

Inés Ferrero Cándenas

ALEJANDRA PIZARNIK: LA POETA LILITH



Akademia

Decía Paul Valéry que “la poesía absoluta sólo puede proceder por maravillas excepcionales: las obras que compone constituyen enteramente lo que se advierte de más raro e improbable en los tesoros imponderables de una literatura”. Y aunque Valéry hablaba de los simbolistas, lo mismo es cierto para Alejandra Pizarnik, quien persiguió hasta su último aliento encontrar la perfección de su arte, la musicalidad del lenguaje. El trabajo hecho por las grandes poetisas de todas épocas y lugares trata de vincular el pasado poético anterior con el pasado que vino después de ellas, tomando enseñanzas de aquí y de allá, según sean de interés. Este gesto remite a un juego de influencias e inspiraciones literarias que se dio de forma natural en Alejandra Pizarnik. Este libro versa sobre ese diálogo, sobre el intercambio de signos precisos que Pizarnik realizó con la tradición poética moderna, y al examinar detenidamente su poesía, en concreto *Árbol de Diana* (1962), será también éste un libro que verse sobre la búsqueda del silencio musical, el relato ardiente y la otredad poética a la par que considera las dificultades que, como autora de mitad del siglo XX, Pizarnik tuvo que enfrentar.

Alejandra Pizarnik:
La poeta Lilith



Colección Akademia
Arte y Literatura



Alejandra Pizarnik: La poeta Lilith

Inés Ferrero Cándenas

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



Alejandra Pizarnik: La poeta Lilith
Primera edición digital, 2023

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000
www.ugto.mx/editorial

D. R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad núm. 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., México
C. P. 20100
www.editorial.uaa.mx

Formación: Heidi Luciana Hernández Pérez
Diseño de portada: Ximena Contreras Sánchez
Corrección: Jonathan Ebed Mirus Ruiz y Heidi Luciana Hernández Pérez

Esta obra forma parte de la Convocatoria
de Publicaciones Académicas 2023.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra
bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica,
sin el consentimiento previo y por escrito
de los titulares del *copyright*.

ISBN Universidad de Guanajuato: 978-607-580-047-9
ISBN Universidad Autónoma de Aguascalientes: 978-607-8909-96-4

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

La luz del lenguaje me cubre como a una música	15
I. La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura	29
II. La ansiedad de la influencia	43
III. La voz ajena: la ansiedad de la influencia como proyecto literario personal	59
IV. La ansiedad de la autoría y la doble articulación: el nacimiento de la <i>poeta Lilith</i>	79
V. La imagen de Lilith en el canon de Alejandra	95
VI. Las hijas de Lilith regresan al jardín	107
VII. El relato ardiente y la otredad	123
VIII. El abeto de Diana	141
Sacrificar cada letra de cada palabra en las ceremonias del vivir	177
Bibliografía	197

Después de saber que había caído, hacia fuera y hacia abajo, lejos de la Plenitud, trató de recordar qué era lo que había sido la Plenitud.

Y lo recordó, pero se sintió mudo y no podía decírselo a los demás.

Quería contarles que ella había saltado lo más lejos posible hacia delante, entregándose a una pasión fuera de su abrazo.

Estaba en una gran agonía y habría sido devorada por la dulzura de no haber llegado a cierto límite y haberse detenido.

Pero la pasión siguió adelante sin ella y traspuso el límite.

Algunas veces, pensó que él estaba a punto de hablar; el silencio continuaba.

Quería decir: "fruto femenino y sin fuerzas".

Harold Bloom

No recuerdo ningún verdadero poeta, desde Homero en adelante, que, independientemente, no haya dejado constancia de su experiencia de ella. Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla sobre la que gobierna. La razón por la cual los pelos se erizan, los ojos se humedecen, la garganta se contrae, la piel hormiguea y un escalofrío recorre la espina dorsal cuando se escribe o se lee un verdadero poema es porque un verdadero poema es por necesidad una invocación a la Diosa Blanca o Musa, la Madre de Todo Viviente, el antiguo poder del terror y la lujuria, la araña hembra o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte.

Robert Graves

*¿Cuándo explotaré? ¿Qué es lo que canto? ¿Canto el esplendor de morir?
¿Canto mi amor que de tan vivo se sacude convulsivamente?
¿Canto la hechicería en el aire?*

Clarice Lispector

La luz del lenguaje me cubre como a una música¹

*Una tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje.
Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poesía
y en nuestra poética, encuentra la música.*

George Steiner

La creencia de que el universo está estructurado armónicamente, la existencia de acordes keplerianos entre estrellas y planetas, la temperancia pitagórica o la invocación de una música de las esferas, han sido ideas de gran valor sugestivo para la imaginación literaria, prevaleciendo en buena parte de la conciencia de los poetas de todos los tiempos. El valor metafórico que se desprende de esta arquitectura melódica universal no ha perdido con el tiempo su eficacia como alimento literario, pero lo cierto es que han existido épocas en la historia de la literatura occidental donde la relación entre poesía y música se volvió más que estrecha, obsesiva.

Así, hubo un tiempo en que los poetas veían sus versos palidecer ante los sonidos y silencios sinfónicos, sus poemas desvanecerse ante la energía de las orquestas que interpretaban las óperas de Wagner, Berlioz o Debussy, capaces de estremecer y transportar a su audiencia a regiones insospechadas para la palabra. Por eso los poemas de Stéphane Mallarmé o Paul Verlaine invocaban, padecían e interrogaban la música; buscaban los secretos de sus movimientos, intentaban practicarla a través de juegos sintácticos, desórdenes verbales, disposiciones espaciales, curiosidades ortográficas y ritmos irregulares. Paul

¹ "Los de lo oculto" (v. 2), en *El infierno musical*, p. 284.

Valéry, en “Introducción al conocimiento de la diosa”,² ahonda en esta cuestión y describe cómo, para mantener cierta similitud con la música, los simbolistas franceses hicieron todo tipo de algarabías:

Algunos, que conservaban las formas tradicionales del verso francés, se ejercitaban en eliminar las descripciones, las sentencias, las moralidades, las precisiones arbitrarias; purgaban su poesía de casi todos esos elementos intelectuales que la música no puede expresar. Otros daban a todos los objetos significaciones infinitas que suponían una metafísica oculta. Se valían de un delicioso material ambiguo. Poblaban sus parques encantados y sus selvas evanescentes de una fauna ideal. Cada cosa era alusión; nada se limitaba a ser; todo pesaba en esos reinos ornados de espejos (1990, p. 15).

Estas ideas involucran la búsqueda de una belleza estética y pureza verbal. También aluden a la voluntad de aislar a la poesía de cualquier otro propósito que no persiga un efecto evanescente e idealista, y en este tenor, una idea de poesía que remite —como después ocurrirá con el surrealismo— a un modo de vida y a un estado del espíritu; tanto así, que la poesía estuvo “a punto de convertirse en religión” (Valéry, 1990, p. 15).

A casi un siglo de distancia del gran designio de los simbolistas, la poeta argentina Alejandra Pizarnik, separada de estos amantes de la Musa por experiencias históricas, geográficas, sociales y políticas, perteneció a una generación que, por mera evolución literaria, habría de poseer otros anhelos y otros dioses; una generación y un continente —América Latina— que podría poner en tela de juicio el ideal y el deseo poético en tanto ilusión espiritual superflua que había llegado a su fin, porque “nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida cotidiana” (Valéry, 1990, p. 19). Pizarnik es, en realidad, una poeta que hace todo lo contrario, hundiendo sus raíces, su verso y el proyecto de su búsqueda escritural, en las preocupaciones ardientes de la modernidad poética. Al leer la poesía de Alejan-

² Primer capítulo de *Teoría, poética y estética*.

dra Pizarnik, una percibe —como si estuviera ante una obra sacada de su tiempo y espacio— a una autora buscando la música, el rigor extremo del verbo, la evanescencia del arte poética; una poeta consciente de que la belleza tiene su propia génesis, que busca “habitar” la llama aun sabiendo que ésta es intocable. Continúa diciendo Valéry: “la poesía absoluta sólo puede proceder por maravillas excepcionales: las obras que compone constituyen enteramente lo que se advierte de más raro e improbable en los tesoros imponderables de una literatura” (1990, p. 19). Y aunque Valéry hablaba de los simbolistas, lo mismo es cierto para Alejandra Pizarnik, quien persiguió hasta su último aliento la perfección de su arte, la musicalidad del lenguaje, los anhelos de ideal y absoluto, y también el orgullo y la ansiedad de no estar nunca satisfecha con su obra.

Esta severidad podría ser insoportable para la mayor parte de los jóvenes contemporáneos con instinto poético, pero no era ese el caso de Alejandra Pizarnik. El trabajo hecho por los grandes poetas de todas épocas y lugares trata de vincular el pasado poético anterior con el que vino después de él, “tomando prestadas de uno y de otro aquellas enseñanzas que son compatibles” (1990, p. 20). Este gesto mencionado por Paul Valéry remite a un juego de influencias e inspiraciones literarias que se dio de forma natural en Pizarnik, quien en efecto tomó prestado de unos y otros, poniendo su poesía en diálogo directo con la tradición poética occidental que la precedió. Este libro versa sobre ese diálogo, sobre el intercambio de signos precisos que Pizarnik realizó con la tradición poética moderna, en concreto en *Árbol de Diana* (1962) y, en menor medida, en *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1972). Al examinar su poesía, este será un libro que verse sobre la búsqueda del silencio musical, el relato ardiente y la otredad poética.

*

La voluntad de aislar a la poesía de cualquier otra esencia ajena a ella, la aspiración de eternidad que va de la mano con la posesión inmemorial de la lira y las promesas de ocupar un lugar en

el olimpo de los poetas, arrastran consigo un tipo de vida que, cuando menos, es complicada. Además, al considerar que este anhelo provenía de una mujer que a mediados de siglo xx pretendía incursionar primero en la poesía argentina y después en la universal, este tipo de vida se vuelve mucho más difícil al pensar en las convenciones patriarcales sobre el lugar de la mujer en sociedad, en el ámbito cultural o, más específico, en el literario. Estableciendo una imbricación directa entre autoría y género, este libro también abordará las vicisitudes y dificultades a las que la poeta tuvo que enfrentarse como autora, pues una identidad poética femenina tan poderosa, a mediados del siglo pasado, aún constituía una rareza, y para muchos una amenaza. Por supuesto, parto de la premisa de que una perspectiva de género atraviesa, moldea, determina y produce la noción de autoría, ayudando a entender los discursos sobre creatividad, así como las representaciones históricas en las que estos discursos se materializan.

A pesar de vivir en una época, país y continente en los que aún no se había terminado de “inventar” a las autoras como seres libres de la domesticidad, los hijos o la sumisión emocional y económica a una autoridad masculina, Alejandra Pizarnik fue una de las pocas poetas mujeres de sus tiempos que en vida intentó, y en muerte consiguió, encarnar un ícono, insertándose, como poeta central, al siglo xx hispanoamericano. Alicia Genovese, en *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, marca como figuras tutelares de la tradición poética argentina a Alejandra Pizarnik y a Alfonsina Storni. En *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2004), María Negroni la sitúa como la antecesora central de la poesía con voz de mujer en la Argentina del siglo xx: “Como casi todas las poetas de mi generación, comencé a leer a Alejandra Pizarnik después de su muerte. Para mí, ella fue (sigue siendo) una escritura, es decir, un enigma generoso” (2003, p. 11). Jimena Néspolo, en otra genealogía de poetas argentinas, vuelve a definirla como “musa tutelar, sombría, negada, y cada vez más mítica, la figura de Alejandra Pizarnik” (2016, p. 11). A pesar de las dificultades mencionadas y de lo que se abordará a través de la noción de ansiedad de la autoría femenina, Alejandra Pizarnik fue una figura central al

canon poético occidental, una poeta que trascendió y presupuso gran inspiración para generaciones de poetas posteriores. No sólo porque después de ella muchas otras poetas continuaron sus temas e intentaron su brevedad, sino porque, además, cuando Pizarnik apela a la memoria, a la ausencia y al silencio, o cuando realiza sus experimentaciones verbales y profesa la autonomía de su palabra, se inscribe en un deseo divergente a los patrones patriarcales de la tradición de la que deseaba ser parte.

*

Para profundizar en las dos líneas conceptuales que he esbozado en estos párrafos iniciales, o sea, para conjugar la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik con el modo en que su escritura pudo verse afectada por el papel e imagen de la mujer sostenido por y plasmado en la tradición poética occidental, propondré una visión dual de la poeta contenida en un concepto arquetípico, la *poeta Lilith*, y que en términos generales alude a una creadora de rebeldía indómita y lenguaje ardiente, una poeta seducida por la música y la otredad, por la elevación moral y la belleza maldita; una voz lírica que transita por espacios nocturnos, oníricos e infernales. Todos elementos que denotan la potencia creadora otorgada al héroe diabólico y fastuoso de estirpe miltoniana y byroniana. La *poeta Lilith* es un concepto doblemente articulado, es decir, posee dos ejes o voces. La primera pertenece a lo que se denominará el *daimón* y refiere al genio, a la voz y persona poética manifiesta en los poemas de Alejandra Pizarnik. Es una voz preocupada por la batalla con y contra el lenguaje, por la búsqueda de la música, de la pureza estética; una voz ocupada en sondear los límites de la palabra y captar en ella la fuerza explosiva del acto creador. En esta voz me concentraré al analizar *Árbol de Diana* (1962), y al visitar brevemente *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1972), poemarios que serán leídos en relación con temas exclusivos a la búsqueda poética de Pizarnik, como serán la invocación, la feminidad desafiante, la otredad, la búsqueda de absoluto, lenguaje y silencio.

La segunda voz de este concepto será empleada para referir al problema de la autoría femenina, es decir, para remitir a la mujer histórica y social que Alejandra Pizarnik fue como escritora. En este tenor, será la segunda voz de la poeta *Lilith* la que me permita dirimir los porqués históricos y políticos de una posible ansiedad de la autoría femenina en Alejandra Pizarnik y las formas en las que esta ansiedad moldeó (o no) su producción poética. Esta ansiedad exclusiva de la mujer escritora, concebida por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination* (1979)³, es un concepto que se generó como respuesta feminista a la ansiedad de la influencia planteada por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973), y que me servirá como antecedente para nadar a contracorriente de los críticos de la tradición androcéntrica y de sus formas de entender a la mujer y a lo femenino en el canon de la poesía occidental.

*

Según Carl Gustav Jung, los arquetipos pueden volver a resurgir en cualquier época de la humanidad para signar distintas acciones, comportamientos, representaciones fundadoras de creencias y modos de vida, y no sólo se difunden por tradición, sino que resurgen sin ser influidos (2009, p. 112). Como arquetipo, *Lilith* es universal, es parte de un inconsciente colectivo que se ha desplegado durante siglos a través de la iconografía pictórica y poética de Occidente, y su potencial para encarnar el lado diabólico o malvado, pero también creativo y empoderado, de lo femenino, podría resurgir en cualquier época y mujer. Es más, *Lilith* está detrás, como mito fundador, de muchas mujeres con destinos y conductas análogas. Primero, y de manera más extendida, *Lilith* es la abstracción de la *femme fatale*, figura que contiene la maldad primigenia y traducida en sirenas seductoras, hadas perversas, vampiras, mujeres serpiente o araña, lamias, brujas, hechiceras, mujeres-muerte. Entre las representaciones

³ A partir de ahora se citará en 2020, por ser la edición consultada.

clásicas más conocidas que se derivan de Lilith, están Arianrhod, Artemisa, Diana, Perséfone, Circe, Hécate, Erichtho, Medusa, Medea, Sakti, Canidia, Antígona, Morgana, la Dama del Lago, Ceridwen, Kali, Isis, Ganesha, Hathor, y un largo etcétera.

El origen del mito de Lilith, Lilitsu o Lamatsu, cuyo nombre significa “espíritu o aliento”⁴ (Graves, 1969, p. 15), se remonta a la civilización sumerio-arcadia y tiene su primera representación escrita en la *Epopéya de Gilgamesh* alrededor del año 2000 antes de Cristo. Para esta civilización, los dioses surgieron de un mar primigenio y caótico en donde Lilith era la diosa encargada de guardar las puertas que separaban el mundo espiritual del físico y terrenal (Graves, 1969, pp. 15-16). Lilith era transmutadora de la materia y guía del alma del ser humano hacia la sabiduría y la inmortalidad (Graves, 1969, p. 16). Sus primeras representaciones muestran una “bella mujer alada, llevando los anillos de Shem y el báculo de poder para demostrar que, cruzando el inframundo, Lilith había llegado hasta la inmortalidad y alcanzado la sabiduría del Árbol del Conocimiento” (González López, 2013, p. 107). En la *Epopéya de Gilgamesh*, Lilith es referida como un demonio hembra que toma forma de serpiente y vive en un sauce custodiado por la diosa Innana en la orilla del río Éufrates. La interpretación de este texto indica que el culto a Innana desalojó el anterior culto a Lilith. Al respecto, señala Arantazú González López:

La diosa Lilith abarcaba los tres planos del universo: el inframundo, como serpiente; la tierra, como mujer; y el cielo, como ave. Una vez desterrada, Lilith sobrevivió de dos maneras: como deidad menor, demonio femenino, espíritu del inframundo relacionado con la oscuridad y con la hechicería; y, en segundo lugar, en las características físicas de la propia Innana, además de sus atribuciones como deidad de la fertilidad, como Anath (2013, p. 108).

