportada del libro es clarificadora de lo anterior: “La escritura es interrogada acuciosamente. La Nada de la letra, en tanto plenitud

⁵⁶ Nacida en Santiago de Chile en 1967, es autora de los poemarios Dame tu sucio amor (1994), Hija de perra (1998) y Nada (2003). Ha recibido la beca del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART, 2002), el Premio Municipal de Poesía de Santiago (2004) y el Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Ha realizado proyectos poéticos como Poesía es +: Lectura de poesía desde globos aerostáticos.

⁵⁷ Urriola, Malú. Nada. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2003.

petrificada, como signo ya demasiado resuelto por la cultura, entra en colisión con la ambigüedad acuática y movediza que aporta el sentido.”

Los rasgos pizarnikianos latentes en su poética se relacionan con la reflexión del yo poético frente al lenguaje como develador de su propia identidad y de los conflictos a que éste lo enfrenta cuando intenta acceder a un conocimiento más profundo de sí mismo. Sin embargo, no es posible conseguirlo porque las palabras son insuficientes para dar cuenta de estados psicológicos o anímicos no asibles por la lengua. Serán las imágenes, al igual que en Pizarnik, las que anuncien una posible salida a la expresión de los conflictos identitarios del sujeto poético.

1.3. Antonia Torres⁵⁸

“Extraña de mí
no me reconozco al entrar en esta pieza lectora
sigilosa para no asustarme
me sorprendo
obligándome a significaciones sombrías
que zumban furiosas en este aire
esta mixtura en encierro
me sorprendo

⁵⁸ Nacida en Valdivia en 1975, Antonia Torres es poeta y periodista. Ha obtenido, entre otros, el Primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía Joven Sociedad de Escritores de Chile-Concepción (1992) y el Premio Regional de Literatura Luis Oyarzún, de la región de Los Lagos. Es autora del poemario Las Estaciones Aéreas, (Ediciones Barba de Palo, Valdivia, 1999).

peinando palabras largamente hermosas
frente a un espejo
preparándome una emboscada a mí misma
cada mañana más cerca de la miseria”
(Torres: 1996, p.153)⁵⁹

Desde el primer verso ya advertimos el influjo de Pizarnik. El sujeto afirma “extraña de mí/ no me reconozco”, demostrando el rasgo de desdoblamiento y cuestionamiento por la naturaleza del ser que en el estado de extrañeza no consigue sino el sorprenderse en el no ser, se obliga “a significaciones sombrías” porque la palabra sólo ejerce el efecto encubridor de la identidad del yo. El sujeto poético se queda “peinando palabras largamente hermosas” ya que el encuentro consigo mismo a partir del símbolo del espejo -al que tanto recurre Pizarnik- es también para ella la puerta de entrada a la “emboscada a mí misma” que la acercará a la miseria. Cabe destacar que la disposición de los versos no considera la puntuación, dejando a mi parecer en suspensión e inestabilidad el discurso identitario surgido de dicha extrañeza frente a la noción de ser. Habría que indicar que el escenario por el cual transita el sujeto está dado por el significado de la oscuridad y el encierro, sumiéndose en el tormento interno.

⁵⁹ Torres, Antonia: “II.” Poesía Chilena para el siglo XXI: 25 poetas, 25 años. Comp. Thomas Harris, Floridor Pérez y Mario Salazar. Santiago, Chile: DIBAM, 1996.

2.4. Mónica Montero⁶⁰

“Mi cadáver puede más que yo.
él recorre las paredes
de aquella casa pintada de siesta.
De esos improvisados padres
que dormían a mi junto
y tan lejanos.
Hace tiempo, cuando era vieja,
hondeaba pañuelos frente al sol,
descalza.
Buscando un rostro.
Buscando inocente el fantasma de algún rostro.
En ese tiempo, yo era feliz;
Desamparadamente feliz.
(Montero: 1999; p.49)⁶¹

Desde el título del poema, la autora nos remite a la influencia de la estética pizarnikiana en su voz. Se recuerda el verso “Señor, la jaula se ha vuelto pájaro/que haré con el miedo” de Alejandra Pizarnik, que, coincidente con los motivos líricos que en dicho verso se expresa, el hablante lírico

⁶⁰ Mónica Montero nació en Santiago en 1966. Desde 1991, ha participado en encuentros iberoamericanos de escritores (Viña del Mar, entre otros) y talleres literarios dirigidos por el escritor Samir Nazal. Figura en las antologías 22 Voces de la novísima poesía chilena (1994) y Génetrix: Antología de poesía joven (1999).

⁶¹ Montero. Mónica: “En la Jaula.” Génetrix: Antología de poesía joven. Comp. Francisco Leal, Samir Nazal y Pablo Barceló. Santiago, Chile: Ediciones Endecaedro, 1999.

en Montero desdobla en su identidad: “mi cadáver puede más que yo”, acudiendo a la muerte como matriz de sentido como generadora de la constatación del desamparo en que se encuentra. También recurre a la concepción descentrada del tiempo ya que “cuando era vieja,/ hondeaba pañuelos frente al sol”, con el propósito de buscar un rostro, por ende, la propia identidad. Pese a ello, el sujeto se reconstruye y advierte en la inocencia de su búsqueda que puede hallar el “fantasma de algún rostro”.

