

ALEJANDRA EN EL PAÍS DE LO NO VISTO (A PROPÓSITO DE *ÁRBOL DE DIANA* DE ALEJANDRA PIZARNIK)

*J. Pablo Villalobos**
Universidad de Texas

PALABRAS CLAVE:

Prefacio: razones por las que no voy a hablar de Alejandra Pizarnik¹

Escribir sobre la obra de Alejandra Pizarnik, sin caer en la tentación de recurrir a su biografía, parece misión imposible. El mito de la poeta maldita, que surge en primera instancia de la configuración del sujeto poético en la obra misma, se extrapola y se confunde con la persona. Se quiere entender su poesía a través de su biografía y también se pretende justificar su vida y su muerte mediante su poesía.² De esta manera, vida y obra se mezclan hasta llegar a los excesos en que cae

* juanpablo_va@yahoo.com.mx

¹ “Nació en Buenos Aires en 1936. En 1954 ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires para cursar la carrera de Filosofía que abandonó por la de Letras (1955-1957) que abandonó por estudios de pintura con Juan Batle Planas. Vivió cuatro años en París, de 1960 a 1964. Pertenece al comité de colaboradores extranjeros de la revista *Les Lettres Nouvelles*. Ha colaborado en algunas de las principales revistas de Europa y América Latina: *Nouvelle Revue Française*; *Tempo Presente*; *Humboldt*; *Mito*; *Sur*; *Diálogos*; *Temas*; *Zona Franca*; *Mundo Nuevo*; *Papeles de Son Armadans*; *Sh'ir*; *Outcry*, etcétera. Ha traducido poemas de Antonin Artaud, Henri Michaux, Yves Bonne Foy, Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire. A partir de 1962 ha escrito numerosos ensayos de crítica literaria” (Alonso 69). He elegido esta semblanza, escrita previamente a su muerte, con el afán de escapar del patetismo que prevalece en aquellas marcadas por el deceso. Alejandra Pizarnik falleció en Buenos Aires en 1972.

² Este fenómeno puede advertirse también en la edición de su correspondencia y en el interés que ha despertado la reciente publicación de sus diarios, véanse Ivonne Bordelois. *Correspondencia Pizarnik* y Alejandra Pizarnik. *Diarios*.

Guillermo Sucre al afirmar que: “en todo escritor auténtico, como ella, la estética y la vida no son términos separables, mucho menos excluyentes” (*La mascara...* 318).

La imagen de Alejandra Pizarnik ha sufrido, a partir de su muerte, un proceso de mitificación que obstaculiza una lectura sin prejuicios de su poesía, tal como lo señala Gabriela de Cicco: “Creado el mito poco tiempo después de su muerte ocurrida en 1972; canonizada por una crítica que podríamos llamar hermenéutica [...] y sobredimensionada en los ochenta por un abuso de citas, poemas dedicados a ella y copias burdas de sus poemas” (Mackintosh 120).³ Al parecer no sólo los lectores, sino incluso la crítica ha sido atraída más por el mito del “personaje alejandrino”, denominado así por César Aira (Alejandra Pizarnik 13), en tanto “emblema del poeta como un individuo marginal de la sociedad” (Foster 98), que por su poesía en sí. Así lo advierte Florinda Goldberg: “no poco de ese interés se orienta menos hacia el análisis de sus textos que hacia su fascinante personalidad y los avatares de su biografía”(14).⁴

Cabe preguntarse qué aportan todas esas especulaciones en torno a las relaciones entre vida y creación: ¿ayudan a comprender mejor su poesía?, ¿proponen una perspectiva diferente desde la cual se accede a una lectura más rica?, ¿detonan los sentidos inscritos en el texto? ⁵ Un ejemplo contundente de las conclusiones a las que ha arribado este tipo de crítica, puede encontrarse en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo. Se trata probablemente de un ejemplo inmejorable, puesto que las historias de la literatura constituyen, por lo general, el espacio donde se dan cita todas esas frases tópicas que se han venido repitiendo una y otra vez sin reflexión ni sustento:

³ Para una valoración detallada de la recepción crítica de la obra de Alejandra Pizarnik véase el segundo apartado de la Introducción, “La literatura crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik” en: María Carolina Depetris. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik* [Tesis de Doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

⁴ Cabe resaltar también el encarnizado ataque en contra de la mitificación de la figura de Alejandra Pizarnik realizado por Catherine Grant con base en las teorías de Pierre Bourdieu (77-78).

⁵ En todo caso, estos estudios pertenecerían al ámbito de la psicología o de la sociología de la literatura.