⁴ Nótese que desde su acepción más antigua, “aliento”, en el nombre de Lilith existe una sugerencia a la poesía y a la creación (primer aliento o el viento hecho voz en palabra).

En estas primeras representaciones, el mito de Lilith adquiere matices restaurativos para la identidad femenina y, en este tenor, podría haber funcionado como emblema de la poeta, la artista o la mujer creadora, de aquella que, en su acto de nombrar, transmuta la materia y es transmutadora de mundo. Si nos dejamos llevar por estas primeras versiones, el arquetipo de Lilith en su sentido figurado más elevado es la mujer sabia, la alquimista, la mujer oráculo, la creadora, la diosa, la profetisa o la sacerdotisa. Representa y abraza el poder de la intuición, del mundo interior, de la sexualidad femenina. Es la encarnación de la rebeldía, la autonomía, la independencia y la insubordinación. Lilith puede retirarse de lo terrenal para habitar lo espiritual, es la energía física descendiendo y la psíquica aumentando, la capacidad de ensoñación, la seducción, la introspección, la mujer salvaje, la que vuela, la mujer medicina.

Pero la historia de Lilith transmitida a través de la tradición judeocristiana es muy distinta. Las proyecciones asirias de la segunda mitad del milenio alteraron esta imagen empoderada para transformarla en las versiones hebraicas y bíblicas, que fueron las más difundidas por todo Occidente. En el Midrash del siglo XII, Lilith aparece como la primera compañera de Adán, pero a diferencia de él, creado con “polvo puro”, ella se formó de “inmundicia y sedimento” (Graves, 1969, p. 59). La pareja vivía en disputa, porque cuando se acostaban, “Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. ¿Por qué he de acostarme debajo de ti? —preguntaba. Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual. Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire, y lo abandonó” (Graves, 1969, p. 59). Cuando Dios mandó a sus ángeles para que la trajeran de vuelta, la encontraron en el Mar Rojo, gozando con demonios lascivos, y al exigirle volver “a casa” con Adán o amenazarla con ahogarla, ella declara abiertamente su negativa y explícita las consecuencias de sus deseos: “¿Cómo puedo volver a Adán y vivir como una ama de casa honesta después de mi estadía junto al Mar Rojo?” (Graves, 1969, p. 73). Yahvé termina accediendo a su petición, pero la castiga haciéndola perder un centenar de

hijos al día. Ella, para paliar su dolor, se ceba matando infantes humanos. Es así como las escrituras bíblicas retoman la figura hebrea de Lilith y la mezclan con versiones anteriores, representándola como epítome del mal, mitad mujer, mitad serpiente, enroscada en el árbol del conocimiento y tentando a la nueva pareja de Adán: Eva.

A pesar de las connotaciones positivas provistas por las primeras versiones del mito, la única imagen que sobrevivió fue la de la mujer desagradecida, perversa y lasciva que por su osadía fue relegada a ser un espíritu del inframundo relacionado con la oscuridad, la maldad, la magia negra y la muerte. Desde tiempos remotos y clásicos, en la iconografía artística y el imaginario poético occidental, Lilith ha quedado a la sombra de Eva, pero cuando aparece, en su aspecto y atribuciones, es comparable al diablo mismo. Como pasa entre Edipo y Electra—entre los cuales no podemos establecer una simple simetría o equivalencia—, entre Satán y Lilith la diferencia es notoria. Mientras que Satán deja el paraíso por rebeldía, Lilith escapa de él por opresión, y aunque los dos son castigados con la expulsión, la naturaleza de su castigo divino, y aún más, el carácter de sus representaciones mitológicas, artísticas y literarias ha sido muy distinto. Satán es un monstruo seductor y encarna una insurrección de orden moral superior a la que cualquier hombre o poeta podría aspirar a identificarse sin problema. Aunque es expulsado del paraíso, Satán es dueño y señor de su propio reino, gobernando con sabiduría y soberanía. En contraste, Lilith es un monstruo de orden terrible e inferior, sin gobierno sobre su cuerpo, al que ninguna mujer querría aspirar a ser, pues un tipo de conducta análoga la conduciría a pasar la eternidad excluida de cualquier comunidad y viendo morir a sus hijos. Lilith no sólo no tiene tierra o espacio sobre el cual reinar, sino que es la desterrada por excelencia, la paria flotando en el limbo de lo terrible.

*

Lo dicho hasta ahora deja claro que una visión misógina y patriarcal se encargó de modelar las representaciones del mal mas-

culinas y femeninas en la iconografía occidental. No obstante, de la galería de imágenes disponibles para la mujer, Lilith quizás sea la única figura equivalente en rebeldía, poder y autonomía a Satán. En *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom retoma la alegoría bíblica de Satán para condensar en este arquetipo todo el potencial y genio creativo encarnado en el poeta moderno. El poeta Satán identificado por Bloom es un héroe fascinante cuya voz posee una singularidad privilegiada, sus palabras están provistas de un vigor casi sobrenatural. El poeta Satán es el “poeta fuerte”, el que obtiene un lugar distintivo y permanente en la tradición. Es sinónimo de genio y originalidad y significa tener visibilidad y trascendencia en el canon. Sobra decir que el libro de Bloom no menciona a ninguna mujer con estos mismos atributos. ¿Cuál sería entonces la metáfora o el arquetipo apropiado para referirse a una figura femenina de esta envergadura? Gilbert y Gubar realizaron en su momento una reflexión bastante pertinente sobre la teoría de la influencia de Harold Bloom, y se preguntaron, a raíz de esta, qué significa ser una autora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de autoridad literaria han sido abiertamente patriarcales. Las autoras detectaron y explicaron la tensión entre las pretensiones creativas de la mujer y el acto de escritura y, de manera puntual, mencionan el mito de Lilith para referirse al destino de la mujer escritora:

What her history [Lilith] suggests is that in patriarchal culture, female speech and female “presumption” —that is, angry revolt against male domination— are inextricably linked and inevitably daemonic [...] Certainly, the story of Lilith, one more monster woman —indeed, according to Hebrew mythology, both the first woman and the first monster— specifically connects poetic presumption with madness, freakishness, monstrosity [...] As a paradigm of both the “witch” and the “fiend” [...] Lilith reveals, then, just how difficult it is for women even to attempt the pen. And from George MacDonald, the Victorian fantasist who portrayed her in his astonishing Lilith as a paradigm of the self-tormenting assertive woman, to Laura Riding, who depicted her in “Eve’s Side of It” as an archetypal woman Creator the problem Lilith represents has

been associated with the problems of female authorship and female authority (Gilbert y Gubar, 2020, pp 35-36).

De acuerdo con esta postura, la historia de Lilith es útil para expresar el problema central derivado de la visión de la autoría femenina en la cultura patriarcal, esto es, concebir a la escritora como un ser monstruoso, lo cual en automático vinculaba sus presunciones poéticas a la locura, la rareza, lo inferior y lo desviado. Para definirse como autoras, las mujeres debían antes revertir los términos de socialización provistos por la cultura patriarcal. En este tenor, el concepto de la *poeta Lilith* revierte los términos de la socialización patriarcal, pues el concepto es en primer término arquetípico, y en este sentido serviría para designar a muchas otras mujeres poetas que, como Alejandra Pizarnik, dejaron una huella indeleble dentro del canon occidental. Pero lo general también se vuelve específico, pues la *poeta Lilith* refiere en esta investigación a la encarnación de una mujer histórica concreta, Alejandra Pizarnik, que no rindió pleitesía y desafió las leyes de lo social y lo estético hasta creerse igual a Dios o al Diablo; mujer que con su pluma se atrevió no sólo a definirse a sí misma, sino también a los grandes nombres masculinos del canon occidental.⁵ Esto es la *poeta Lilith*, y también es la persona que habla en los poemas de Alejandra Pizarnik: “Calla, viento. Calla, noche. ¡Arder! ¡Arder en un milímetro de la noche! Ser eterna un segundo, existir un instante. Sentirse Dios” (Pizarnik, 2005, p. 112). La voz poética da órdenes imperativas a los elementos y espacios naturales, viento y noche, extrae de ellos el silencio y con ello prende fuego al “espacio” más pequeño del tiempo, esto es, el instante.

*

Como último gesto introductorio, quisiera dejar claro que el objetivo de este libro no es producir un análisis exclusivo de

⁵ Me refiero aquí a las reseñas, comentarios críticos y ensayos que Alejandra Pizarnik produjo sobre muchos de los autores de este canon.

la poesía de Alejandra Pizarnik. No es un libro que tenga por objeto concentrarse en tal o cual poemario. A pesar de que sí se valora su obra poética en general, se revisan tres de sus poemarios en específico y se dedica un largo análisis a *Árbol de Diana* (1962), pues considero este poemario como el ejemplo poético máximo en donde se instrumenta el concepto arquetípico de la poeta *Lilith*. La verdadera intención de este libro es la creación y planteamiento del concepto arquetípico de la poeta *Lilith* para Alejandra Pizarnik como una acertada articulación entre vida y poesía. Por eso considero también necesario detenerme, no sólo en la poesía, si no en ciertos datos autobiográficos y en especial, en una revisión de sus diarios.

Finalmente, quisiera mencionar que el libro está formalmente dividido en ocho secciones de extensiones irregulares, además de una introducción y conclusión. La primera recoge ciertas anécdotas vitales con el fin de entender a la mujer histórica que devendrá autora y poeta, comprender su socialización, la experiencia vital que moldeó a esta poeta *Lilith*. La segunda sección desarrolla una parte del aparato crítico fundamental de esta investigación, explorando la relevancia de los planteamientos de Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973). La tercera sección examina la biblioteca y documentos personales de Alejandra Pizarnik para mostrar su formación lectora y su visible preocupación con la tradición occidental a través de la persecución de una voz y estilo propios. En la sección cuarta, desarrollo el resto del aparato crítico de la investigación, explicando la revisión feminista de la teoría de Harold Bloom hecha por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979) y la dualidad implícita en la articulación del concepto de la poeta *Lilith*. En la quinta sección, visito la imagen de *Lilith* en la tradición poética moderna de la que abrevó Pizarnik, y en la sexta examino la superación de esta mirada androcéntrica a través de la imagen de la feminidad presente en la poesía de Alejandra Pizarnik sin concentrarme en un solo poemario, pero prestando especial atención a *Extracción de la Piedra de locura* (1968). En la séptima sección se retoman algunos conceptos centrales a la búsqueda poética de la modernidad con especial

atención a la otredad, en tanto *leitmotivs* cruciales que poblaron la mente de los poetas de todas épocas. Se verá en esta sección cómo este legado se transmitió a la obra poética de Pizarnik, revisando especialmente fragmentos de *Extracción de la Piedra de locura* (1968) y de *El infierno musical* (1971). La octava sección, de extensión un poco más prolongada, articula una propuesta de lectura exclusiva para el poemario *Árbol de Diana* basada en la otredad, lo cual, sin necesidad de referir al trabajo de todos ellos, estaría vinculando a Pizarnik con las preocupaciones poéticas de sus antecesores, y en específico con las ideas sobre la poesía de Octavio Paz tal y como fueron expresadas en *Los signos en rotación*. Es en estas últimas tres secciones donde la poeta Lilith en tanto concepto arquetípico se cristaliza en la poesía de Alejandra Pizarnik. Su canto en sí mismo justifica la entrada al olimpo de los poetas, es decir, a su condición de *poeta Lilith* o *poeta fuerte*, aquella que ha cruzado los umbrales de la genialidad poética y trascendido en la tradición. La conclusión, a modo de cierre, retomará y en algunos casos expandirá algunas de las ideas centrales del libro.

I. La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura

*Vivir no es otra cosa que arder en preguntas.
No concibo la obra al margen de la vida.*

Antonin Artaud

Flora Pizarnik (1939-1972)⁶ nace en la provincia de Buenos Aires, en el seno de una familia de origen ruso-judío. Su biografía principal, Cristina Piña, documenta una relación compleja con sus padres, oscilante entre la dependencia y el rechazo (la apoyaban económicamente), entre el amor y el fastidio. Para Piña, esta turbulenta relación impidió que Alejandra pudiera crecer afectivamente, implantado un mundo interior doloroso y escindido (Piña, 1991, p. 71). No obstante, estas relaciones familiares no le impidieron, ya llegada la edad adulta, desarrollar grandes amistades y vínculos afectivos, experimentar el amor más profundo, perfeccionar su estética personal o relacionarse con grupos de poetas, escritoras y artistas contemporáneos que la ayudarían a marcar su ingreso definitivo al mundo literario y cultural de su época.

Durante los años cuarenta y cincuenta, décadas en las que se gestan y publican los primeros poemarios de Alejandra Pizarnik, empezaban a cristalizarse en Argentina nuevas corrientes poéticas como la neorromántica, regida por un tono melancólico y triste, un tratamiento del tiempo volcado a la infancia y a un lirismo existencial. Aunque pareciera que sus dos primeros poemarios comparten con esta tendencia ciertos recursos estilísticos e inquietudes temáticas, Pizarnik no tuvo contacto di-

⁶ Alejandra es nombre adoptado por ella, no de nacimiento.

recto con este grupo de poetas, por lo que coincido con Cristina Piña y Patricia Venti en que “cualquier influencia de este corte proviene de sus lecturas adolescentes de románticos alemanes” (Venti, 2007), o del romanticismo y simbolismo francés. Una segunda corriente o tendencia poética fue la vanguardista, o según Venti, la surrealista, difundida en su mayor parte por las revistas a cargo de Aldo Pellegrini y en donde publicaban Olga Orozco, Enrique Molina y Elizabeth Azcona Cranwell, todos poetas con quienes Pizarnik estableció una estrecha amistad.⁷ Al respecto, anota Venti:

[...] a mediados de los cincuenta, el neorromanticismo y nacionalismo perdieron fuerza, mientras el panorama poético argentino seguía pulsando a través del realismo-romántico y la vanguardia. La relación de Pizarnik con esta última será especialmente intensa. Ya durante su adolescencia había asimilado un bagaje de lecturas que incluía a los simbolistas franceses, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont. Después, en 1954, de la mano del poeta J. Bajarlía, Alejandra se puso en contacto con los postulados estéticos del invencionismo, se introdujo en un círculo literario de corte vanguardista y visitó las tertulias de Oliverio Gir[o]ndo —frecuentadas éstas por dos de los principales surrealistas, Aldo Pellegrini y Enrique Molina—. También simpatizó con Raúl G. Aguirre y entabló una gran amistad con Elysabeth A. Cranwell (Venti, 2007).

A pesar de que su poesía no se adscribe a ninguna tendencia poética existente en aquel momento en su país,⁸ lo cierto es que Pizarnik —instada y promocionada en parte por el poeta Juan Jacobo Bajarlía— mantuvo una cercana y prolífica relación con los grupos de vanguardia del momento, y su entrada en la escena poética de Buenos Aires estuvo marcada por su acerca-

⁷ Para más información sobre estas corrientes, ver: Venti, 2007. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html/>

⁸ No considero necesario expandir en las corrientes nacionalistas, o en el realismo romántico, que también tuvieron auge en la época, pues es bien sabido que las iniquidades poéticas de Pizarnik no podrían estar más lejos de ellas.

miento al grupo consolidado en torno a la revista *Poesía Buenos Aires*. Editada y dirigida por Raúl Aguirre, esta revista tuvo un papel esencial en la modernización de la poesía en Argentina durante las dos décadas que estuvo en circulación, 1950 y 1960. Su sello editorial reunió nombres tan dispares como Leónidas Lamborghini, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso o Elizabeth Azcona, y publicó el segundo y tercer poemario de Pizarnik, *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958). Los autores colaboradores de la revista, o que publicaban bajo su sello editorial, fueron demasiado eclécticos como para hablar de un grupo o generación, pero todos compartían el planteamiento de una ruptura con la “poesía del cuarenta” y, en general, con toda la poesía argentina precedente. En palabras del propio Aguirre: “De esta manera, y con un plan inicial de 20 números a través del cual se daría cuenta de un nuevo ‘sentimiento del mundo’, *Poesía Buenos Aires* buscaría dar a conocer una determinada actualidad o contemporaneidad poética, entendida más acorde a cierto concepto del presente, que la poesía que los precedía” (Aguirre, en Gerardo Jorge, 2011, p. 285).