En Montero la influencia de Pizarnik se traduce en tres estratos: el uso del símbolo de la muerte dividido de la esencialidad del yo en forma de cadáver, el encierro que resulta no ser una prisión concreta sino un estado de conciencia y la búsqueda del yo esencial materializado en un rostro desdibujado.

2.5. Isabel Sanhueza⁶²

“Silencioso buscar el cuerpo

entre voces;

rasguño de gato

borrando la herida.

Silencio resuello de trenes

montando la espera:

la estación es un oído

en sordera de puertas.

Entre ellos soy

el hada

mutilando el cadáver de un ángel.”

(Sanhueza: 2000, p.15)⁶³

La más joven de las voces poéticas aquí mencionadas incorpora también rasgos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik. El poema “Nocte” presenta la pluralidad de voces que se desprende del cuestionamiento del sujeto poético por la esencia de su identidad. Por otro lado, se hace presente el protagonismo del sujeto en un espacio de silencio haciendo alusión directa a la imagen de los trenes que Pizarnik encuentra como un escenario anhelado para asir la realidad de las palabras, un lugar desde el cual tener plena conciencia del yo en su desprendimiento, una

⁶² Nacida en Santiago de Chile en 1983, ha sido incluida en antologías como 21 Poetas de la Región Metropolitana, compilada por Teresa Calderón y Jaime Quezada. Publicó el poemario Un huir invisible (1999). Cursa la carrera de Licenciatura en Educación y Pedagogía en Castellano en la UMCE.

⁶³ Sanhueza, Isabel. “Nocte.” Pretactos. Santiago, Chile: Ediciones Servitimbres, 2000.

especie de sentido exacto del relato del sujeto poético. Se muestra claramente la deconstrucción del hablante lírico en el verso “entre ellos soy”, donde se encuentra latente la división del yo, característica de la poesía de Alejandra Pizarnik.

La presencia de los animales como seres flagelantes o torturadores es otro de los rasgos pizarnikianos que se encuentran en el texto: “rasguño de gato/borrando la herida” y el acto de mutilación que aparece al final, donde el sujeto itinerante está por el hada que mutila “el cadáver del ángel”, a mi modo de ver, siendo este último el yo esencial en constante sufrimiento.

A modo de conclusión

Entre las características que menciona Andrés Morales sobre la poesía de los noventa en Chile, una de las más propias es “su absoluto desprejuicio frente a las inmensas y diversas posibilidades que la poesía tiene en su memoria pasada y en su apuesta futura”⁶⁴, lo que implica la aceptación de influencias de autores tanto tradicionales como vanguardistas, en un intento de los poetas por ejercitar la escritura poética en todas sus formas o posibilidades expresivas. Estos es, experimentar la escritura de discursos desde la métrica al verso libre o blanco, privilegiando la enunciación de los conflictos internos del sujeto poético en cuanto a su construcción identitaria que se hace más transparente a partir del enfoque deconstructivista que permite dismantelar la estructura poética que lo oculta.

La presentación de los textos poéticos anteriores es la constatación de la vigencia de Alejandra Pizarnik y su imaginario estético de los autores de las generaciones recientes, quienes en sus

⁶⁴ Morales, Andrés: Op.Cit., http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/07/poesia_de_los_noventa.htm, visitado el 13 de marzo del 2006.

versos manifiestan el influjo temático o de abordamiento del conflicto identitario, aunque lo hagan de manera estilística más propia.

Los autores escogidos para esta muestra, sin duda, no sólo han desarrollado una poética más amplia en cuanto al tratamiento de sus intereses estético-literarios, desarrollando y reconociendo la dificultad de asumir sus influencias, sino que siguen cultivando una poesía más original, lo que no agota otras miradas o enfoques críticos que den cuenta de sus incuestionables aportes: “podemos situarnos hoy ante otro modo de pensar las influencias. La nueva posición de la poesía involucra no sólo redefinir la relación que ella pueda todavía tener con el público sino que también reevaluar su vínculo con la tradición. Sugiero que pensemos a las obras mayores como una gama de recursos estéticos a libre disposición” (Preiss: Revista Chilena de Literatura, p.199).⁶⁵

Para ellos, y para los curiosos lectores de poesía, la presencia de Alejandra Pizarnik cobra mayor protagonismo en un mundo enfrentado a los procesos de modernización en que el sujeto tiende a cosificarse, perdiendo su yo esencial que le da verdadero sentido a su existencia porque ella entrega un referente lingüístico literario que le permite al poeta actual dejar testimonio de la deconstrucción en que se encuentra el yo. La respuesta vienen a ser no regresar al pasado necesariamente sino que se hace vital deconstruir lo hecho para establecer un nuevo orden desde el cual proyectar hacia el futuro.

⁶⁵ Preiss, David: “Sobre las influencias en la tradición poética chilena”. Revista Chilena de Literatura, N° 57, Santiago de Chile, noviembre de 2000, p. 1997-9.