Alejandra en el país de lo no visto...

Tras su trágica y temprana muerte, la torturada poesía de la argentina Alejandra Pizarnik se convirtió en un mito, en el santo y seña de una forma extrema e intransigente de entender la poesía: vanguardia, feminismo, homosexualismo, creación como destrucción, búsqueda sin límites. Como su obra está marcada por una constante premonición de la muerte, que ella alcanzaría por mano propia, vida y creación aparecen bajo un signo de morbosa (casi erótica) contemplación del fin. (424)

¿Sugiere algo que enriquezca la lectura de su obra el aventurar, como se ha venido haciendo, que su poesía explica o justifica su muerte o viceversa?

En el presente ensayo pretendo analizar el estudio de la obra de Alejandra Pizarnik desde una perspectiva distinta. En primer lugar, prescindiendo por completo de su biografía y de textos que hablen de ella (su correspondencia, sus diarios, las entrevistas).⁶ En segundo, renunciando a la pretensión de estudiar su obra completa, tarea demasiado ambiciosa y que, dados los alcances de esta investigación, concluiría en superficialidades; por ello me concentraré únicamente en *Árbol de Diana*.

La lectura de este poemario me ha sugerido tres aspectos fundamentales a estudiar: el tema de la mirada, la configuración de los sujetos poéticos y la violencia sobre el lenguaje. Intentaré situar esta obra poética dentro de un espectro más amplio, como producto del cambio de paradigma que a partir del siglo XIX trastocó la historia del arte y que prefiguró los postulados del simbolismo y de las vanguardias, movimientos por los que la poesía de Alejandra Pizarnik ha sido influenciada.

Sobre *Árbol de Diana*

Esta obra fue publicada en 1962 y es considerada el libro con el que Alejandra Pizarnik alcanza su madurez poética. Le preceden: *Las aventuras perdidas* (1958), *La última inocencia* (1956), y *La tierra más ajena*

⁶ Se contemplan los textos biográficos de César Aira y Cristina Piña en tanto aportan conceptos sobre la obra de Alejandra Pizarnik, más allá de la anécdota biográfica. Cristina Piña. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*.

J. Pablo Villalobos

(1955).⁷ Tres poemarios posteriores completan su trayectoria poética: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968), e *Infierno musical* (1971).

Árbol de Diana está conformado por 38 poemas breves, el más extenso apenas de siete versos, entre los cuales se incluye seis prosas poéticas, género que cultivará con más asiduidad en sus últimos dos libros, en los que estos textos constituyen mayoría. Ninguno de los poemas posee un título: cada uno está coronado únicamente por el número que le corresponde en el orden consecutivo.⁸

A pesar de su brevedad, de su aparente parquedad y contención, *Árbol de Diana* es un poemario obsesivo, de pocas pero repetitivas palabras en el que una y otra vez se nombra al silencio, la sombra, la muerte, el viento, el miedo, la niebla, el espejo, la noche, y se leen constantes alusiones a la mirada, la memoria y el acto de nombrar.⁹ Tres de los poemas están inspirados y dedicados a pintores, lo cual acentúa la preponderancia del tema de la mirada: uno escrito en torno a un dibujo de Wols, otro a una exposición de Goya y uno más a un dibujo de Klee.

La mirada: de la pequeña muerta a la poeta visionaria

La idealización de la niñez es un tópico literario antiquísimo. Tradicionalmente se concibe a la infancia como una época de inocencia, de pureza. De ahí que su idealización sea producto del mundo de los adultos, quienes quisieran regresar a ese estado, relacionado con la falta de culpa. El niño es el recién llegado a la vida y que, por lo tanto, aún no ha sido manchado, ensuciado, por las vicisitudes de la realidad.

La nostalgia de la infancia es uno de los temas recurrentes en la poesía de Alejandra Pizarnik. Se manifiesta en la configuración de escenarios miniaturizados, de juguete: en la constante alusión a las muñecas, en la

⁷ Este último, es decir, el primero de su producción, fue desechado por la autora, quien no aceptaba que se le considerara parte de su obra.

⁸ Para una interpretación del título del poemario (véase Paz 7-9).

⁹ Este universo simbólico de palabras prefigura los motivos recurrentes en toda la obra de Alejandra Pizarnik. Para Juan Gustavo Cobo Borda estos motivos son: la muerte vinculada con el silencio y la palabra, la infancia como paraíso perdido en su doble sentido de promesa y orfandad, el desdoblamiento de voces líricas y el poeta como exiliado del mundo (40-64).

obsesión por la figura de la Alicia de Lewis Carroll, en la percepción de la niñez como un equivalente de la felicidad (Mackintosh 119-164). En *Árbol de Diana*, esta añoranza de la niñez se manifiesta en la configuración del sujeto poético, el cual, según César Aira, asume siempre en la poesía de Alejandra Pizarnik la forma de un personaje (39).