En efecto, las propuestas variaban. A veces se acercaban al invencionismo, otras al surrealismo, al concepto de obra como “acción e intervención”, al de *poesía* como *design* o “diseño artístico” (Bayley, 1979, p. 62), y en general, hacia una abstracción que tendía a identificarse, en aquel entonces, con la modernidad poética.⁹ Lejos de proyectar una influencia directa sobre la poesía de Alejandra Pizarnik, este grupo más bien la ayudó a desarrollar su sensibilidad e intereses, conformando un espacio importante

⁹ Gerardo Jorge profundiza sobre la labor reconstructiva de la revista: “Con autores y colaboradores que venían de la revista *Arturo*, del Movimiento Arte-Concreto Invención y de la revista *Contemporánea*, y que planteaban una intervención de ruptura respecto de la llamada poesía del cuarenta, la revista era la manifestación de un grupo que enarbolaba —bien que de un modo no del todo orgánico— muchas de las críticas a las estéticas neorrománticas y al carácter automático, azaroso y no significativo de ciertos procedimientos del surrealismo, así como a clasicismos y parnasianismos, que caracterizarían también a otras reacciones modernizadoras en Latinoamérica” (Gerardo Jorge, 2011, p. 285).

para que se desarrollara y formara como poeta, sin significar que su poesía deba de adscribirse a las corrientes vanguardistas de su país, ni tampoco a la progresiva ruptura intelectual cimentada por el peronismo y que derivó —estética y temáticamente hablando— en una poesía orientada hacia las inquietudes sociales. A raíz de esta súbita “vida pública”, Pizarnik colaboró con J. J. Bajarlía en la traducción de varios textos de Paul Éluard y André Breton, atendió a las tertulias de Oliverio Gironde, estableció amistad con los ya mencionados Aguirre y Azcona y, en general, entró en contacto con los postulados del surrealismo y el invencionismo, fijando varias ideas en torno a la creación poética que la autora desarrollaría en etapas posteriores de su obra.

Haré un paréntesis antes de retomar el contexto cultural argentino para marcar la peculiar, y hasta cierto punto sorprendente, impasibilidad de la pluma de Alejandra Pizarnik hacia los eventos sociopolíticos circundantes de su época. A nivel nacional, Argentina vivía un panorama político convulso: el peronismo y su caída, el levantamiento de Lonardi, el régimen militar de Aramburu, el golpismo contra este régimen y, por fin, la vuelta a una suerte de democracia mediante la convocatoria de elecciones nacionales en 1958. Además, en aquellos tiempos, no sólo Argentina estaba en proceso de democratización. Esto era una cuestión que ocupaba en aquel entonces a casi toda América Latina, que poco a poco iba despertando de su resaca de regímenes dictatoriales, a través de revueltas y protestas cuyas raíces se expandían hacia un ámbito global. En todo el continente americano, y con especial fuerza en Estados Unidos y también del otro lado, en Europa, los años sesenta fueron una década de importantes movimientos sociales: las protestas estudiantiles, el movimiento de derechos civiles encabezado por Martin Luther King, las marchas antirracistas y anticolonialistas, el surgimiento de la segunda ola de un feminismo que reivindicó con fuerza renovada el cuerpo y la sexualidad de la mujer y también las consecuencias de la guerra fría para distintos sectores sociales, entre otros asuntos. Pues bien, me parece sorprendente que la pluma de Alejandra Pizarnik haya sido por completo ajena a todo esto. Ni siquiera en sus cartas o diarios aparecen referencias destaca-

bles a ninguno de estos eventos sociopolíticos o reflexiones que indiquen una preocupación profunda ante ellos. Cristina Piña explica esta singular conducta de la siguiente manera:

[...] parecía tener una experiencia de inadecuación radical ante la realidad, un estado de ignorancia infantil y perpleja ante las manifestaciones de la cotidianeidad “¿Y cómo sabes que el dólar cuesta eso?”, podría haberte preguntado con los ojos como platos e ignorar, sobre todo, que había hambre en África o revoluciones militares en el país” (1991, p. 81).

De aseveraciones como la anterior y de la ausencia de metáforas sociopolíticas en su poesía, cartas o diarios, podemos deducir que Pizarnik sólo escribía poesía para hablar de poesía, y que cuando escribía diarios, cartas, ensayos o cualquier otro texto, también lo hacía para hablar de poesía, o de literatura en general. Intercambiaba poemas, traducciones, revisaba textos de otros, expresaba los estados anímicos provocados por estas lecturas, daba opiniones sobre autores o textos ajenos y luego retornaba a la interioridad. No existe en su obra una mirada global que profese una perspectiva sobre el mundo exterior en tanto realidad histórico-política inmediata. Respecto a ello, vuelve a comentar Piña: “Alejandra poseía una imposibilidad casi ontológica para manejarse en las minucias del mundo cotidiano o en el abismo amenazante del mundo natural” (1991, p. 82).

La falta de interés por el entorno sociopolítico que la rodeaba, obedecía, por un lado, a esa dificultad psíquica para manejarse en un contexto social inmediato, y por el otro, al deseo de generar una poesía nueva pero poseedora de alma universal. Pizarnik sabía muy bien que, si conseguía cristalizar ideas totales o captar experiencias claves de la existencia humana, sin espacio ni tiempo, su poesía podría tocar los espíritus de cualquier época. No estaba equivocada. Desde el 2023 es fácil condenar la creencia de que la verdadera poesía sólo se encarga de ciertos temas, e incluso en la época de Pizarnik, la poesía ya había empezado a adquirir un estatuto distinto al de la poesía moderna, así que su obra debe también leerse a la luz de esta prevención. Como

matizaré más adelante, en el intento por imaginarse totalmente moderna, Pizarnik buscó la precisión, la perfección, pulir el lenguaje, la búsqueda de su mínima o máxima expresión para potenciar el efectismo de sus poemas. Sus temas, su vocabulario, su técnica, todo era riguroso, estudiado, calculado, serio, y así tenía que ser para alguien que se imaginaba o proyectaba a sí misma como “la última poeta” (Aira, 1998, p. 23). Los vocativos usados por Pizarnik para hablar de sí misma podrían hacer surgir en los rostros de hoy día más de una sonrisa cáustica. ¿Por qué hacerle juego a un asunto tan trillado como el del silencio, la pureza poética, la alquimia del verbo o el robo del fuego sagrado y su cansino castigo? La respuesta es más simple de lo que pudiera parecer, porque tratándose de alguien como Pizarnik, es evidente que ella no era de hoy día ni tampoco lo fue de su propio tiempo. Para una mujer preocupada por perseguir algo tan inmaterial como el silencio, el instante, o la “esencia musical” de una palabra, el destino de Prometeo era, más que un castigo, una recompensa.

Sólo en su primer poemario, *La tierra más ajena* (1955), aparece una mirada —muy parcial— al contexto social circundante, y es en cierta medida irónico que este primer texto se haya publicado bajo un sello editorial diferente a *Poesía Buenos Aires*, por ser éste, entre todos sus poemarios, el que más se ajusta al espíritu vanguardista y social de la revista. Este poemario inmaduro del que Pizarnik después se retractó contiene imágenes yuxtapuestas, lúdicas y absurdas que evocan el estado de ensoñación surrealista. Palabras como *cocktail*, *calorías*, *pelos*, *retretes*, *chapas*, *chispitas*, *confituras*, *caspa*, *coches*, *nabos* o *paracaídas* sorprenden al lector pizarnikiano por contener un léxico que la autora rechazará en poemarios posteriores de manera contundente; en éstos, la poeta más bien abraza una gran parquedad y austeridad lingüística.¹⁰ A este respecto, César Aira anota cómo

¹⁰ A pesar de que la propia Pizarnik renegara de su primer poemario, César Aira lo consideró un buen trabajo y su opinión al respecto es interesante para la teoría de la influencia: “En realidad, *La tierra más ajena* es un poemario sorprendentemente bueno, y no sólo para una joven de 19 años. Su único defecto es no adaptarse al futuro canon” (1998, p. 34).

el catálogo de imágenes y temas “elevados” de Pizarnik estaba cerrado desde un inicio:

Como sucede en la poesía de la “generación del 40”, que la precedió, la poesía de A. P. está hecha exclusivamente de términos elevados o “nobles”. En ella siempre se trata de la noche, la infancia, el amor, la muerte, nunca del café con leche, el cigarrillo (en todo caso, la ceniza), el colectivo. Y no podían entrar elementos nuevos. El catálogo estaba cerrado desde el comienzo (Aira, 1998, p. 38).

Las restricciones léxicas y temáticas eran para Pizarnik importantes a la hora de trasvasar la ansiedad de la influencia. Era una suerte de gesto apotropaico, la necesidad psicológica de hallar cierta seguridad ante una tradición foránea, una palabra ajena; era su defensa y a la vez, su máxima apropiación. Con estas restricciones y repeticiones también se constata, a través de sus poemarios, la “auto-influencia” y su propósito, es decir, el deseo de forjar un estilo que diera coherencia y verificara su persona poética y su práctica autoral.

Ese citado primer libro sería, entonces, el último inocente. Poco después, la poeta adquiere una madurez lírica marcada por el anhelo de encontrar una voz que la diferenciara y que en una primera instancia parecía rechazar la literatura más cercana a ella, es decir, la escrita en su misma lengua y en su mismo continente, por sus contemporáneos: “En español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o simplemente viril. En cuanto a Julio no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta, pero no deseo ser uno de tantos epígonos de él” (Pizarnik, 2013, cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968, p. 12). De un lado, esta cita denota una incipiente ansiedad de la influencia, y del otro señala una tradición hispánica de la que quería alejarse por sentirla ajena y viril. La cita es también ejemplo de cómo, si es difícil asociar a Alejandra con las corrientes poéticas y literarias argentinas de su tiempo, esto fue en parte porque sus lecturas eran más europeas y sentía

una sensación de extrañamiento con la literatura escrita en su propio idioma.

*

Como muchos poetas y autores hispanoamericanos, Pizarnik sintió la llamada de la ciudad de la luz, y a principios de 1960 encuentra su refugio literario en una habitación de la *rue Saint Sulpice*, en donde pasó cuatro años devorando un libro tras otro. En esta larga lista de lecturas sobresalen algunos nombres imprescindibles que, sin quererlo, irán poco a poco forjando “el canon de Alejandra”, que en realidad no es otro que la tradición moderna occidental. Entre estas lecturas estarían los viejos fantasmas de los pasajes parisinos, Stéphane Mallarmé, conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Yves Bonnefoy, Charles Baudelaire, pero también las voces contemporáneas de Georges Bataille, Henri Michaux, André Breton o Antonin Artaud, por nombrar sólo algunos.¹¹

La crítica especializada ha consensuado cómo el París envuelto por el aura de esas figuras románticas decadentes, malditas y surrealistas, será fundamental para el desarrollo de su estética ulterior y para su maduración definitiva como poeta. A decir de Cristina Piña: “Alejandra partía para convertirse en el poeta maldito que sus lecturas y su opción le habían señalado como la única forma posible de ser poeta” (1991, p. 102). Es también en el París de 1962 cuando Pizarnik describe su concepción de la poesía como el “lugar de la libertad absoluta” (Piña, 1999, p. 107). En la ciudad coincidió con sus amigas Olga Orozco, Ivonne Bordelois y Elvira Orpheé, quienes otorgaron a la poeta una zona de confort y acompañamiento, pero también se (re)encontró con nuevas y viejas amistades, entre las que serán destacables Julio y Aurora Cortázar, Octavio Paz y Elena

¹¹ En ningún momento estoy sugiriendo que Pizarnik haya conocido a estos autores en París, sino que fue en esta época cuando más tiempo tuvo para leerlos detenidamente.

Garro, Silvina Ocampo, Simone de Beauvoir o Rosa Chacel.¹² Pizarnik participó en tertulias con personajes como Italo Calvino, Georges Bataille, Roger Caillois o Paul Verdevoye. Estas conversaciones se volvieron cruciales para el desarrollo de una profunda fase experimental que acabaría dando forma definitiva a su propia poética.

En suma, Pizarnik cae como pez en el agua dentro del mundo literario y artístico parisino, y poco después debuta en él. El papel que jugó Julio Cortázar en este debut fue crucial. La ciega creencia del escritor en la voz poética de esa insomne de ojos verdes le animó a ponerla en contacto con quienes la podían impulsar, permitiendo que su poesía calara en otros climas y lenguas (Piña, 1991, p. 111). Durante su estancia en París, Alejandra es una autora prolífica: escribe y publica *Árbol de Diana* (1962), prologado por Octavio Paz, publica varios artículos de crítica y ensayo en distintas revistas argentinas y europeas; es parte del comité de colaboradores extranjeros en *Les Lettres Nouvelles*; traduce a Antonin Artaud, André Breton, Aimé Césaire, Henri Michaux, entre otros; perfecciona sus poemas presentes y gesta una gran parte de sus poemarios futuros. La mayor parte de este tiempo recibe ocasional apoyo económico de su familia, pero lleva su vida un poco al límite, romantizando su imagen en torno a la pobreza de *clochard*. Es en estos años donde más se aprecia su resistencia a insertarse en el sistema, a llevar una vida “normal”, pues todas sus actividades están volcadas hacia el

¹² Aunque ya se conocían de Buenos Aires, una de las amistades más significativas que desarrolló Pizarnik en París, al menos a nivel emocional, fue la de Silvina Ocampo, dejando tras de sí una fascinante correspondencia. Aún no se ha profundizado mucho sobre la relación pseudoamorosa entre A. Pizarnik y S. Ocampo, de la que dan cuenta las apasionadas cartas que la poeta le escribió. Baste un breve extracto: “Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva. *Sylvette mon amour*, pronto te escribiré [...] Sylvette, no es una calentura, es un reconocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable. Pero te quiero, oh, no imaginás cómo me estremezco al recordar tus manos que jamás volveré a tocar si no te complace puesto que ya lo ves que lo sexual es un ‘tercerero’ por añadidura. [...] Sylvette, *tu es la seule, l’unique. Mais ça il faut le dire: jamais tu ne recontreras quel qu’un comme moi. Et tu le sais (tout)*” (Pizarnik, 2017, p. 187).

lenguaje y su refinamiento. A pesar de la amenaza del hambre, en los cuatro años que Pizarnik vivió en París sólo tuvo un trabajo formal —conseguido por Octavio Paz— como editora de la revista *Cashiers* de la UNESCO.

Cuando regresa a Buenos Aires ya es una poeta “adulta” que había encontrado su estilo y voz, y que sólo necesitaba el tiempo adecuado para desarrollarla.¹³ Un año después de su regreso, publica *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de la locura* (1968), continúa escribiendo, conoce Nueva York a través de la beca Guggenheim (1969) y la siente una ciudad feroz y muerta (Bordelois, 2017, p. 109).¹⁴ Poco antes de su muerte, en 1971 recibe la beca *Fullbright*, mismo año en que publica *El infierno musical*, y ahí, como si estuviera anunciando que ya había llegado al lugar deseado, al abismo de lo personal o a su propia armonía infernal, termina la producción en vida de Alejandra Pizarnik. Póstumamente se prepararon varias ediciones de sus obras, como *Textos de Sombra y últimos poemas* (1982), *Poesía completa* (1994) y *Prosa completa* (1997). Y más tarde se reunió la *Correspondencia Pizarnik* (1998), se editaron sus *Diarios* (2003, 2013) y *La nueva correspondencia de Alejandra Pizarnik* (2014).¹⁵

*

Todos los que admiramos la pluma de Alejandra Pizarnik sabemos que podría haber escrito mucho más, y también sabemos por qué no lo hizo. Debajo de las chispas de la creatividad, detrás de las lecturas, de los viajes, del éxito editorial, social, académico, poético, traductor, debajo de su delicado e irreverente

¹³ Es siempre difícil hablar de madurez en Pizarnik, en parte por el personaje infantil cuidadosamente elaborado por la propia poeta, pero sobre todo, por la juventud que aún tenía cuando murió.

¹⁴ Ver al respecto de sus impresiones de Nueva York la correspondencia recogida por Ivonne Bordelois y Cristina Piña (2017, pp. 108-109).

¹⁵ La mayor parte de estos textos han pasado por varias reediciones actualizadas.

sentido del humor, debajo, muy debajo, estaba la verdadera Alejandra:

Alejandra, Alejandra
debajo estoy yo
Alejandra

La disposición espacial y la reiteración del nombre *Alejandra* provocan una división entre la subjetividad manifiesta en el poema y su nominación lingüística, y más aún, entre su significado y su “realidad” espacial: afirma estar debajo, pero de igual manera está arriba. María Negroni lo llama un *aleph vertical* o *mantra visual* (2003, p. 41), señalando la idea del descenso asociado al acto creador. El poema, como Negroni y muchos otros ya han apuntado, se interroga sobre el divorcio entre la palabra y la cosa, sobre la otredad y la duplicación del yo asumido por el lenguaje, pero quisiera emplearlo aquí como metáfora para hacer este breve comentario sobre el modo en que la representación poética se extendió al ámbito vital, provocando otro tipo de ansiedades, no sólo la literaria.

Durante la mayor parte de su vida adulta, la lucidez intelectual que Pizarnik manifestó en testimonios, conversaciones con amigos, cartas, diarios, ensayos, cuadernos y poemas fue atravesada por variaciones emocionales, desórdenes sentimentales, miedo, melancolía, tristeza, incompreensión, depresión y ansiedad: “Miedo de mí. Cada vez que pienso en mí dejo de reír, de cantar, de contar. Como si hubiera pasado un cortejo fúnebre” (Pizarnik, 2013, cuaderno de mayo a agosto de 1962, p. 12).¹⁶ Pizarnik era una mujer que, a pesar de sus múltiples inseguridades, producía un efecto seductor en quienes la trataban. Aunque ella se considerara fea y gorda e insistiera en no tener estilo o no saber escribir, consiguió convertirse en un personaje fascinante

¹⁶ O también: “Después de una noche de revelaciones, de retorno al silencio original, ¿cómo sobrellevar el yo precario, el miserable orden del día? Venir de este entierro es conocer la desgracia sin mezcla de consuelo” (Pizarnik, 2013, Apéndice VI, p. 16).

que transmitía seguridad, pasión, inteligencia y que tenía un salvaje y encantador sentido del humor (Piña, 1991, p. 55).