Los “personajes alejandrinos” son producto del desdoblamiento del sujeto poético en una tercera persona, a la que se nombra “la pequeña olvidada”, “niña de seda”, “la pequeña muerta” o “la pequeña viajera”.¹⁰ Sin embargo, más allá de estas configuraciones, en *Árbol de Diana* subyace un sentimiento general de fracaso a partir del cual se añora, con crueldad, un estado anterior en el que puede inferirse la inocencia de la infancia. De esta manera, la futilidad de la vida y la inutilidad de crecer planean toda la obra:

16

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos
has terminado sola
lo que nadie comenzó.¹¹

En *Árbol de Diana*, la niñez también se concibe como un estado ideal al que debe aspirar el artista: el sujeto poético añora la infancia por su pureza, por su felicidad, pero también, y principalmente, porque es el reino de la mirada inocente.

Durante el siglo XIX, enmarcada en las fértiles discusiones en torno al objetivismo y el subjetivismo en la creación artística, surgió una nueva concepción de la infancia que añadiría nuevos matices a su idealización. El adulto asumió una nueva culpa: el hábito. Si el artista quería tener una percepción de la realidad original, nueva, o simplemente diferente, debía intentar escapar de la trampa de la costumbre, ese entramado que se había ido anudando en torno suyo día con día. Es la conclusión a la que llega Walter Pater en sus estudios sobre el Renacimiento:

¹⁰ Profundizaré en este tema más adelante, al analizar la configuración de los sujetos poéticos.

¹¹ Seguiré la edición de *Árbol de Diana* incluida en Alejandra Pizarnik. *Poesía (1955-1972)*.

J. Pablo Villalobos

En cierto sentido debería decirse que nuestro error es formar hábitos: porque, después de todo, el hábito está relacionado con un mundo estereotipado, y en realidad es únicamente la rudeza del ojo la que hace que dos personas, cosas o situaciones, parezcan similares. (152)¹²

Siguiendo a Pater, el hábito vuelve “rudo” al ojo, pero no sólo eso. Para captar en toda su profundidad esta sentencia es necesario explorar los matices de la palabra inglesa *roughness*, que alude no solamente a la rudeza, sino también a la aspereza y, en un sentido figurado, implica que la mirada se torna “tosca”, “grosera”, es decir, “vulgar”.

La niñez, a partir de este momento, se concebirá también como un estado en el que la percepción todavía no ha sido atrofiada por el tiempo. El niño es el recién llegado a la vida y que, por lo tanto, puede observar lo que al adulto ya le está vedado. El artista, entonces, debe intentar retroceder a ese estado primigenio, tal como lo propone Charles Baudelaire: “El niño ve todo como si fuera nuevo; está siempre ebrio [...] La genialidad no es más que un reencuentro voluntario con la infancia”(1159). Este “proyecto artístico” propuesto por Baudelaire es prácticamente idéntico al teorizado por John Ruskin:

Toda la diferencia entre un genio y una persona normal [...] reside en que el primero sigue siendo en buena medida un niño, que mira con los grandes ojos de los niños, maravillado perpetuamente, sin mucha conciencia del conocimiento –conciente, más bien, de una ignorancia infinita, y por tanto de un poder infinito. (4)

Paralelamente, en parte producto de estas ideas, se va forjando el mito del artista precoz, del artista eternamente adolescente, que eclosionará años más tarde en las figuras emblemáticas de Arthur Rimbaud y del conde de Lautreamont. No resulta, por ello, una coincidencia menor el que sea posible encontrar huellas de estos postulados en la poesía de Alejandra Pizarnik:

15

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.

¹² Todas las traducciones de las citas son mías.

Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada.

¿Qué tiene de particular este “oficio de recién llegada” para que el sujeto poético lo añore? La “recién llegada”, tal y como lo señalan Baudelaire y Ruskin, es aquella niña abierta al asombro, poseedora de una mirada libre de “experiencias”, una mirada con un “poder infinito”. La tensión entre el silencio y la palabra, presente en toda su obra, comienza con este anhelo de ver más allá de lo aparente. Se concibe al poeta como vidente, idea que abrevia de Arthur Rimbaud:¹³

Yo digo que es necesario ser vidente, hacerse vidente [...] El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca en sí mismo, agota en sí todos los venenos para no quedarse más que con las quintaesencias. Inefable tortura para la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, por lo que se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —¡y el Sabio supremo! ¡Porque arriba a lo desconocido! ¡Ya que él ha cultivado su alma, de por sí rica, más que nadie!