A Pizarnik le dolía el mundo, y para apaciguarlo no bastó el escape a mundos producidos por la palabra. La poeta buscó anesthesiarse a través de barbitúricos, alcohol y opiáceos. Los fármacos solían ser facilitados por su psicoanalista en turno, pues casi toda su vida asistió a terapia. A propósito de éstos, es significativa su relación con su primer psicoanalista, León Ostrov, una suerte de figura paternal hacia quien profesaba gran confianza y admiración. La publicación en 2012 del epistolario entre Pizarnik y Ostrov, compilado por la hija de este último, Andrea Ostrov, contribuye a dibujar el mapa del sufrimiento vital de la poeta, revelando sus colosales vacilaciones: la niña que muestra su caótica cotidianeidad, la joven temerosa de la imagen de solterona y a la que además le cuesta mucho aceptar su cuerpo o su cara frente al espejo.¹⁷ A la vez, vemos a la poeta que va cosechando una gran ambición intelectual, una mujer madura, que conoció el amor imposible y atormentado; una mujer cuya vida parece ser un perpetuo malestar mental y físico.

De igual forma, las entradas de sus diarios en los dos últimos años de vida constatan esas profundas crisis de ansiedad. En sus últimas páginas, Pizarnik plasma vívidamente su deseo de muerte prematura: “Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra” (2013, cuaderno del 30 de noviembre de 1970 a noviembre de 1971, p. 7). Y pocos días después: “Escribir es darle sentido al sufrimiento. He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo” (2013, cuaderno del 30 de noviembre de 1970 a noviembre de 1971, p. 13). Durante el año de 1971, apenas si existe un registro al mes en sus diarios. En estas escasas entradas reconoce intermitentes intentos de suicidio y abundan las alusiones al dolor emocional. El 21 de noviembre escribe: “el domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua” (2013, cuaderno del 30 de noviembre de 1970

¹⁷ No puedo evitar preguntarme por la ética al hacer públicas estas cartas, más allá de los beneficios literarios y, por supuesto, económicos y de fama para sus publicadores, pues debería prevalecer ante todo la confidencialidad médica.

a noviembre de 1971, p. 12). Unos nueve meses después de esa entrada, en un guiño de gestación inversa, el 25 de septiembre de 1972 muere por sobredosis de barbitúricos. Tenía 36 años.

La mitificación de la muerte de Alejandra Pizarnik, comenta Ana Nuño, “ha acabado produciendo una especie de relato de la pasión que la recubre con el velo de un Cristo femenino” (2001, p. 7), y aunque por supuesto el suicidio alimentó el sensacionalismo y el morbo, lo cierto es que Pizarnik ya era una suerte de personaje mítico en vida. Dice Cristina Piña que su estética literaria la condujo a “configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito este que culmina con la muerte real, o metafórica, voluntaria o accidental” (1991, p. 19). Todo pareciera, de alguna extraña manera, calculado. Hacer el “cuerpo del poema con su cuerpo”, culminar el mito en la muerte, hacer de la muerte poesía y de la poesía vida. Cada entrada de su diario, cada carta, cada nota o apunte hecho en cualquier manuscrito de Alejandra Pizarnik, está vinculado a lo literario o hace alguna referencia a ello. Nunca hay un desprendimiento total. No encuentro, ni siquiera en las cartas a su psicoanalista, alguna anécdota, suceso o pensamiento, por increíble que parezca, que no esté vinculado de alguna manera u otra a la literatura: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real, pues esta no existe: es literatura” (Pizarnik, 2013, cuaderno de octubre de 1960 a 1961, p. 75). Esto, claro, no es fortuito. Pizarnik pensó publicar sus diarios como parte de su obra. En este tenor, y sin perder de vista el sucinto recorrido vital realizado en estas páginas, considero el tajante gesto de convertir su persona en poesía, de hacer de sí misma un personaje literario, una poeta maldita, el mayor detonante de ansiedad, existencial y literaria. La literatura como el motor que la empujaba a vivir, sí, pero también como el pozo de su angustia más profunda.

Expongo como cierre el bello poema que Olga Orozco escribió a su deceso porque me devuelve a la idea de la ansiedad de la influencia como una de las mayores desazones pizarnikianas.

Orozco dibuja a una poeta que vivió y murió obsesionada por un amor atemperado por la poesía, a una que, en su idealismo exacerbado, entendía que las relaciones literarias no pueden reducirse a una búsqueda terrenal:

Pequeña centinela, / caes una vez más por la ranura de la noche/ sin más armas que los ojos abiertos y el terror / contra los invasores insolubles en el papel en blanco. / Ellos eran legión. / Legión encarnizada era su nombre / [...]. El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo / El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie / ¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento? / ¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir? [...] ¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el filo del alba, / y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la palabra! (Orozco, 1979, pp. 41-42).

Orozco traza el esbozo de un centinela insomne que cae en la noche, como Alicia por su agujero, hacia el papel en blanco, el origen de la escritura. El poema habla de una escritura invadida por otras voces, por esos “invasores insolubles del papel en blanco”. Esos otros son la tradición invasora, pero en última instancia inspiradora, encarnándose en su misma escritura: “legión encarnizada era su nombre”. Orozco habla de los estragos que la poesía causaba en el alma de esta poeta sedienta de palabra, aún con el conocimiento de que esta misma sed acabaría por ahogarla. En el poema de Orozco, Pizarnik es la hechicera que hace “conjuros para contrarrestar la herida de su nacimiento”. Orozco capta el deseo de Pizarnik de hacerse emisaria de la palabra, de envenenarse con ella, el deseo de que su palabra la sobreviva y se convierta en “morada del universo”, es decir, leíble en todos los tiempos y geografía.

II. La ansiedad de la influencia

Si uno puede realmente penetrar en la vida de otra época,
está penetrando en la propia vida.

T. S. Eliot

En el vocabulario crítico, la palabra Precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra conciencia del pasado, como ha de modificar el futuro.

Jorge Luis Borges

Desde la aparición de *El canon occidental* (1994) y después de *Poemas y poetas. El canon de la poesía* (2005),¹⁸ el crítico norteamericano Harold Bloom ha recibido ataques desde distintos bastiones, provenientes en su mayor parte de lo que él mismo adjetivó como “la escuela del resentimiento”. A grandes rasgos, dicha escuela estaría formada por críticos, profesores y estudiantes que se aproximan a los estudios literarios desde un punto de vista

¹⁸ De los 56 poetas seleccionados por Bloom en este libro, sólo siete no son de lengua inglesa: Petrarca, Pushkin, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Neruda y Octavio Paz. Mucho se le ha criticado por ese ladeamiento tan llamativo, tanto, que muchos críticos han cuestionado la validez de su canon. Entre las opiniones más ilustrativas al respecto está la del poeta y crítico español Luis Antonio de Villena, quien hace el siguiente comentario mordaz: “¿Qué puede importar Anne Carson, canadiense de 1950, si no están Mayakowski, Ungaretti, Pizarnik o George, entre tantísimos? De verdad, es ridículo pontificar en el terrado ajeno o ir por la vida de saltador de altura con muletas”. Disponible en <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/10/5577efc2e2704ea-f1d8b4570.html/>

feminista, poscolonialista, tardomarxista o deconstructivista, entre otros. Sus cálculos por predecir el fin de los tiempos para este tipo de crítica también han sido sonoros. En una entrevista para el periódico *El País* en el año 2002, Bloom anuncia solemnemente: “Hace ya años que en mi país y en todos los países anglosajones no se está enseñando literatura en serio. Si esto sigue así, primando la enseñanza de la literatura en función del género, la etnia, las tendencias sexuales o las opiniones políticas, la sociedad acabará autodestruyéndose” (Bloom, 2002).¹⁹

En *El canon occidental*, libro donde Bloom sólo incluye a tres mujeres,²⁰ el aclamado crítico realiza el siguiente comentario:

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como “la angustia de las influencias”, he visto cómo la escuela del resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los varones europeos blancos y muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos “multiculturalistas”. De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse (Bloom, 1994, p. 12).

¹⁹ Para ilustrar este punto, Bloom recuerda una anécdota: “A los que me abucheaban en Stanford les dije: ‘A vosotros sólo os interesa si una mesa la ha hecho una carpintera lesbiana, de origen mexicano y de ideas revolucionarias, pero os olvidáis de lo más importante: que tenga cuatro patas y esté bien construida’” (2002).

²⁰ Dice Bloom: “He procurado que los cánones nacionales quedaran representados por sus figuras cruciales: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Dickens por parte de Inglaterra; Montaigne y Molière por Francia; Dante por Italia; Cervantes por España; Tolstói por Rusia; Goethe por Alemania; Borges y Neruda por Hispanoamérica; Whitman y Dickinson por Estados Unidos. Los dramaturgos más importantes están presentes: Shakespeare, Molière, Ibsen y Beckett; también los novelistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstói, Proust y Woolf” (1994, p. 8).

Las afirmaciones autoritarias, la descalificación despectiva hacia la crítica feminista y poscolonial, y tanto peor, la aseveración de que estas perspectivas críticas sesgadas no permiten acceder a lo “verdaderamente literario” y a lo “profundamente humano” sin duda descubren una de las peores facetas del crítico norteamericano. Así las cosas, “la escuela del resentimiento” implicaría una especie de contra canon, o más bien, una contracultura institucionalizada que condena la individualidad como algo arcaico y que, según Bloom, menosprecia los valores intelectuales. Me pregunto —como muchos antes de mí ya se han preguntado— si el señor Bloom pensaba que la literatura se crea en el espacio exterior por un ser etéreo, carente de sexo o género, por un ángel sin raza o clase social, o quizás por un espíritu flotando en la esfera de lo impudicamente literario y en total desconexión con el devenir histórico. Como sea, lo cierto es que esta pregunta excede mis intereses y no considero necesario defender la postura de aquellos que, según Bloom, formaríamos parte de la supuesta escuela resentida. Al leer sus juicios sesgados y sin matices, al percibir sus ignorancias metaepistémicas y sus tremendos puntos ciegos en la historia de la literatura universal, Bloom demuestra ser el principal resentido, pues en sus desplantes retribuye la postura agónica de un hereje que persigue la herejía.

Dicho lo anterior, también sería injusto no reconocer cómo Harold Bloom, a diferencia de muchos otros teóricos que han examinado la historia de la literatura occidental, admite y explica el hecho de que esta historia haya sido avasalladoramente masculina. De hecho, la manera en la que la teoría de Bloom será entendida en este libro y como se anunció en la introducción, en realidad ya ha sufrido una primera revisión feminista, realizada pocos años después de la aparición de *The Anxiety of influence* (1973) por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* (1979). Fueron estas reconocidas críticas las primeras en revisar las grandes faltas de la teoría de la influencia de Bloom, pero también las primeras en reconocer la diferencia entre su postura y la de teóricos anteriores:

Western literary history is overwhelmingly male—or, more accurately, patriarchal—and Bloom analyzes and explains this fact, while other theorists have ignored it, precisely, one supposes, because they assumed literature had to be male. Like Freud, whose psychoanalytic postulates permeate Bloom's literary psychoanalyses of the "anxiety of influence", Bloom has defined processes of interaction that his predecessors did not bother to consider because, among other reasons, they were themselves so caught up in such processes. Like Freud, too, Bloom has insisted on bringing to consciousness assumptions readers and writers do not ordinarily examine. In doing so, he has clarified the implications of the psychosexual and sociosexual contexts by which every literary text is surrounded, and thus the meanings of the "guests" and "ghosts" which inhabit texts themselves (Gilbert y Gubar, 2020, p. 47).

Las autoras hacen notar cómo Freud y sus teorías sobre el psicoanálisis, al descubrir un perfecto análisis de la sociedad patriarcal y de las ansiedades que la subyacen, fueron de gran utilidad para el feminismo al esclarecer las implicaciones de los contextos psicosexuales en los que los textos están inmersos. Siguiendo esta misma lógica, explican cómo el análisis androcéntrico de la historia literaria de Bloom funciona de manera análoga a las teorías freudianas. En palabras de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar: "Bloom's historical construct is useful not only because it helps identify and define the patriarchal psychosexual context in which so much Western literature was authored, but also because it can help us distinguish the anxieties and achievements of female writers from those of male writers" (2020, p. 48). El interés de los planteamientos de Bloom para estas autoras reside en el modo en que su análisis de la historia literaria, definida en términos de padres e hijos, ayudó a identificar y definir el contexto psicosexual y patriarcal en el que está anclada la mayor parte de la literatura occidental, incluida la poesía de Alejandra Pizarnik.

Por otro lado, es interesante hacer notar, quizás contra todo pronóstico, algunas coincidencias singulares entre la obra de Alejandra Pizarnik y el pensamiento de Harold Bloom. Para

empezar, ambos participan de una visión análoga en lo que refiere a la percepción del canon occidental y la función de la poesía. Los dos creen ciegamente en el genio poético o, para usar los propios términos de Bloom, en el *daimón*.²¹ Es decir, tanto el crítico como la poeta suscriben la creencia de que, en la poesía, lo que está en juego siempre es poético. Por lo mismo, ambos sitúan el poema en un plano intertextual en el que la mayor parte de las referencias, sino todas, provienen de autores masculinos. En torno a este diálogo intertextual gira la empresa crítica de Bloom, pero también la labor “documentalista” y poética de Pizarnik en sus manuscritos personales, tales como el *Palais du vocabulaire*, cartas y diarios. Ambos compartieron la naturaleza utópica e idealista de construir un espacio, un “palacio”, un lugar glorioso lleno de citas de textos y autores para elaborar una “teoría de la poesía” apoyada en un modelo mítico personal con pretensiones totalizantes y universalistas.

En sus mismos poemas, Pizarnik profesa una negación de la poesía que puede equipararse a la crítica antitética de Bloom, que niega tanto la tautología como la reducción para afirmar que el significado de un poema sólo puede darse en otro poema, o sea, en la infinita cadena de citas que contiene la variada otredad de una tradición literaria. Es en este sentido que la teoría de Bloom se vuelve profundamente reveladora para leer a una poeta como Alejandra Pizarnik, quien al escribir —como muchas otras escritoras y poetas de su época— no tenía en mente una historia psicosexual de la literatura que ayudara a definir los procesos de interacción entre sujetos y textos, por el simple hecho de estar ella misma atrapada en esos procesos. Así, la revisión o distancia crítica que Gilbert y Gubar añaden a la teoría de Bloom, permitirá distinguir por qué una poeta como Pizarnik no experimentó exactamente la ansiedad descrita por el crítico norteamericano, sino una mezcla de esta ansiedad con aquella otra ansiedad de la autoría, exclusiva a la mujer escritora.

²¹ Término usado por Bloom como sinónimo de “el-poeta-en-el-poeta” y que refiere al genio poético y al poeta que sólo se involucra con asuntos de materia poética.

La teoría de la influencia poética posiblemente sea la labor más aclamada de Harold Bloom y también la más controvertida. Conocida en el ámbito académico como la “tetralogía de la influencia”, se desarrolla a lo largo de cuatro libros en los que Bloom extrapola el paradigma de la imaginación romántica en una teoría general de la poesía y la crítica. La tetralogía está compuesta por *The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) y *Poetry and Repression* (1976). Pocos años antes de fallecer se añade un quinto ejemplar, *The Anatomy of Influence: Literature as a way of life* (2011), en donde Bloom vuelve a revisar, reformular y aclarar algunas de las ideas centrales en un libro que, según la crítica especializada, quizás sea su obra maestra en torno al tema.

En *The Anxiety of Influence* (1973), el único libro que por motivos de coherencia teórica se tendrá en cuenta para esta investigación,²² Harold Bloom retoma parte de la tradición gnóstica, la acerca al pensamiento de Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, P. B. Shelley y Oscar Wilde y vierte esta mezcla explosiva sobre sus propias argumentaciones para reflexionar en torno al eterno problema de la tradición y el talento individual.²³ Una

²² La teoría de Bloom va adquiriendo distintos matices y aristas a lo largo de los años y de los distintos libros en los que está plasmada. Como es inevitable en una obra de largo aliento, algunos conceptos entran en contradicción, o son replanteados, de un libro a otro. Dado que el objeto de esta investigación no gira en torno a la evolución o complejidad de esta teoría, solo me centraré en las ideas que se establecen en este primer libro, por ser el que asienta las bases de dicha teoría. En ocasiones muy puntuales, complementaré algunas de las ideas con extractos del último texto, sin que por ello se contradigan los postulados del primer estudio.