Este proyecto se convierte en *Árbol de Diana* en uno de los temas recurrentes: no se trata de un ejercicio en la búsqueda para acceder a las “quintaesencias”, a lo “desconocido”, sino de la tematización de esta búsqueda:

31

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente.

Este poema constituye una verdadera declaración de *ars poética*. El poeta no quiere que sus ojos sean víctimas de lo temporal (“se alimenten de relojes”), es decir, de lo que transcurre en el tiempo y que no es la “quintaesencia” de la que habla Rimbaud ni tampoco quiere que su

¹³ Otra de las influencias decisivas en este sentido es la del poeta visionario William Blake.

J. Pablo Villalobos

mirada termine por configurar una poesía intelectualizada (“flores nacidas de la astucia”). El espejo se convierte en el espacio de la representación: aquello que devuelve una imagen de la realidad, pero sin ser la realidad misma, lo cual puede leerse como una metáfora del arte, de la poesía. Por ello, “pulsar los espejos” es una invitación a provocar al arte, a no conformarse con la representación estereotipada, a transgredir las apariencias para lograr que “las palabras olvidadas” suenen “mágicamente”.¹⁴

Este proyecto tiene como objetivo final trascender las apariencias, por lo que incluso antes de plantearse el problema de la creación, el poeta debe aprender a mirar de nuevo:

23

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

El poeta rechaza un simple cambio de perspectiva (“una mirada desde la alcantarilla”), estrategia de la que se ha nutrido en buena medida la literatura del siglo XX. Los dos primeros versos se plantean como una alternativa “posible”; sin embargo, los dos siguientes, que funcionan como adversativos que se imponen a los anteriores, establecen el proyecto: la “rebelión” que consiste en ver las cosas hasta dejar de verlas (“hasta pulverizarse los ojos”), es decir, hasta trascender su apariencia.

Trágicamente, esta poeta vidente no tiene control de su actividad. Es más bien, a la manera antigua, víctima de un trance, de un rapto de

¹⁴ Esta intención del poeta de ver más allá de las apariencias está en la base de las lecturas “místicas” de la obra de Alejandra Pizarnik. Bordelois: “Alejandra Pizarnik *Árbol de Diana*” (98-100). Para Enrique Molina *Árbol de Diana* es un viaje a la revelación (89-90). También para Graciela de Sola Alejandra Pizarnik es una poeta mística, que busca un “tú absoluto” (¿pags?). Gema Areta, aunque valiéndose de una retórica romántica, suscribe la misma opinión:

Alejandra Pizarnik comparte linaje con los escritores magos que buscan la piedra filosofal, acróbatas de sus propias ficciones y artificios, buceadores de sombras donde se oculta la piedra de la locura [...] teólogos de una escritura cuya servidumbre secreta es un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura. (275)

Alejandra en el país de lo no visto...

naturaleza mística. En *Árbol de Diana* la poeta se convierte en uno de los “personajes alejandrinos”, producto del desdoblamiento del sujeto poético:

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

“Ella”, doble del sujeto poético, al que se podría denominar como personaje “poeta visionario”, se encuentra desamparada, indefensa, “desnuda”; no sabe a dónde le llevará el proceso de creación “desconoce el feroz destino de sus visiones” y ni siquiera tiene la certeza de poder acometerlo, “tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe”. Lo que en Rimbaud, y en la propia Pizarnik, comienza como proyecto, se transforma en duda, en intuición del fracaso, hasta convertirse en mero anhelo:

5

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo

En esta especie de plegaria sólo se plantea la petición y se calla la promesa, que en teoría debería aparecer en el inexistente sexto verso. La ausencia del segundo elemento magnifica la promesa: provoca la impresión de que con tal de alcanzar lo que se pide se está dispuesto a cualquier cosa. De esta manera, el poema adquiere la estructura de: “lo que daría por...”. ¿Y qué es lo que implora la poeta? Desea, precisamente, alcanzar la finalidad de su proyecto: abrir los ojos y expresar lo inefable, resuelto en la hermosa metáfora “como palabras en la boca de un mudo”. Es un aterrizaje doloroso, de la esperanza y el idealismo del visionario al conformismo patético del derrotado que suplica que le sea concedido aunque sea “un minuto” de revelación. Pareciera que el poeta se ha rendido, ha claudicado, y lo único que le queda es, precisamente, tematizar su fracaso.