²³ Esta última frase alude al conocido ensayo de T. S. Eliot, aunque es pertinente mencionar que Bloom se separa marcadamente de la propuesta de Eliot, o del llamado *New Criticism*. Como bien recuerda Ángel Pérez Vázquez, Bloom se decanta por una línea histórica que podría considerarse como radical, protestante, shakesperiana, miltoniana y romántica, a diferencia de Eliot o la neocrítica, que ampararía una visión católica, clasicista y conservadora. Dice Pérez Vázquez: “La primera, que para Bloom es la central, abarca desde Spen-

de las piedras angulares de su propuesta en este primer libro es que la historia poética es indistinguible de la influencia poética (Bloom, 1977, p. 10) y que esta historia se construye a través de una dialéctica lectora en la que el joven poeta malinterpreta a sus predecesores: “Los errores de interpretación constituyen necesariamente el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta” (Bloom, 1977, p. 16). Esta lectura errónea o *misreading* es fundamental para el desarrollo de la historia literaria, pues es la única defensa del escritor contemporáneo ante el *covering cherub*, esto es, el “querubín protector” o “padre que impide la realización” (Bloom, 1977, p. 24). Así entendido, las diferentes maneras de replantear o “corregir” el texto previo provocan en el nuevo poeta la liberación del espacio imaginativo necesario para la aparición del poema, o sea, permiten el movimiento responsable de la originalidad creadora.

Harold Bloom aplica estructuras freudianas a las genealogías literarias y remite al contexto bíblico para asentar y alimentar sus alegorías. El poeta joven, efebo o Adán, es también análogo a la figura de Edipo, quien necesitará reafirmar su identidad a través de la eliminación del padre.²⁴ El poeta, debilitado por el peso de los nombres que le preceden (a más tardío —o contemporáneo— el poeta, mayor la ansiedad) (Bloom, 1977, p. 25) teme no ser su propio creador, desconfía de ser la creación de alguien más o quizás incluso la creación de alguien que aún no existe, pero que sin duda vendrá. Para el contexto bíblico,

ser hasta Wallace Stevens, pasando por Milton, Blake, los románticos ingleses (en especial Shelley), Whitman, Lawrence y Yeats entre otros. Las figuras más importantes de la segunda línea son Donne, Herbert, Pope, el Dr. Johnson, Hopkins y el propio Eliot” (1998, p. 140). A esto cabría añadir que para Bloom, Shakespeare es el centro del canon.

²⁴ Dice Bloom al respecto: “Que esta búsqueda [la del efebo en tanto que poeta] conlleva necesariamente el empequeñecimiento de la poesía me parece una conclusión inevitable que una historia literaria cabal debe sostener. Los grandes poetas del Renacimiento inglés no son igualados por sus descendientes ilustrados, y toda la tradición de la postilustración, que es el Romanticismo, muestra un ulterior declive en sus herederos modernos y postmodernos” (1977, p. 10).

Bloom recurre a Blake y a John Milton. Aunque los dioses de Blake sufren una transformación muy personalizada, la raíz y alcances son en esencia análogos a los de Milton.

Desde el *Paradise Lost* (1667) de John Milton, Satán se ha convertido en el arquetipo más recurrente para señalar los designios del poeta moderno. Mario Praz, en *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica* (1999), dedica un capítulo completo, “Las metamorfosis de Satanás”, a este arquetipo. Praz elabora una genealogía literaria y pictórica de esta figura con el fin de ilustrar cómo —aunque existieron representaciones previas de Satanás tales como la de Marino o Lorenzo Lotto— fue principalmente a través del poeta y escritor inglés y su *Paradise Lost* como Satán asumió su faceta más carismática y radiante: “Con Milton, el Maligno asume de forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte, es ‘majestic though in ruin’” (Praz, 1999, p. 121). Más adelante, y en este mismo contexto, Praz comenta cómo “es indudable que la figura de Satanás expresa, como ninguna otra, como ningún otro fragmento o tipo del poema, algo en lo que Milton creía con fervor: la energía heroica” (1999, p. 123). Satán se irá así metamorfoseando, adoptando múltiples formas y matices al correr de los siglos, pero como bien dice Praz, los rebeldes de gran estilo —pobladores de las novelas góticas y de terror de finales del siglo XVIII—, los hombres fatales y héroes indómitos perfeccionados por Byron o Chateaubriand y pasando por las distintas combinaciones del resto de románticos hasta llegar al *dandy* de Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans u Oscar Wilde, todos, sin excepción, serán nietos o lejanos descendientes del Satanás miltoniano (1999, pp. 128-32).

Lo que más me interesa sobre la propuesta de Bloom es, como anuncié en la introducción, la noción del *poeta Satán* o *poeta fuerte*, mismo que estaría funcionando en oposición y equivalencia a la *poeta Lilith*. Harold Bloom emplea la metáfora de Satán para simbolizar y contener en esta figura el potencial del *poeta fuerte*, aquel que trasciende en el canon y cuya fuerza se debilita cuando razona y compara (Bloom, 1977, p. 19). Bloom explica que, al igual que Satán descendió a los infiernos abandonando

a Dios, el poeta fuerte extermina y abandona a su sombra, padre o antecesor para salir del “infierno” al que éste ha relegado su existencia al pensar que sus predecesores tienen prioridad sobre él (1977, p. 13). La conversión de Satán tiene lugar justo en la caída, en la lucha por encontrar un nuevo territorio, una nueva palabra. Ambos —Adán y Satán— son exiliados que sufren la caída, pero Satán no rinde pleitesía al padre, sino que se desvía en busca de una ruptura total. Es evidente entonces que el único poeta interesante es aquel cuya desobediencia produce un revisionismo intelectual (*revisionary ratio*) que deriva en una corrección creadora (1977, pp. 19-23).²⁵ En suma, si la poesía existe es porque la historia poética es discontinua, porque Satán en tanto epítome del poeta fuerte ha conseguido desviar esta historia a través de sus “malas” o “insurrectas” lecturas, y en ese sentido, es una historia sin presente cuyo significado continuará vagando de un texto a otro en continuo error, diacrónico, sin agotarse, porque su agotamiento implicaría el fin de la poesía misma. En este tenor, el poeta no puede evitar que su obra sea siempre una transmisión, una herencia revisada, y es por esto por lo que la historia de la poesía (o de la literatura en general), sería indistinguible de la influencia poética. En palabras de P. B. Shelley, “toda lengua es la reliquia de un poema cíclico olvidado” (cit. en Bloom, 1977, p. 17).²⁶

²⁵ Las diferentes formas de realizar el movimiento correctivo son bautizadas en *The Anxiety of Influence* como *revisionary ratios*. Bloom menciona seis principales, dedicando un capítulo a cada una: el clinamen, la tésera, la kenosis, la demonización, la ascesis, el apofrades, pero también advierte que podrían ser muchas más. Las *revisionary ratios* tienen que entenderse tanto como etapas del ciclo vital del poeta como en el sentido de lectura que el nuevo poema presupone sobre su antecesor.

²⁶ Como lectores siempre estamos ante la misma disyuntiva, pues la literatura de la imaginación es siempre metafórica y al leer, o al hablar de un poema, siempre recurrimos a la figuración. El peligro de esto es que nunca podemos estar seguros de cómo restringir sus posibles significados, o efectos, en nosotros. Las ideas sobre cómo el crítico o el lector entran en esta dinámica, son mejor explicadas en el último libro que Bloom dedicó al tema (Bloom, 2011, p. 29).

Mientras que en *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom otorga una dimensión melancólica a la ansiedad de la influencia, es decir, el poeta la engendra por escepticismo hacia su propia riqueza imaginativa, la influencia no sólo conlleva melancolía y ansiedad, al contrario, su germen es el amor. Este cariz se despliega y explica con mayor detenimiento en *Anatomy of influence* (2011), donde Bloom retoma *A Defense of poetry*, de P. B. Shelley, y lo cita en extenso para resaltar la ambigüedad del origen del término *influencia*:

The mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within [...] Could this influence be durable in its original purity and force, it is impossible to predict the greatness of the result; but when composition begins, inspiration is already on the decline; and the most glorious poetry that has been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet (Shelley, 2016).

Shelley explica cómo, en el acto creativo, la mente oscila con un movimiento pendular entre la poesía anterior y las concepciones originales, y también expone la durabilidad de la influencia como algo breve y variable, como un carbón apagándose que vuelve a chispear al leer otros textos, y cuyo brillo se va atenuando a medida que se acerca a la concepción original. Este “carbón” no es impulsado, concluye Shelley, sino impulsor, y esto es lo mismo que decir que la influencia es inspiración, “amor atemperado por la defensa”, una fuerza que obliga a escribir como los grandes antecesores. En palabras de Bloom: “Nos enamoramos, y durante un tiempo no tenemos defensas, pero al cabo del tiempo desarrollamos un arsenal de gestos apotropáicos [...] Poseído por la ambivalencia de Eros, el escritor nuevo, pero potencialmente poderoso, forcejea para apartar cualquier compromiso totalizador” (2011, p. 30). Con este matiz, la ansiedad de la influencia no debe entenderse únicamente como una tendencia natural que se da en la poeta que “llega tarde” a una tradición, ya que en una obra literaria siempre existe una ansie-

dad conquistada, la haya experimentado su autora o no (Bloom, 2011, pp. 20-21). Por esto mismo, *la ansiedad de la influencia* ocurre no sólo, o no tanto, entre personas, sino entre las mismas obras literarias, y éstas podrían incluso haber sido escritas por la misma persona.

Para ir cerrando las reflexiones en torno a *la ansiedad de la influencia y el poeta fuerte*, quiero señalar que la idea basada en la percepción de que toda la literatura está compuesta de fragmentos de autores previos es un hecho rotundo de la historia literaria que no sólo ha sido explorado por Harold Bloom, sino por muchos otros teóricos, críticos y poetas. Entre algunos de los nombres más relevantes que han explorado y profundizado en estas ideas estarían las propuestas de Frank Kermode, T. S. Eliot, Erich Auerbach, J. Hillis Miller, entre otros. Lo que Harold Bloom introduce respecto a estos teóricos son las ya mencionadas tensiones psicológicas explicadas como ansiedad del escritor contemporáneo que confronta los logros de sus antecesores y las especificidades que la tradición ha establecido sobre el género literario del que aspira a formar parte. En otras palabras, la novedad de Bloom consiste en introducir una psicología de la historia literaria, y esta psicología, inevitablemente atravesada por tensiones sexuales, permite observar las ansiedades que causan los “fantasmas”, las presencias espectrales o parasitarias que viven en cada texto literario en función de las estructuras de género que han conformado nuestras sociedades occidentales.

Dicho lo anterior, el motivo por el cual un planteamiento como el de Harold Bloom resulta interesante para leer a una poeta como Alejandra Pizarnik sería, en principio, el mismo que para leer a cualquier otra poeta. Sin embargo, no todos los poetas muestran la misma obsesión por ser parte de una tradición literaria. No todos buscan hacer de su vida poesía, ni documentan sus lecturas de manera obsesiva en manuscritos personales, o hacen de sus poemas un compendio y relectura selecta de otras obras. Es aquí, y en las similitudes entre crítico y poeta señaladas anteriormente, donde el interés se vuelve más acuciante, pues es evidente que Pizarnik fue una poeta espe-

cialmente sensible hacia la historia literaria como influencia o inspiración, una poeta que constantemente mostró y manifestó un amor, exacerbado e impulsor, por sus predecesores.

En este sentido, no deja de ser sorprendente que entre la crítica especializada de Pizarnik sólo haya encontrado un par de alusiones a la teoría de Harold Bloom, y si leí bien, uno de los críticos que la mencionan justo la emplea para desestimar el impacto profundo de la tradición en el desarrollo de la voz pizarnikiana. Me refiero en realidad a una mención encontrada en una simple nota al pie de página del artículo “Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik”, de Víctor Gustavo Zonana, quien, después de decir que Pizarnik es una “poeta fuerte de inspiración neorromántica” (1997, p. 119) afirma: “como la de todo poeta fuerte de filiación romántica, la obra de Alejandra Pizarnik elude cualquier intento de contextualización” (1997, p. 120) y aún más contradictorio, afirma que su voz aparece “como una voz absolutamente original, sin antecesores ni sucesores” (1997, p. 121). Para Bloom, el *poeta fuerte* es justo aquel que insiste en luchar contra sus antecesores hasta la muerte, insertándose en su contexto, y mientras el talento débil idealiza la originalidad, las figuras poéticas más capaces y enérgicas constantemente se apropian de lo que encuentran (ver Bloom, 1977, p. 13). Es justo como parte de esta búsqueda de compatibilidades que Pizarnik se convierte en una *poeta fuerte*, es decir, en una *poeta Lilith*, en tanto no pertenece ni al padre ni a la madre propiamente dichos, sino, como diría Bloom, a una escala de seres un poco más allá del precursor (Bloom, 1977, pp. 23-24).

Ahora bien, la poeta Lilith podría llegar a mal entenderse como la creación de un personaje al interior de la poesía de Pizarnik, una máscara o maniquí que la poeta utiliza dependiendo de su escenario poético y de las intenciones de éste. En realidad, el concepto no tiene nada que ver con los personajes pizarnikianos y esto es importante aclararlo. El hecho de que la poesía de Pizarnik entrama un juego de personajes cuidadosamente elaborado ha sido abordada —o al menos mencionada— por casi todos sus lectores y estudiosos. En los personajes pizarnikianos se vislumbra una evidente construcción de la otredad, y los es-

tudios críticos que abordan el tema señalarán principalmente su función decorativa y teatral. Rescato entre estos estudios el de César Aira, cuyo planteamiento ayuda a entender por qué el concepto de la poeta *Lilith* no alude ni pretende funcionar como un personaje más. Aira lamenta la confusión crítica entre la creación de un personaje literario y la Alejandra Pizarnik real (1998, pp. 16-18),²⁷ considerando injusto el modo en que la poeta ha quedado reducida a la fórmula de uno de sus típicos disfraces: “la enamorada del viento”, “la viajera con su maleta de piel de pájaro”, “la silenciosa en el desierto”, “mi emigrante de sí”, o “la niña de vestido azul”. Cuando Aira describe el mito o mitos personales de la poeta hablando a través de la dislocación, establece una suerte de “geometría” mediante la cual Pizarnik hace hablar a “otras voces” a través de “juegos de sentido” o “juegos del lenguaje” y que, además, le permitían mantener “una estricta vigilancia sobre su propio trabajo” (1998, pp. 56-58). Aira consigue demostrar cómo, lejos de ser un mecanismo vacío, la dislocación del sujeto es una estrategia central a la propuesta poética de Alejandra Pizarnik, alrededor de la cual confluyen muchas otras de sus sutilezas líricas, tales como “la pureza, la combinatoria, la metáfora descendente, o la fascinación del mal o lo negativo, las inversiones. Y la brevedad” (1998, p. 57).

Además, los ejemplos que César Aira escoge para mostrar esta otredad y dislocación del sujeto me resultan en especial interesantes, porque elige aquellos que dan cuenta del modo en que la influencia de Antonio Porchia, poeta argentino, trabaja en Alejandra Pizarnik. Según Aira, fue en el poemario *Voces* de Antonio Porchia (en quien la dislocación del yo fue casi exclusiva), donde Pizarnik “pudo encontrar una inagotable enciclopedia manual de la dislocación del sujeto” (Aira, 1998, p. 65). La discusión que Aira plantea sobre Antonio Porchia como antece-

²⁷ El poeta comenta cómo este personaje “Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica. No hay motivos para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla” (Aira, 1998, p. 13).

sor y maestro de Pizarnik, su afirmación de que “hay poemas de ambos que podrían ser del otro” (Aira, 1998, p. 63), pero, sobre todo, la reflexión en torno a cómo Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz (el único otro discípulo conocido de Porchia) leyeron, asimilaron y reconstruyeron el sentido de su obra, revelan un sentido de historia de la literatura como evento indistinguible de la influencia poética. Harold Bloom explicaba el modo en que esta historia se construye a través de las interpretaciones y reescrituras que los jóvenes poetas hacen de sus antecesores a través de diversas “variaciones” o “ratios revisionarias”. En realidad, lo que para Bloom diferencia a un poeta fuerte de uno débil no es muy diferente a la separación que César Aira hace entre Pizarnik y Juarroz a la hora de (re)leer y reescribir a su maestro: “Juarroz fue el mal discípulo, esa clase de discípulos que se adhieren masivamente al maestro, en cuerpo y alma, y terminan haciendo una caricatura, cuyos rasgos grotescos revierten sobre el maestro desvalorizándolo” (Aira, 1998, p. 64).

César Aira atribuye la depreciación de un poeta como Antonio Porchia al tipo de lecturas crédulas que se han hecho de su obra, como las de Juarroz, y que, si lo trasvasamos a los conceptos críticos de Bloom, constituirían las lecturas realizadas por el *poeta débil* o *poeta Adán*, esto es, el poeta que no trasciende en la tradición, que abandona el valor poético para acabar siendo una copia o réplica de su antecesor. No hay aporte. El poeta fuerte es el que capta los momentos de mayor sutileza en la poesía precedente y plantea un salto respecto a previas tematizaciones y conceptos, lo cual nunca derivará en réplica, sino en el establecimiento de múltiples puntos de diálogo entre la nueva poeta y su predecesor. Según Aira, la nueva poeta sobrepasará al maestro con creces, pues lo que Porchia hacía sin intención, en Pizarnik tiene un claro propósito (Aira, 1998, p. 64). En este tenor, Pizarnik instrumentaliza la dislocación del sujeto de Porchia del mismo modo que ya había instrumentalizado la escritura automática de los surrealistas, y lo hace con un propósito bien definido: “la dislocación del sujeto le servía para quebrar el encierro de la metáfora que sustancializaba su personaje y la volvía un bibelot decorativo en la estantería de la

poesía argentina” (Aira, 1998, p. 70); que esta injusticia, a pesar de los intentos de Pizarnik, acabara ocurriendo de todas formas, es precisamente uno de los errores que el trabajo de Aira busca enmendar.

La dislocación del sujeto de la que habla Aira me parece muy pertinente para aterrizar las ideas de Bloom en un ejemplo concreto del juego de influencias en Pizarnik y de la función de la *poeta fuerte* o *poeta Lilith*. No obstante, también considero necesario aclarar de una vez que nunca me detendré a analizar el intercambio de signos concretos entre Pizarnik y sus precursores, pues el propósito de este libro no es intentar trazar la influencia de este o aquel poeta en determinados poemas de Alejandra Pizarnik. Sobre decir, además, que el rastreo de la intertextualidad, o el señalar su similitud con distintos movimientos literarios (romántica, maldita, surrealista, simbolista, expresionista), es un trabajo que ya se ha llevado a cabo en múltiples y repetidas ocasiones.²⁸

El juego de influencias se plantea en mi investigación como algo central al movimiento poético y vital de Pizarnik, pues el ejercicio que la poeta hace con Porchia o con los surrealistas y otras vanguardias también lo realizó con románticos y simbolistas. “En Porchia, A. P. encontró el milagro de su propia poesía ya hecha” (1998, p. 70), decía Aira, y esto sin duda se corresponde con las reflexiones de Bloom sobre el acto de completar antitéticamente a un precursor cuando éste no ha llegado lo suficientemente lejos como para ser considerado un poeta trascendente. Hablando también de las influencias de Lautréamont y Porchia en Pizarnik, Aira concluye cómo “el encuentro (no) fortuito de ambos (en la mesa de disección de la topología irracional) configura de principio a fin el estilo de A. P. [...] Todos los recursos son buenos para llegar lo antes posible a esa especie de resurrección en vida que consiste en hacer poesía una vez que toda poesía ha sido hecha” (1998, p. 72). Estas úl-

²⁸ Una mirada rápida a la bibliografía especializada sobre Alejandra Pizarnik puede confirmar este punto. No menciono aquí los estudios por la vasta extensión de los mismos.

timas palabras, y en general el ejercicio realizado con Porchia, dan cuenta de una operación literaria base en todas las composiciones pizarnikianas y que se vinculan directamente con la ansiedad de la influencia.

Como veremos con mayor detenimiento en la sección siguiente, y también en “La imagen de Lilith en el canon de Alejandra”, la poesía de Pizarnik es en muchos sentidos una suerte de antología que cruza desde el romanticismo hasta la vanguardia, abrevando de muchas otras corrientes y, en este tenor, la investigación aquí planteada es plenamente consciente de este proceso sin que la descripción del proceso en sí sea su centro de atención. Los poemas de Alejandra Pizarnik son frutos nacidos de un “árbol poético” que ella leyó “erráticamente”, y por eso una teoría como la de Harold Bloom, más que “aplicarse”, sencillamente nos ayuda a entender y a contextualizar el proceso de construcción de una identidad literaria que apunta a la generación de un concepto de autoría femenina y de poeta moderna muy distinto a cualquiera de los modelos planteados por Bloom. El poeta Satán desaparecerá, entonces, para abrirle camino a la poeta Lilith, quien con el mismo poder y genio creador responderá en clave femenina a otras inquietudes y arquetipos, a través de los cuales se configura la mujer creadora en tanto *poeta fuerte*; un modelo que añade a la *ansiedad de la influencia*, una *ansiedad de la autoría*. No obstante, antes de añadir una inflexión de género a estas reflexiones, considero relevante dar una mirada a los documentos personales de Pizarnik, en tanto que son éstos los que me permiten constatar, apoyada en documentación concreta, el nacimiento de esta poeta fuerte que desea, a través de sus lecturas, consolidarse, ni más ni menos, como la mejor poeta de la tradición hispanoamericana.

III. La voz ajena: la ansiedad de la influencia como proyecto literario personal

*Bueno, yo estoy muy en contra de la angustia de las influencias.
Creo que si las influencias te angustian es porque eres un pelotudo.
La teoría de Harold Bloom es bien aplicable como dispositivo
de lectura, pero también es inexacta porque supone que quieres ser el mejor
escritor del mundo. Yo creo que hay muchos escritores actuales que no
quieren ser el mejor escritor del mundo.*

Alejandro Zambra

*¡Y pensar que yo debiera ser la más grande
poeta en lengua castellana!*

Alejandra Pizarnik

La *poeta Lilith*, en tanto concepto arquetípico que abarca parte del proyecto literario y vital de Alejandra Pizarnik, no puede prescindir de una mirada a sus documentos personales, en particular a sus lecturas anotadas, cartas y diarios íntimos, pues su poesía es el producto de una intensa actividad lectora que quedó registrada de manera minuciosa en todos estos documentos. El propósito de detenerme en estas escrituras, lejos de analizarlas meticulosamente, es evidenciar, a nivel de su escritura íntima, como Pizarnik fue una poeta particularmente interesada en establecer un canon propio, y hasta cierto punto, un personaje *obsesionado* con las influencias que estas obras pudieran ejercer sobre su poesía. Al observar el modo en que sus lecturas remiten a su vez a otras lecturas, es posible percatarse de cómo la poeta fue tejiendo una gran red intertextual de referencias internas, sin duda un ejercicio interesante en términos de influencia o inspiración poética.

Parte de las ideas de Bloom en su teoría de la influencia involucran la creencia de que incluso cuando un escritor está expresando una experiencia vital, en verdad está haciendo una referencia velada a algún otro autor o texto literario. Cualquiera que haya leído los diarios de Pizarnik puede constatar la sugerencia de este hecho en muchas de sus entradas. Es más, incluso me atrevo a proponer que ella misma convirtió su “ansiedad de la influencia” en una suerte de proyecto propio y consciente, designándolo *casa de citas* o *Palais du vocabulaire*. El público puede acceder a esta red de referencias en las versiones publicadas de sus diarios y correspondencia, pero también a través de la visita a su biblioteca personal, actualmente dividida entre la Sala Americana de la Biblioteca Nacional de Maestros y la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.²⁹ En relación con la donación y acceso público a estas bibliotecas, resulta pertinente rescatar las preguntas que formuló Daniel Link en la conferencia de inauguración:

¿En qué sentido es pública o privada una biblioteca? ¿Responde a la lógica de la colección o la de la serie? ¿Reconocemos entre la obra y la biblioteca, por la mediación del autor, una relación de necesidad o de contingencia? [...] ¿Cómo se abre una biblioteca privada? ¿Cómo se leen los libros que contiene? ¿Cómo resuena la biblioteca en la obra de la cual se deducen y de la que, por lo tanto, forman parte? En definitiva, ¿cómo y para qué usaremos esta biblioteca que llega hasta nosotros como un fragmento vivo de la memoria de una muerta? (2011, p. 237).

Las preguntas de Link expresan la inquietud de cualquier lectora postrada ante la biblioteca privada de una de sus autoras

²⁹ La biblioteca de Pizarnik fue durante un tiempo guardada por su amiga y editora Ana Becciu, quien terminó donándola a la Biblioteca Nacional de Maestros. En 2007, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno compró parte de esa biblioteca personal en la que se adquirieron 650 volúmenes y en la que se integran documentos encontrados entre los libros y revistas. Recuperado de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001298360&local_base=GENER

predilectas. No sólo porque una sensación de quebrantamiento del espacio íntimo emerge al husmear entre todos estos libros ajenos, sino porque en verdad es difícil captar cómo el acceso a esta biblioteca resuena en la obra de la cual se deducen, es decir, el cómo y el para qué la usaremos sus visitantes. Asimismo, las preguntas planteadas por Link me sirven como planteamiento de una lógica de la influencia, entendida en el sentido planteado por P. B. Shelley y retomado por Harold Bloom, de inspiración en estado bruto. El modo en que la biblioteca de Pizarnik resuena en su propia obra tendría que entenderse entonces como una transmigración, es decir, como las semillas literarias que, al esparcirse, hicieron florecer la creación original. En el caso de Pizarnik, además, no sólo tenemos acceso a los libros en sí, sino a sus *escrituras al margen* que estarían compuestas por una serie de subrayados de múltiples colores, tachones, correcciones, anotaciones en los costados de las páginas, e incluso en la elaboración de contraportadas como soporte alternativo a la lectura. Cristina Piña menciona cómo estas anotaciones y subrayados, aparte de constituir una experiencia maravillosa en sí misma, también configuraban la subjetividad e identidad de su autora:

Revisar los libros de estos primeros años de Facultad y de contacto con escritores no sólo es una tarea fascinante por sí misma —ver sus marcas admirativas y de reconocimiento empático en los seis enormes volúmenes de Proust, comprados a razón de uno por mes y sin duda devorados con ansiedad y fascinación, en Gide, en Claudel, en Kierkegaard, en Joyce, en Leopardi [...] Sino porque a través de esa “escritura” secreta que son los subrayados se puede seguir, captar la configuración de su subjetividad, tanto como percibir sus grandes problemas interiores de esa época (1991, p. 45).

Sus libros, cuidadosamente leídos y con las mencionadas anotaciones a los márgenes, “a la par que constituyen biografemas, momentos de una historia de lectura” (Link, 2011, p. 237), son también intervalos de identificación y separación de la autora en tanto lectora, es decir, constituyen claves de lectura y de escritura que deben de entenderse como prácticas indisociables.

En este tenor, las anotaciones son también un acceso a las ideas de otros autores que habitan su poesía, esto es, a la materia prima que Pizarnik emplearía como inspiración central para sus futuras creaciones. Dice al respecto Daniel Link:

La escritura de Pizarnik no es solamente el conjunto de textos que los libros que circulan asocian con su nombre, sino también estas marcas que han herido el papel, subrayado frases, que han aislado fragmentos de su contexto y los han puesto a circular en una maquinación extranjera, exterior, que ya no es propia ni ajena sino un campo de iridiscencia sin centro y sin orillas, ese momento “cuando el texto literario (el libro) transmigra dentro de nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del otro) acierta a escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad” (2011, p. 238).

La otredad, la apreciación de la propia subjetividad que puede desprenderse y producirse a través del acceso a otra escritura es, sin duda, uno de los temas que subyacen en la poesía de Pizarnik, y además se vincula, por motivos evidentes, con la teoría de la influencia de Harold Bloom planteada en este libro, pues parte de la premisa de que toda escritura es antes un intenso acto de lectura. La relación con el acto de lectura que se desprende de la consulta a su biblioteca y de la lectura de sus manuscritos íntimos, presuponen en mi opinión el diamante en bruto de su conflicto con la ansiedad de la influencia. Es el umbral de inteligibilidad donde Pizarnik puede sentirse ajena y a la vez propia, donde se desdobra y el lenguaje se presenta como desafío y artificio: “El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera” (Pizarnik, 2013, cuaderno de septiembre a noviembre de 1962, p. 51). En este tenor, su relación con el acto de lectura no debe entenderse como una escritura interior, pero tampoco enteramente como algo exterior. Ella era una gran lectora crítica que supo encontrar los caminos que la conducirían de un poema ajeno, a uno propio.

Los registros que Pizarnik dejó de sus lecturas en diarios y otros manuscritos, o en las mismas anotaciones de sus libros personales, deben entenderse como esa otra escritura que invade y

manipula la tradición para después trasvasarse e imbuir la propia poesía; es el acceso a la zona íntima, la huella del proceso compositivo.³⁰ Acceder, por un lado, a los comentarios íntimos sobre sus lecturas de determinados autores y textos, y por otro, a estos subrayados, tachados, correcciones y anotaciones, es en verdad un valioso puente a su laboratorio literario, y más si lo pensamos desde la ansiedad de la influencia, pues tenemos bien presentes las formas en las que la autora va encontrando sus estrategias para abrirse lugar en la tradición: “todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios” (Pizarnik, 2013, Apéndice II, p. 13). Este acceso entonces alumbra las inspiraciones, readaptaciones y apropiaciones; muestra sus mecanismos para producir lecturas creativas, deja entrever el modo en que Pizarnik alteraba a sus predecesores, cómo los corregía y cómo, literalmente, se inscribía en ellos. Respecto a esto, la directora de la Biblioteca Nacional, Evelyn Galiazo, hace la siguiente anotación sobre la biblioteca personal: “El conjunto decanta una concepción del trabajo poético como ‘alquimia del verbo’ en la línea rimbaudiana de la creación de un lenguaje nuevo” (2020).³¹

Si los subrayados, correcciones, tachados y anotaciones sobre sus libros permiten una mirada furtiva a un espacio personal que deja cierta incertidumbre sobre la lógica, las relaciones de necesidad y la resonancia intertextual en la obra de la autora, más dudas aún emergen sobre los reportes de lectura, impresio-

³⁰ Respecto a los subrayados y anotaciones, a veces dudo si ésta sea una zona a la que debamos tener acceso, pues inevitablemente pone un signo de exclamación en aquello que captaba su atención lectora y con ello distrae o “contamina” nuestra propia atención a la hora de leerla a ella, pues la intertextualidad, en tanto fenómeno de recepción, inevitablemente provoca que nosotros reconstruyamos la relación entre Pizarnik y sus lecturas.

³¹ Los diarios complementan esta idea de laboratorio o taller en donde continuamente leemos pasajes como el siguiente: “Pasar los apuntes literarios al cuaderno grande”, “Pasar a la carpeta negra los poemas más o menos finalizados”, “Planes: pasar las citas de los seis cuadernos de París”, “Corregí dos líneas del poema”, “¿Qué poema corregir? No sé si dejar los recuerdos de infancia” (2020).

nes puntuales sobre autores y textos que podemos encontrar en sus manuscritos personales. Entre éstos constan los vendidos a bibliotecas para acceso público, como los del Departamento de Manuscritos de la Universidad de Princeton, y también los publicados póstumamente, como es el caso de los diarios y la correspondencia personal. Aunque no me voy a detener en un análisis profundo de estos manuscritos, considero que el conjunto de todo este material conforma un tipo de escritura periférica que, al rodear su obra, ayuda a dibujar una disposición identitaria y subjetiva en torno a ella, lo que ilumina el nacimiento de la *poeta Lilith*: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé —qué extraño— que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa [...] Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza de ojos ajenos” (cuaderno de octubre de 1960 a 1961, p. 73). Esta cita me parece interesante porque justamente apunta al deseo de la poeta de nacer como *poeta fuerte* en la historia de la literatura, en donde entiendo la “venganza de ojos ajenos” como una de las grandes contradicciones implícitas en la ansiedad de la influencia, esto es, que negar a los predecesores no es en verdad liberarse de su inspiración, sino afirmarlos de manera más vehemente.

Una mirada a sus diarios —publicados en una primera versión malograda por ella misma y después revisados y editados por Ana Becciu varias veces— permite rastrear los vínculos de Alejandra Pizarnik con la tradición y el deseo de insertarse en ella como una poeta fuerte, es decir, como una poeta Lilith: “No quiero ser talentosa, ni inteligente ni estudiosa. ¡Quiero ser un genio!” (2013, cuaderno de agosto de 1955, p. 19). Y, por otro lado, el registro de sus lecturas en sus diarios termina de configurar la inmensa red de referencias pizarnikianas: “Este cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 2).

Los diarios reflejan, quizás más que ningún otro documento, la obsesión lectora de Pizarnik, la necesidad acuciante de comentar sobre lo leído, y así son evidencia continua de las tensiones y el diálogo entre su voz y los otros. Al respecto, es in-

terezante el nombre de *bibliotecas paralelas* que emplea Nora Castelli para designarlos: “estos diarios en apariencia confesionales, trágicamente suicidas, paranoicos, caprichosos, son, sobre todo, los diarios de una esforzada y laboriosa construcción de *bibliotecas paralelas*. Que se alternan con poemas, conversaciones teatralizadas en las mesas de cafés, citas, comentarios de las citas, pero que son y no dejan de ser jamás bibliotecas” (2012).

En estos diarios y también en su correspondencia, las voces ajenas se van tejiendo con la propia a través de comentarios y citas explícitas a sus autores predilectos. Es aquí distintiva la desesperación de la poeta, la desolación interior, el deseo casi sobrenatural de configurarse como poeta a través de la constante anotación y comentario de sus lecturas y relecturas: “Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito del vivir sin el límite de un diario” (Pizarnik, 2013, cuaderno de agosto de 1969 a abril de 1970, p. 1).³² El diario es entonces el umbral de la ansiedad de la influencia, el margen entre la palabra propia y las otras palabras transformadas por su escritura; una red que permite distinguir una continuidad de interés poético en lo que de otro modo sería una inabarcable lista de autores provenientes de distintas geografías, épocas, registros y estilos, entre los cuales nunca podríamos dibujar una filiación estética cabal: Safo, Homero, Descartes, Gustav Flaubert, Eugène Ionesco, Pascal, Giacomo Leopardi, William Shakespeare, Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval, William Blake, Antonin Artaud, Simone Weil, P. B. Shelley, Virginia Woolf, Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, San Juan de la Cruz, Unamuno, Lewis Carroll, Miguel de Cervantes, Charles Baudelaire, Pierre Reverdy, Honoré de Balzac, Antonio Machado, Góngora, Apollinaire, Georg Trakl, Soren Kierkegaard, Paul Valéry, James Joyce, Antón Chéjov, Franz Kafka,

³² Pizarnik era también ávida lectora de diarios. En especial deja constancia de haber leído los de Kafka, a los que recurre constantemente, y también los de Virginia Woolf, Cesare Pavese y Katherine Mansfield.