J. Pablo Villalobos

Algo similar ocurre con las “visiones” de la poeta. *Árbol de Diana* no es un registro de tales visiones, sino que el acto “visionario” se convierte en tema de los poemas. El yo poético no da el testimonio de lo que ha visto, se limita a dejar constancia de que existe la posibilidad de ver más allá de lo aparente:

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

El uso del adjetivo “nuestra” impone una invitación al lector, lo provoca, le sugiere que él también debe buscar, debe intentar ver más allá. Al igual que sucede con la infancia, el estado visionario se concibe como una condición ideal y por ello se aborda desde la nostalgia, desde la añoranza

19

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

El aparente contrasentido, que resulta de imaginar ojos tatuados en ojos, puede resolverse apelando una vez más a la dicotomía entre el mundo de lo aparente y lo no aparente. El poema configura la imagen de dos tipos de ojos, o de los ojos y su doble. Tengo mis ojos con los que veo, parece escribir el yo poético, y tengo estos otros que, antes que ver, son vistos. En el fondo, el poema sugiere que no se mira con los ojos, en tanto órgano físico, sino que la mirada reside en otro sitio. Este postulado, que resulta esencial para comprender todo el arte a partir del simbolismo, puede resumirse en lo escrito por Ruskin: “las palabras ‘hágase la luz’ significan en realidad ‘hágase el alma’, porque incluso el poder del mismo ojo radica en su *animación*. Tú no ves con el lente del ojo. Ves a través de él, y gracias a él, pero ves con el alma del ojo” (*The eagles* 24).

En el caso de este poema, el uso del subjuntivo le insufla un tono hipotético: se supone que ese momento, el de ver, “los ojos que tengo en los míos tatuados”, llegará algún día; pero no se expresa la otra parte inherente a la oración: el qué sucederá cuando ese momento llegue (¿por fin el poeta podrá consumir su obra?). Esta suerte de imprecisión, de ambigüedad, es justamente la que detona una multiplicidad de sentidos.

Como ha podido verse en todos los poemas citados, la problematización de la mirada es el punto de partida desde el que se establece la tensión entre lo aparente y la quintaesencia, entre la palabra y el silencio, entre lo que puede y lo que no puede ser nombrado.¹⁵ Fatalmente, producto de esta lucha, *Árbol de Diana* termina siendo más un ejercicio desde la derrota, desde la imposibilidad,

38

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas
este canto me desmiente, me amordaza

En la paradoja que plantea este poema se vislumbra el potencial auto-destructor de la poesía de Alejandra Pizarnik. Resulta significativo que se trate del último poema del libro, con lo que la poeta parece desestimar todo el ejercicio poético, calificándolo como un fracaso.¹⁶ Esta derrota, para Depetris, estriba en la incapacidad de conciliar vida y poesía:

Quando el ejercicio poético está dirigido a paliar la caída, a descubrir poéticamente la realidad absoluta, a unir, en definitiva, las escisiones entre vida y poesía en búsqueda de una totalidad, la poesía no puede evitar señalar la distancia que sella esta separación, porque la poesía necesariamente se hace desde la poesía, porque impide “hincar el diente” en lo real. (Depetris 228)

Sin embargo, a pesar de este pesimismo la poesía prevalece, al igual que la fe en la palabra poética, que se manifiesta en el rechazo al silencio (aunque se escriba sobre el silencio, transformándolo en tema de la poesía); porque, al fin y al cabo, si se hace poesía sobre la imposibilidad de hacer poesía, se hace de la única manera posible: desde la poesía.

¹⁵ Para Anna Soncini en toda la obra de Alejandra Pizarnik el silencio es una condición al mismo tiempo temida y deseada, véase Anna Soncini. “Itinerario de la palabra en el silencio”.

¹⁶ Esta idea está presente en la biografía realizada por Cristina Piña, para quien el proyecto de Alejandra Pizarnik estaba condenado al fracaso, véase Cristina Piña.

J. Pablo Villalobos

Ella: la Alejandra de papel

Resulta casi imposible negar que la mitificación de la figura de Alejandra Pizarnik tiene su origen, en buena medida, en su obra; porque se trata de una poesía eminentemente del “Yo”, en el que hay escasos desplazamientos hacia fuera.¹⁷ Además, porque a lo largo de toda su obra se van configurando, una y otra vez, diversos sujetos poéticos que pueden evocar figuras fácilmente asimilables debido a su atractivo.

Los sujetos poéticos de *Árbol de Diana* son en realidad personajes, configurados mediante el desdoblamiento a través del uso de la tercera persona. Así lo señala Depetris:

La doble escisión del sí mismo es, en *Árbol de Diana*, la fórmula que estructura el libro. En un primer momento, el desdoblamiento está pautado por un distanciamiento espacial y temporal entre el yo de la poeta y su otro yo [...], esta doble posibilidad de ser que converge en la instancia única del sí mismo invita a un reconocimiento de una identidad doble. (93)

De esta manera coexisten un primer sujeto poético, quien enuncia y dice “Yo” en el poema, y otro enunciado como “Ella” por el primero:¹⁸

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida). (17)

Las dos primeras frases son enunciadas en primera persona. La transgresión, que no es otra cosa que el desdoblamiento del sujeto poético, acontece en la tercera oración: aparece un personaje, “la hermosa

¹⁷ En este sentido resultan sintomáticas las críticas de Cristina Peri Rossi, para quien la poesía de Pizarnik se encuentra encerrada en su propio e individual mundo, en el que nunca permite que la experiencia de otros asuma un rol protagónico, por lo que se mantiene siempre distante de cualquier manifestación colectiva, véase Cristina Peri Rossi.

¹⁸ En la relevancia que cobra el tema del doble a lo largo de toda la poesía de Alejandra Pizarnik puede encontrarse otra huella de la profunda influencia de Rimbaud, quien prácticamente lo canonizó con su célebre frase: “Car J’est un autre”.

autómata”, y después hay un retorno a la primera persona. Este “personaje alejandrino” remite al surrealismo, a una de las técnicas de creación: la escritura automática. Cabe aclarar que una poesía como la de *Árbol de Diana*, poesía de la brevedad, de la precisión, no podría ser resultado de un procedimiento de escritura automática.¹⁹ Nuevamente el procedimiento de creación literaria se convierte en tema: la palabra se apodera de la poeta, quien cae en un estado de sonambulismo-automatismo (que implica la pérdida del control sobre sí misma, de ahí el desdoblamiento). La última frase del poema resulta reveladora: los nombres se reproducen solos, la poeta no tiene dominio sobre el proceso de escritura del poema. Se establece una tensión entre el “Yo” poético conciente y el otro, el personaje “Ella”, quien pareciera expulsar al primer “Yo” del proceso de creación poética:

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

En este caso, el “Yo” tematiza su lucha contra ese otro “Yo” “dormido”, quien aparece como parásito, o como depredador (“me come y me bebe”). Sucede lo mismo en el siguiente poema

32

Zona de plagas donde la dormida come lentamente
su corazón de medianoche

En el universo pizarnikiano, la creación de este doble muchas veces tiene que ver con la nostalgia de la infancia. El “Yo” adulto se desdobra en “Ella” niña, frecuentemente marcado con el adjetivo “pequeña”. El

¹⁹ Así lo concibe también Francisco Lasarte, para quien la liberación del lenguaje a través del automatismo psíquico, como método de escritura surrealista, se confronta con la necesidad de exactitud compositiva de Alejandra Pizarnik, véase Francisco Lasarte.

J. Pablo Villalobos

“Yo” enuncia desde la desolación, marcada por estados de sonambulismo, por la referencia a la niebla, por las constantes alusiones a la muerte:

12

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla

su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

En el poema se inscriben dos tiempos: un “antes”, propio de la infancia, y un “ahora” desde el que el “Yo” enuncia la muerte de esa niña que fue:

34

la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

Resulta paradójico, en el marco de la tensión entre palabra y silencio, que la “viajera”, con toda su carga metafórica plagada de referencias literarias,²⁰ “muera explicando su muerte”. En este sentido, el poema pareciera desvelar el trasfondo: la concepción de la poesía como un ejercicio para explicar, entender o profundizar en el misterio de la propia e inminente muerte. *Árbol de Diana* podría leerse, entonces, como si se tratara de un réquiem, de una oración fúnebre en honor de esa “pequeña” que no existe más

22

en la noche
un espejo para la pequeña muerta
un espejo de cenizas

²⁰ Desde *La Odisea* de Homero, pasando por *La Divina Comedia* de Dante, la concepción del rapto visionario, ha sido visto como un viaje.

Otra vez el espejo evoca el espacio de la representación, ese espacio donde se mira lo aparente y en el que es posible ver lo que se encuentra más allá (recordar la frecuente alusión a “pulsar los espejos”).