Marcel Proust, André Gide, Alfred Jarry, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Henry James o Evelyn Waugh. Entre los hispanoamericanos estarán Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Victoria y Silvina Ocampo, Macedonio Fernández, Olga Orozco, Alfonsina Storni, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Vicente Huidobro, César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Severo Sarduy, Rubén Darío, y un largo etcétera.

De todas estas lecturas desordenadas, muchas dejaron huella y muchas otras no: “Horrible confusión en mis escritos. Todo a medio hacer. Poemas en verso. Poemas en prosa. Cuentos de humor. Cuentos sin humor. Diario. Textos ‘automáticos’. Confusión en las lecturas. Demasiados libros a la vez” (Pizarnik, 2013, cuadernos de diciembre de 1962 a junio de 1963, p. 92). De la extensa lista de nombres que poblaban su biblioteca, Kafka, Dostoievski, Trakl, Nerval, Hölderlin y Rimbaud se convirtieron, entre varios otros, en sus interlocutores permanentes. De ahí provienen afirmaciones de este tipo, que abundan en los diarios: “Salvo Kafka, la literatura no me gratifica” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 130) y también: “Único método de trabajo: tener delante un modelo. Pienso en *América*, de Kafka” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 242). Los diarios expresan continuamente la conciencia de saberse influenciada, y también la batalla por obtener una voz propia: “Las influencias de Kafka y de Michaux son más que evidentes, lo cual está muy bien, a lo cual yo me niego. Grave error: si frecuentara más a M. y a K. me daría cuenta de la falta de importancia de la corrección del idioma” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 186). Fragmentos de poemas de Rimbaud, Nerval y Trakl abren muchos de sus poemas y poemarios, expresamente sería el caso de *La tierra más ajena*, en cuyo título retoma el poema de las *Iluminaciones* de Rimbaud, o el poema “Noche” de *La última inocencia*, perfecto homenaje a Nerval, o a las numerosas referencias a Trakl en *Las aventuras perdidas*.

Para entender el canon personal de Pizarnik hay que apreciar su relación general con la literatura francesa. Ivonne Bordelois, en la edición que hace de su correspondencia, comenta a este respecto:

Así, entre el temor, el silencio y la fascinación, empecé entonces a desmadejar con Alejandra el tapiz de la literatura francesa —que conocía con una originalidad y una autoridad indiscutible, desde Christine de Pizan y Rutebeuf hasta Mallarmé y Pierre Jean Jouve. Sus lecturas eran zambullidas implacables— poseía, además, una memoria impecable y un estado de alerta permanente en cuanto a las ediciones desconfiables y rescataba de los textos aquella chispa que la erudición y la pedantería de los profesores de la Sorbonne solían amortiguar o sofocar. Al lado de ella, era necesario primero des-leer para luego releer en su intención primigenia a esos clásicos tantas veces ignorados —como Baudelaire o Verlaine— (2014, p. 17).

Efectivamente, los comentarios sobre autores franceses quizás sean los que le llevan mayor espacio y reflexión, por ejemplo, de Proust: “Si es que leo a Proust, es porque yo elijo a Proust y porque mi estructura se identifica con él. Mis angustias no nacen al contacto de las líneas, sino que se limitan a asentir familiarmente y a reconocerlas como cosas ya experimentadas (Pizarnik, 2013, cuaderno del 19 de julio de 1955, p. 5). De Nerval: “Me pregunto por el origen de la noción del mal, de la culpa. Surgió en relación con Nerval. (Y qué familiar, qué cercana me es la carencia de Nerval, su herida, su persecución de sombras, de fuego)” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1957 a 1960, p. 100). Por supuesto, mencionar entre sus grandes predilectos a Antonin Artaud, en cuyos textos Pizarnik encontrará gran afinidad e inspiración. Es, en parte, a través de la obra de Artaud, como la poeta experimenta la necesidad de buscar una nueva forma poética, una expresión novedosa que permita el fragmento, el lenguaje tergiversado, la libertad lingüística: “He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1957 a 1960, p. 79). Y en estas otras citas podemos ver la afinidad espiritual y el estrecho vínculo con este autor: “Lo que me asusta es mi se-

mejanza con A. Quiero decir la semejanza de nuestras heridas” (Pizarnik, 2013, cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968, p. 32). Y también: “Leí varias horas, con un sufrimiento indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío?” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1957 a 1960, p. 140).

Entre los hispanoamericanos sería pertinente mencionar a J. L. Borges, porque ella solía pensar “que la literatura adulta es la de Borges, *par exemple*” (2013, cuaderno de octubre de 1969 a 1961, p. 88. Las cursivas son de ella) y también a Vicente Huidobro, quien tuvo una importancia decisiva en las etapas iniciales de su poesía:

Terminé el librito de Huidobro. Estoy semiinconsciente. Es bellissimo. La profusión de imágenes me ha dejado cansada y débil. ¡Qué pureza! ¡Eso es poesía! ¡Eso es desflorar el papel en el sentido más dramático! Cierro los ojos. Tristeza profunda dentro de mi alegría. Sí. Alegría de haber encontrado a Huidobro, otro agonizante. Otro amante compañero de mi soledad. Él sí que sufrió del sentimiento trágico de la vida. Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Me identifico con Huidobro en su relación con los objetos, en ese percibir de su vitalidad (Pizarnik, 2013, cuaderno del 22 de agosto al 1 de septiembre de 1955, p. 34).

Esta cita me resulta interesante porque, en efecto, una de las peculiaridades de la poesía de Pizarnik es su relación con los objetos que en ella aparecen, es una poesía en ocasiones “plástica”, que con frecuencia invoca la pintura, el dibujo y el *collage* como máxima poética. El texto abandona así su cualidad inmaterial para convertirse en un objeto de pureza plástico, si no tangible, al menos sí visual. Esta “plasticidad” es una de las características más originales y distintivas de la poesía de Pizarnik. Por tanto, es aquí donde la superación de la ansiedad de la influencia se muestra, paradójicamente, como una manifestación de dicha ansiedad, pues fue en parte a través de las lecturas de poetas

vanguardistas como Huidobro, que Pizarnik pudo desarrollar uno de los aspectos más creativos de su poesía.

Y como referencia final, entre los hispanoamericanos, quiero destacar su amor por el poeta peruano César Vallejo:

¡Amado Vallejo! ¡Mi adorado poeta triste! ¡Tú con tus huesos hambrientos y el pelo revuelto y la nuez anhelante y el torso partido y el sentir escabroso y la soledad y el sexo balbuceante y la soledad y el ojo vestido de gris y la soledad y el amado lloro de siempre y la soledad y los golpes de la vida tan fuertes y la soledad y el yo no sé, el porqué de tanto daño de tanto golpe duro y malo, de tanta suciedad pendiente y la nada y lo horrendo y el mefistofélico bastón en quien no apoyarse y el bendito Dios que camina junto a ti y el terrible exilio de los eternos (Pizarnik, 2013, cuaderno de junio y julio de 1955, p. 7).

Pizarnik encuentra en la tristeza de la poesía de Vallejo un eco de la propia tristeza, hermanando su poesía con la del gran poeta peruano en ese sentir escarpado de ausencia y soledad que pueblan gran parte de sus versos. Estos vínculos ayudan a la poeta a sentirse acompañada en su a veces angustiado quehacer poético, en los tragos difíciles de la vida, en su constante sentirse exiliada y, por supuesto, en su filiación con ciertas figuras mefistofélicas.

Considerando todo lo anterior, entiendo la producción poética de Pizarnik como el resultado de un proceso constante de transferencia y transmigración de materiales textuales, así como de ideas y conceptos literarios dentro de un mismo discurso poético. Inmersa en el espacio de la literatura universal, Pizarnik lee, se encuentra y se desencuentra y, a través de estas lecturas, colecciona palabras y las vuelve poemas, pues si bien la red de referencias y lecturas es inherente al acto poético, en Pizarnik estas anotaciones adquieren un rasgo único de coleccionista:

Si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual —yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed— ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia in-

consciente que recién ahora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho (Pizarnik, 2013, cuaderno de octubre de 1960 a 1961, p. 116).

Al centro de la propuesta de Bloom se encuentra la idea de la lectura creativa, y esto es exactamente lo que encuentro en la cita anterior. La lectura creativa es la “astucia inconsciente” de Pizarnik, una astucia que además le permitiría ir dando forma no sólo a su poesía, sino a la creación de su persona literaria, pues en sí mismas, las lecturas y sus comentarios sobre ellas acentuaban, por diversidad geográfica y lingüística, un sentido de otredad y extranjería que Pizarnik registró cuidadosamente. Es notable a este respecto la distancia que la poeta percibe entre ella y su nación, entre su obra y la literatura producida en Argentina: “Soy Argentina! *Argentum*, -i: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura soporífera. Una se acerca a un libro argentino. ¿Qué ocurre? Viles imitaciones francesas, modismos en bastardilla, fotografías pesadas del campo” (Pizarnik, 2013, cuaderno de junio y julio de 1955, p. 14). Y más adelante en esa misma entrada: “Siento que mi lugar no está acá! (ni en ninguna parte quisiera decir) [...] Quizá mi queja contra mi patria sea agresión nacida en base a alguna impotencia literaria (2013, cuaderno de junio y julio de 1955, p. 15).

Es curioso cómo, a pesar de que Argentina ha producido una de las literaturas más estimulantes del continente Hispanoamericano, Pizarnik encuentre en ella sopor, pobreza e imitaciones francesas. Su propia identidad es examinada a la luz de estas carencias y a lo largo de sus diarios dicha identidad es perfilada, tanto en materia literaria como nacional, en torno a la vieja Europa: “Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de

origen” (Pizarnik, 2013, cuaderno de junio y julio 1955, p. 53). Evidentemente esta extranjería la acercaba más a la tradición en la que ella se quería insertar.

Estas afirmaciones se corresponden con una idea más general de extranjería y otredad que Pizarnik vincula con su propia existencia, con la actividad poética y con la condición del poeta moderno. En los diarios encontramos continuas referencias a esta otredad: “Mis fantasmas desaparecidos, callado el diálogo con las sombras, ya no importa querer ser otra” (2013, Apéndice IV, pp. 36-37); o también: “Yo soy una, aunque me desdoble. Aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo acaso?” (2013, cuaderno de mayo-agosto de 1962, p. 13), y después: “Almorcé con T. Una pura, una absoluta. Discusión interminable sobre la otredad y la unidad. Yo, naturalmente, fanática de la otra que soy” (2013, Apéndice IV, pp. 26-27). En una entrevista con Marta Isabel Moia, la poeta comenta sobre este mismo tema: “Pienso en una frase de Trakl: Es el hombre un extraño en la tierra. Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra” (Moia, 2011).

En este momento de la entrevista, Pizarnik retoma el tema sobre la literatura argentina presente en los diarios, donde la poeta expresaba sentirse una *outsider* no sólo en su país, sino en cualquier dominio que no fuera el lenguaje, aun sabiendo, por supuesto, que ese dominio tampoco le era propio. Es así como en múltiples ocasiones reiteró sentirse ajena al lenguaje en general y a su idioma en particular, con especial énfasis en el castellano de España, versión que la poeta consideraba “hierático o caótico” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 12). De igual forma: “Continúo con la Ant. de Gerardo Diego, saltándome muchos poemas. No soporto las convenciones poéticas de los españoles” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 228). En otra entrada: “Quevedo, *El buscón*. Me hastía y me es indiferente pero la necesidad de sentir el español, de aprender a escribir en español” (2013, cuaderno de noviembre de 1963 a julio de 1964, p. 72). Y en otra más: “Leí un poco de Garcilaso y un cuento de Julio C. Mi ideal literario data de la época de Gide. Esto es risible pero no menos cierto. Me

obligo a leer en español. Siempre la Forma, mi imposible” (2013, cuaderno de noviembre de 1963 a julio de 1964, p. 93).

El ansia por dominar la lengua castellana es el motor que impulsa el despegue escritural de Pizarnik; es el aprendizaje de volcarse, desde la palabra ajena, hacia la suya. Pizarnik lee para instruirse en expresión, para absorber ese idioma extraño e integrarlo. Incluir en ella todas las otras voces hacia un idioma nuevo, artificioso, nunca leído:

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. De allí que no pueda oír música [...] El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera (Pizarnik, 2013, cuaderno de septiembre a noviembre de 1962, pp. 80-81).

*

Como resultado de este sentimiento de vacío ante el lenguaje y como ejercicio de sensibilización ante el mismo, Pizarnik anuncia en sus diarios la idea de formar un *Palais du vocabulaire*, manuscritos que no fueron publicados pero que constituyen un material de valor indiscutible para entender la génesis de su obra en términos de influencia literaria: “Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi PV es una excelente idea. No importa si hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma” (2013, cuaderno de agosto de 1969-abril de 1970, p. 104).³³ El *Palais du vocabulaire* ha de concebirse como

³³ En realidad, cuando Pizarnik habla aquí de idioma quiere decir lenguaje, pues es evidente que este plan de lecturas no está restringido a un solo idioma. *Palais du vocabulaire* es estrictamente el nombre con el que se designaba a toda una serie de cuadernos con citas, apuntes y comentarios de sus lecturas. Marcaba estos cuadernos con las siglas PV; en ocasiones, también lo llamaba “casa de citas”. Ambos forman parte de su biblioteca (Ver Mariana di Cíó, 2007, p. 3).

un documento de consulta continua, una enciclopedia literaria personal, un plan de lecturas erigido como umbral de inteligibilidad a la obra pizarnikiana. A través de todas estas “voces ajenas” o “bibliotecas paralelas”, entendemos que la calidad de la poesía no depende sólo de quien la crea, sino de quien antes la ha leído, y en Pizarnik esta actividad lectora es una operación que pone a prueba su intelecto y sensibilidad, develando la bella ansiedad de la influencia que moldea su poesía.

En un primer momento, esta serie de cuadernos escritos entre 1956 y 1972 son una especie de catálogo de lecturas e ideas. En un segundo momento, el *Palais du vocabulaire* trasciende la cualidad de catálogo para transformarse en una ilustración detallada de la formación de la poeta, pues el ejercicio revela una lectora suspicaz que reta a su propio lector a compartir una serie de códigos, registros y referencias comunes. El beneficio de esta identificación es por supuesto asegurarse un pie en la tradición, a pesar de que la poeta se haya previamente encargado de anunciar, en reiteradas ocasiones, que ella no tiene orígenes en ningún sitio: “H. A. M., de acuerdo conmigo en la falta de tradición, en la tremenda soledad que implica no tener raíces en ningún lado” (2013, cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968, p. 3).

En su artículo dedicado al *Palais*, Patricia Venti afirma que los cuadernos constituyen una “base de datos disponible para consulta y reelaboración de la propia autora” (2005). En este mismo artículo, después de insistir en la compleja red intertextual que estos documentos presuponen, Venti afirma que “leer y copiar” era la práctica escritural por excelencia de la autora argentina:

Es frecuente que el escritor vaya anotando sus proyectos, ideas, lecturas en un cuaderno, con la única finalidad de depositar datos que en algún momento le serán útiles para la producción literaria. Pero a diferencia de otros escritores, Pizarnik no improvisó en sus apuntes. Para ella la voz propia se sustentaba en el discurso ajeno y esto lo constatamos en sus *Palais du vocabulaire*, donde la ceremonia de leer se convirtió en el plagio continuo (2005, p. 7).

Cuando Venti apunta al plagio como la clave del proceso compositivo de Pizarnik considero que subestima el juego de influencias, el encuentro amoroso, los umbrales de inteligibilidad y, en última instancia, las escrituras al margen que sustentan y conforman el proceso escritural de la poeta. Al contrario, y como ha planteado Mariana di Ció, considero que el *Palais* sería algo así como la primera fase de un proyecto compositivo moderno en donde la escritura es entendida como “reelaboración de textos anteriores o bien como reapropiación y posterior resemantización de poemas ‘encontrados’” (Di Ció, 2017, p. 3). En este sentido hay que considerar cómo, al estar compuesto de meras transcripciones, el *Palais du vocabulaire* contiene textos descontextualizados que son diferentes a los que poblaban el soporte inicial (Di Ció, 2017, p. 4).