Si se atendiera únicamente a los personajes nombrados a lo largo de *Árbol de Diana*: “la silenciosa en el desierto” y “la viajera con el vaso vacío” (ambos en el poema 3), “la pequeña olvidada” (4), “la que ama al viento” (7), “la hermosa autómata” (17), “la pequeña muerta” (22), “la dormida” (32 y 36) y “la pequeña viajera” (34), se entiende el origen de esa imagen de “malditismo” y marginalidad que se ha creado en torno de la figura de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, más allá de estas marcas evidentes, subyace una idea de la poesía como espacio en el que cobran vida y se encuentran (no necesariamente en armonía) todos esos sujetos poéticos,

11

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

Pasado y presente, memoria y visión, inocencia y desolación, son algunos de los extremos entre los que se debaten los sujetos pizarnikianos. Pero esta lucha, que no es otra que el acto de creación poética, se libra dentro del poema, en la mirada, en la necesidad de pulsar un espejo.

Bordeando los límites del lenguaje

Hasta ahora he intentado explorar los sentidos inscritos en *Árbol de Diana*; sin embargo, resulta imprescindible destacar que este análisis no los agota. Ello no sólo porque, como en toda obra poética, coexisten múltiples sentidos. Hay algo adicional en la poesía de Alejandra Pizarnik que vuelve problemático su estudio semántico: la capacidad que adquiere el lenguaje de anularse a sí mismo.²¹ El crítico puede aventurar una interpretación del poema, pero en el fondo permanece la sospecha del sinsentido:

²¹ César Aira sugiere que estos juegos de lenguaje, que constituirían el estilo de Alejandra Pizarnik, se deben a la influencia de Antonio Porchia. Antonio Porchia (1886-1968) “escribía lo que llamaba ‘Voces’; tal es el título de su único libro, ampliado en sucesivas ediciones

13

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

Es posible, como se ha visto previamente, leer en este poema un proceso de desdoblamiento o una manifestación del anhelo de poder enunciar lo inefable; pero también, al analizar el segundo verso, puede llegarse a la conclusión de que se trata solamente de un juego lingüístico que termina por destruir cualquier sentido. Ya que: ¿cómo puede ser posible que “yo” parta de “mí mismo”? Y suponiendo que así haya sucedido, entonces: ¿quién enuncia el poema? Es precisamente en estos juegos donde la poesía de Alejandra Pizarnik roza lo inefable, porque el lenguaje se emplea como arma contra sí mismo, en lo que podría denominarse “lenguaje autodestructivo”.

En estos poemas, el lector es víctima de la tensión entre el sentido y el sinsentido; sin embargo, el hecho mismo de que esta tensión se produzca anuncia su verdadera naturaleza: el contrasentido. Un contrasentido se produce “porque, al construir la frase, sus términos entran en una relación que contradice sus propias definiciones”, por lo que “tenemos un auténtico sentido al que no es dado encontrar objeto alguno existente”; mientras que en el sinsentido “es el sentido mismo lo que echamos de menos” (Feito 26). La poesía de *Árbol de Diana* se convierte con frecuencia en un ejercicio de la paradoja, como ocurre con el tercer verso del siguiente poema:

33

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

La contradicción surge porque la frase adverbial “sin quedarme” es innecesaria: nadie puede irse y quedarse al mismo tiempo.²² En otros

hasta su muerte. Son algo así como aforismos [...] de aspecto sapiencial [...] En realidad las ‘Voces’ no tienen nada de sapiencial sino que son pequeños mecanismos de lógica perversa. La mayoría se anula a sí mismo en un rizo lingüístico de intensa extrañeza” (Aira 25).

²² Lo cual en términos de retórica clásica se denomina: “oposición entre privativos”. El ejemplo paradigmático es la oposición entre muerte y vida, véase José Antonio Mayoral (263).

casos, la contradicción se genera porque se otorga al sujeto una capacidad de predicar fuera de su ámbito:

28

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

La frase “los nombres hilan el silencio de las cosas” provoca un contrasentido por el uso de la metáfora; no sucede lo mismo que con la paradoja, en donde la contradicción se da de manera abierta y explícita (Feito 26-27). Aquí se trata de que es imposible que “los nombres” hilan “silencio”, como es igualmente imposible que “un poema” pueda enterarse “del silencio de las cosas”:

18

como un poema enterado/del silencio de las cosas
hablas para no verme

En todos los poemas citados hasta el momento el mecanismo que articula la contradicción es sutil y produce una sensación de misterio. Sin embargo, existe un caso en el que el mecanismo se desvela y en el poema se transparenta el ejercicio, la naturaleza del experimento:

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que no tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

La estrategia queda al descubierto: por una parte la permutación y por otra la repetición. La permutación va contradiciendo sucesivamente los versos previos, mientras que la repetición provoca una confusión que apunta, aquí sí, al sinsentido. Como colofón, el último verso aniquila los cuatro anteriores de forma lapidaria.

A pesar de rozar el sinsentido, los poemas de *Árbol de Diana* permanecen en las antípodas del sentido: el contrasentido. Y es precisamente

J. Pablo Villalobos

aquí donde forma y fondo se concilian, porque tanto el desdoblamiento, como la tensión entre el silencio y la palabra o la aparente resignación al fracaso, encuentran su vehículo ideal en estas figuras de contradicción.

Conclusión: cosechando los frutos del *Árbol de Diana*

Tal y como lo planteé en el prefacio, he intentado realizar un análisis de *Árbol de Diana* sin salir de las fronteras del texto. Evidentemente no pretendo asegurar que las conclusiones a las que he arribado explican por completo la obra, sino que sugieren vías de acercamiento a la obra de Alejandra Pizarnik. Por ello, los tres aspectos estudiados, más que un catálogo de “certezas”, constituyen enfoques, ópticas, desde las cuales es posible articular una lectura de *Árbol de Diana*.

En primer lugar, uno de los temas esenciales de este libro es la idealización de la mirada. Se dirige tanto a la infancia, concebida como estado del asombro, la ignorancia y la inocencia; como a los estados visionarios que posibilitan ver la quintaesencia de la realidad. Ante la incapacidad de acceder a estos estados ideales, la poeta los convierte en tema de su poesía. De esta manera, se produce la tensión entre la palabra (la capacidad de nombrar, de hacer poesía) y el silencio.

En el nivel de la enunciación ocurre un desdoblamiento conflictivo entre el “Yo” poético y un “Ella” personaje poético, quienes se debaten dentro del poema en los extremos del pasado y el presente, la inocencia y la desolación, la memoria y la visión, la conciencia y la inconciencia, la esperanza y el fracaso.

En *Árbol de Diana* como en toda obra poética consumada, forma y fondo se confunden; de ahí que los temas abordados y el desdoblamiento del sujeto poético sólo puedan ser representados mediante figuras de contradicción como la paradoja y la metáfora. El resultado es nuevamente problemático, pero no cae en el sinsentido. La ilusión de contrasentido potencia toda la tensión presente en la obra y multiplica sus significados.

Quizás el mayor contrasentido radique en que *Árbol de Diana* pueda leerse como un testimonio del fracaso poético, y que este testimonio se enuncie a través de la poesía, rechazando el silencio y, en cierta medida, desde la esperanza y la fe en la palabra poética.

Obras citadas

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.
- Alonso, Rodolfo, et al. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968.
- Areta Marigó, Gema. "La textura de la oscuridad: el castillo frío de Alejandra Pizarnik." Gema Areta Marigó, et al. *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)*. Madrid: Verbum, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques. Le peintre de la vie moderne*: "III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant." *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968.
- Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta-Seix Barral, 1998.
- . "Alejandra Pizarnik. Árbol de Diana." *Sur* 282, (1963): págs.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula." *Eco* 151, (1972): 40-64.
- Depetris, María Carolina. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- Foster, David. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Goldberg, Florinda. *Alejandra Pizarnik: "este espacio que somos"*. Maryland: Hispamérica, 1994.
- Grant, Catherine. "A private revolution? Alejandra Pizarnik's *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*." *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.1, (1996).
- Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125, (1983).
- Mackintosh, Fiona. *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis, 2003.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994. 263.
- Molina, Enrique. "Alejandra Pizarnik. Árbol de Diana." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 90, (1964): págs.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana, De Borges al presente*. Tomo 4. Madrid: Alianza, 2001. 424.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

J. Pablo Villalobos

- Paz, Octavio. "Palabras iniciales: *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik." Alejandra Pizarnik: *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1975.
- Peri Rossi, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte." *Cuadernos Hispanoamericanos* 273, (1973): págs.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2000.
- . *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1975.
- . *Diarios*. Madrid: Lumen, 2004.
- Rimbaud, Arthur: *Lettre du Voyant*. <<http://www.poetes.com/rimbaud/voyant.htm>>
- Romo Feito, Fernando. *Retórica de la paradoja*. Barcelona: Octaedro, 1995.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice* en *The Art Criticism of John Ruskin*. New York: Da Capo, 1987.
- Sola, Graciela de. "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina." *Cuadernos Hispanoamericanos* 219, (1968): págs.
- Soncini, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* 5, (1990): 7-15.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

D. R. © J. Pablo Villalobos, México D.F., enero-junio, 2007.