La manera en la que Pizarnik plantea el proceso compositivo revela mucho más que la mera transcripción o plagio, pues sobre todo muestra un hambre lectora voraz, una necesidad continua de alimento literario. La última entrada de sus diarios publicados dice así: “Quisiera, subrepticamente, ir escribiendo CASA DE CITAS. 1) Buscar todos los *cahiers anthologiques* y reunirlos. Leerlos y obtener de ahí citas (*cahier* de lecturas de ensayos inclusive). 2) Releer algunos libros mareados, Lechtenberg, Béguin, Kafka (los ojos, ¿cómo puede ser eso hermoso?), Lautr., Rimb., Hölderlin, Günderrode, etc.” (Pizarnik, 2013, cuaderno del 30 de noviembre de 1970 a noviembre de 1971, p. 20). Siguiendo este mismo hilo, Mariana di Ció describe la elaboración de un diálogo fundamental con la tradición poética anterior:

El *Palais du vocabulaire* de Pizarnik está, en definitiva, compuesto a partir de mecanismos de selección, de reorganización y de desvío; a su vez, es en ese tumulto de citas y colección o reservorio de términos, donde la poeta parece buscar las palabras con las que luego escribirá, instaurando un movimiento de vaivén infinito entre lectura, auto-lectura y escritura que recuerda aquella frase de Jean Cocteau según la cual “*le plus grand chef-d’oeuvre de la littérature n’est jamais qu’un dictionnaire en désordre*” (Di Ció, 2017, p. 4).

No se trata entonces de calzar autobiografías sobre textos ajenos, de recurrir al calco y a la citación camuflada (Venti, 2005, p. 8),³⁴ al contrario, se trata de comprender que la literatura es un gran diccionario de voces desordenadas y que ese “ser ajena”, extranjera, extraña, a una lengua, a un idioma, a una literatura, a una tradición, es, como lo señalaba Harold Bloom, “la señal de una literatura sublime” (2011, p. 36). Esto, a su vez, implica entender la “palabra ajena” como el motor central de la ansiedad de la influencia literaria que abrumaba a una poeta como Alejandra Pizarnik. César Aira argumenta algo parecido al mencionar cómo la combinación de textos, imágenes, técnicas o metáforas usadas por Pizarnik “no se oponen al anhelo de novedad, de invención, sino que es la regla que lo mueve. Para el artista, toda la innovación está en volver a crear sentido; y en que sea siempre otro sentido, a partir de los mismos elementos” (Aira, 1998, p. 42).

Planteados en tanto piezas clave del proceso compositivo, el *Palais du vocabulaire* y el resto de documentos personales pueden llegar a entenderse como la última puerta de acceso a su obra, es decir, como la transformación de la lengua en poemas. En este punto sería también interesante señalar cómo Fiona Mackintosh ha considerado las traducciones de Pizarnik como la pieza final del *Palais du vocabulaire*, acertando al señalar que la traducción tiene para la poeta argentina un valor fundamentalmente creativo, de apropiación y de reescritura, y cómo éste es el mismo espíritu que guía la disposición de su *casa de citas* (Mackintosh, 2010, pp. 45-46). En efecto, Pizarnik se vuelca durante un tiempo a la traducción cuando se vincula con el grupo Sur en Buenos Aires, y entre los nombres que tradujo están algunos de sus más admirados autores: Antonin Artaud, Yves Bonnefoy, Marguerite Duras, Henri Michaux, Aimé Césaire, Evtuchenko. En otro estudio, Patricia Venti (2006) también remite al valor creativo de la traducción cuando menciona la

³⁴ Más adelante, Venti afirma que las apropiaciones hechas por Pizarnik, y el reconocimiento de un precursor en el campo textual, pueden tener un gran beneficio (2005, p. 9).

forma en la que Pizarnik escoge hábilmente los fragmentos de la biografía de Erzsébet Báthory hecha por Valentine Penrose para componer las estampas poéticas de *La condesa sangrienta* (1966).

A modo de paréntesis quisiera añadir cómo *La condesa sangrienta* (1966) es una obra muy interesante en términos de re-escritura e influencia que también se vincula de manera directa con el concepto de la poeta *Lilith*, no sólo en la elección de esta poderosa figura femenina de corte satánico, *femme fatale* por excelencia, sino en el sentido más riguroso de diálogo con la tradición. Aparte de tener el texto de Penrose como referente directo y que remitiría a la traducción como ejercicio interpretativo y creativo, Pizarnik selecciona los momentos claves de la historia de Penrose y los renueva a través de un elevado lenguaje poético y la infusión de un nuevo tiempo verbal, el presente, permitiendo un mayor acercamiento del lector a la imagen de la condesa y a sus crímenes. Además, cada viñeta va acompañada, en el texto de Pizarnik, de un epígrafe que remite a un autor distinto —Sartre, Daumal, Gombrowicz, Rimbaud, Baudelaire, Milosz, Paz, Artaud, Jouve, Sade—, lo cual permite trazar un diálogo directo, un juego de influencias entre texto y epígrafe, transformando la imagen de totalidad en un abanico de fragmentos, conexiones y asociaciones conceptuales.

De vuelta al *Palais*, es relevante rescatar las opiniones de Daniel Link cuando afirma que el valor literario de estos documentos reside en “el encuentro amoroso y el despliegue incesante del sentido a lo largo de una serie de lecturas” (2011, p. 238). Es decir, Link está refiriéndose a ese “amor atemperado por la defensa” (Bloom) que ocurre en el encuentro de cualquier poeta ante la tradición, o sea, a la inspiración lectora como materia prima de la poesía. En este tenor, el *Palais du vocabulaire* es la ventana entreabierta a la tradición; el esqueleto que vertebraba una “historia de la literatura” para la poeta, entonces, es la historia de sus influencias personales, pues en la elaboración de esta “casa de citas” se proyecta una selección literaria que, en su combinación, hace coincidir los vectores del lenguaje para desequilibrarlo y mostrar lo que el poema oculta: las otras voces de la tradición inscritas en él. Pero no como imposición, sino

como herencia divina que después corroborará en sus poemas: “Yo canto. No es invocación. Sólo nombres que regresan” (Pizarnik, 2005, p. 419).

*

Los documentos personales de Alejandra Pizarnik revisados de manera breve en esta sección conforman escrituras periféricas a su obra poética que, en última instancia, dan cuenta de Pizarnik como poeta plenamente consciente de la dificultad de lidiar con la ansiedad de la influencia, del problema implícito en habitar la palabra del otro, y a través de la aceptación de este morar, encontrar la suya: “Busco una forma definitiva, un estilo simple y correcto de decir las cosas. Esto me enerva. Es como mi imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta al movimiento de mi mano [...] Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo en mí es mi deseo de esta imposible continuidad” (2013, cuaderno de noviembre de 1963 a julio de 1964, p. 56). Pizarnik busca continuidad entre sus poemas y los poemas que han encontrado su lugar en la tradición que la antecede. Frente a la palabra denotativa, se alza la interacción de voces sugestivas; frente a la palabra propia, la ajena. Ella sabe de su imposibilidad porque todo lenguaje es, por definición, polifónico. Dice Julia Kristeva que la “palabra literaria no es un punto con sentido fijo, sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje) del contexto cultural anterior o actual” (1978, p. 188). Según esta visión, todo texto implica una apropiación de lo otro, pero también es evidente que a través de esta apropiación se puede llegar a lo “auténticamente” propio.

Esta breve visita al “proyecto personal de la ansiedad de la influencia” pizarnikiano, aunque no ha sido exhaustivo y no será condicionante para leer su poesía, sí es útil para develar el modo en que el proceso compositivo de Pizarnik apunta directamente a una obsesión de autora con la otredad literaria, la influencia, la tradición y el canon. Considero que una mirada a estas “bibliotecas paralelas” abre una ventana a otro tipo de percepción,

una que involucra el conocimiento de que cuanto más ajena y extraña sea su lengua, más se parecería su poesía a una hermosa caja de resonancias, y las de Pizarnik tienen un movimiento expansivo y pendular. Se acercan y se alejan, van en ambas direcciones, pues son, también, resonancias infinitas de ella misma: “Ahora recuerdo que ni siquiera mi estilo oral es siempre el mismo: cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento [...] Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas” (Pizarnik, 2013, cuaderno de noviembre de 1963 a julio de 1964, p. 57).

La ansiedad de la influencia queda, en mi opinión, plasmada en las entradas donde documenta sus lecturas y son interesantes en tanto muestran el proceso a través del cual la poeta experimentaba la lectura, la relectura, la escritura y la reescritura, identificando esos cambios como reflejos de sí misma y de las distintas etapas de su existencia como poeta. Finalmente, considero que también nos permite entender que en esta relación se superponen toda una serie de significados que hacen temblar la autoridad de cualquier palabra, incluida la de quien la escribió, pues a la referencia absoluta sólo le queda perderse: “Pensé mucho tiempo en escribir y quiero aprender. Presiento un lenguaje mío, un estilo que no se dio nunca, porque será mío. A la caza de él entonces” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1957 a 1960, p. 19).

IV. La ansiedad de la autoría y la doble articulación: el nacimiento de la *poeta Lilith*

*Infection in the sentence breeds.
We may inhale despair
At distances of centuries
From the malaria.*

Emily Dickinson

*Las herramientas del amo
nunca destruirán la casa del amo.*

Audre Lorde

Es evidente cómo en su empleo de metáforas, ejemplos, alegorías o referencias bíblicas, el modelo de la historia literaria planteado por Bloom en *The Anxiety of Influence* (o en cualquiera de sus libros) es androcéntrico y patriarcal. Por eso causó revuelo entre las críticas feministas en el momento de su publicación, a quienes Bloom rápidamente contestó ubicándolas en la escuela del resentimiento. En *The Madwoman in the Attic*, Susan Gilbert y Sandra Gubar señalan cómo el planteamiento de la historia literaria occidental realizado por Bloom está construido a través de la descripción de batallas exclusivas entre padres e hijos (Gilbert y Gubar, 2020, p. 46), en donde el único rol femenino posible es el de objeto representado o, en el mejor de los casos, el de musa. Es más, las autoras evidencian la definición metafórica de Bloom sobre el proceso creativo en términos de un encuentro sexual entre el poeta masculino y su musa (ver Gilbert y Gubar, 2020, p. 47). En este contexto, las críticas se hacen preguntas que en realidad serían inherentes a toda revisión feminista de la teoría de

Bloom: "Where, then, does the female poet fit in? What if she can find no models, no precursors? Does she have a muse, and what is its sex?" (Gilbert y Gubar, 2020, p. 47). La respuesta más obvia a esta pregunta es que dentro de esta historia literaria la mujer poeta no ha tenido ningún lugar, y tampoco han existido "musos" que con su belleza hayan estimulado la escritura femenina. Así como en las teorías freudianas no existe una simetría entre el complejo de Edipo y el de Electra, la teoría androcéntrica de Bloom, dicen Gilbert y Gubar, no puede ser simplemente revertida para hablar de la mujer escritora (2020, p. 48), pues ésta, por la simple razón de confrontarse a una tradición de precursores masculinos que no la han considerado como igual, tampoco podría experimentar la ansiedad de la influencia con la misma simetría.³⁵ En palabras de las autoras:

Just as the male artist's struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary swerves, flights, misreadings, so the female writer's battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. Her revisionary struggle, therefore, often becomes a struggle for what Adrienne Rich has called "Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction... an act of survival". Frequently,

³⁵ Abundo un poco más en la explicación hecha por las autoras sobre la imposibilidad de experimentar el mismo tipo de ansiedad: "Not only do these precursors incarnate patriarchal authority (as our discussion of the metaphor of literary paternity argued), they attempt to enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes (angel, monster) drastically conflict with her own sense of herself—that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity. On the one hand, therefore, the woman writer's male precursors symbolize authority; on the other hand, despite their authority, they fail to define the ways in which she experiences her own identity as a writer. More, the masculine authority with which they construct their literary personae, as well as the fierce power struggles in which they engage in their efforts of self-creation, seem to the woman writer directly to contradict the terms of her own gender definition" (Gilbert y Gubar, 2020, p. 48).

moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible (2020, p. 49).

Parte de la propuesta de la poeta *Lilith* planteada en este libro radica justo en esta batalla revisionista que no sólo Pizarnik, sino todas las autoras del siglo xx, en mayor o menor medida, realizaron. Su batalla no es contra el precursor que lee al mundo, sino contra el precursor que la lee a ella. La complejidad específica del caso Pizarnik radica en que ella no empezó su batalla, como dicen Gilbert y Gubar, o como dice Adrienne Rich, buscando una precursora, un modelo femenino poético constituyente en sí mismo de una revuelta contra la autoridad patriarcal; al contrario, los modelos poéticos de Pizarnik, su “canon personal” fue, como anuncié en la sección anterior y como abundaré en la siguiente, mayormente masculino. En este sentido, los precursores no sólo simbolizan una autoridad patriarcal. Como lectora atenta, es evidente la percepción de Pizarnik sobre cómo sus “padres poéticos” encapsulaban la feminidad en estereotipos mezquinos y extremos (virgen/puta, ángel/monstruo) y cómo éstos contrastaban de manera drástica con la manera en que ella misma, en tanto poeta y mujer, quería construir su identidad. No cabe la más mínima duda que ambas ansiedades—influencia y autoría—tuvieron injerencia en el vasto sentimiento de soledad desprendido en ocasiones de la lectura de los versos pizarnikianos. Cuando una poeta está constantemente expuesta a una ideología en donde su género (el femenino) no es considerado apto para la producción poética, invariablemente va a desarrollar un sentimiento de alienación: o bien el resentimiento va hacia esa misma tradición androcéntrica excluyente, o bien hacia su misma condición de mujer. En el caso de Pizarnik, ocurrió más bien lo segundo.³⁶ De ahí debió de emanar su sentir

³⁶ Unas páginas más adelante cito fragmentos de su diario donde podemos ver su visión sobre el feminismo y las mujeres en general.

ambivalente sobre lo inapropiado de las intervenciones femeninas en la literatura que vemos reflejadas en las entradas de sus diarios, por un lado, y por otro en la necesidad, como le ocurrió en vida, de hermanarse y estar en continua comunicación con otras mujeres escritoras, intelectuales y poetas.

Para una poeta como Alejandra Pizarnik, la *ansiedad de la influencia* es alimentada por una *ansiedad de la autoría* construida sobre unas bases que no sólo tienen que ver con la tradición literaria en sí misma, o con el amor impulsor de la influencia, sino con el modo que la mujer social e histórica ha tenido de insertarse en esta tradición. Respecto de esta *ansiedad de la autoría*, sus autoras aclaran:

On the one hand, therefore, the woman writer's male precursors symbolize authority; on the other hand, despite their authority, they fail to define the ways in which she experiences her own identity as a writer. More, the masculine authority with which they construct their literary personae, as well as the fierce power struggles in which they engage in their efforts of self-creation, seem to the woman writer directly to contradict the terms of her own gender definition. Thus the "anxiety of influence" that a male poet experience is felt by a female poet as an even more primary "anxiety of authorship" —a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor". This anxiety is, of course, exacerbated by her fear that not only can she not fight a male precursor on "his" terms and win, but she also cannot "beget" art upon the (female) body of the muse (2020, p. 51).

A diferencia de la batalla entre padres e hijos establecida por Harold Bloom y destinada a fortalecer a los autores al dejarlos más preparados para enfrentarse a su futuro literario, la *ansiedad de la autoría* femenina es profundamente debilitante (Gilbert y Gubar, 2020, p. 50). Es sin duda extenuante no tener más opción que ser ángel o demonio, musa o madre, virgen o puta, opciones que literalmente condujeron a muchas mujeres escritoras a sentirse enfermas física y mentalmente. Como consecuencia, temas como la locura, la enfermedad, la alienación, la melancolía o la

muerte invadieron los textos de la literatura escrita por mujeres durante todo el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, temas que Gilbert y Gubar ejemplifican con autoras como Emily Dickinson, en especial con el verso “infection of the sentence”, para profundizar sobre el proceso simbólico de transmisión de esta ansiedad: “to begin with, the words seem to indicate Dickinson’s keen consciousness that, in the purest Bloomian or Millerian sense, pernicious ‘guests’ and ‘ghosts’ inhabit all literary texts. For any reader, but especially for a reader who is also a writer, every text can become a sentence or weapon in a kind of metaphorical germ warfare” (2020, p. 52).

El verso de Dickinson, “infection of the sentence”, revela que los textos pueden ser prisiones, inducir fiebre, infectarte y enfermarte con sus ideas, conceptos, ejemplos e imágenes. Muchas mujeres escritoras se contagiaron de esa “enfermedad” proveniente de una tradición literaria que durante siglos subestimó, despreció o de facto negó la autoría y autoridad femeninas. Estas imágenes contrastaban radicalmente con el sentido social que una mujer tenía sobre su propia biología y rol en sociedad, y es evidente que su cuestionamiento fue compartido por autoras de distintas épocas, creando una suerte de subcultura femenina cuya marca crucial sería precisamente esta ansiedad de la autoría (Gilbert y Gubar, 2020, p. 51). En la actualidad, gracias a los avances del movimiento feminista y al énfasis reciente en los roles femeninos como creadoras y emprendedoras, para la mayor parte de los países occidentales productores de literatura podemos al fin decir que estamos ante el ocaso rotundo de esta *ansiedad de la autoría*. Las mujeres, indudablemente, han conquistado el canon, la tradición y los éxitos editoriales de las últimas décadas. No obstante, este hecho no debe provocar el olvido de las grandes batallas que se han tenido que librar para que esa subcultura se estableciera como canon oficial: “For if contemporary women do now attempt the pen with energy and authority, they are able to do so only because their eighteenth and nineteenth century foremothers struggled in isolation that felt like illness, alienation that felt like madness, obscurity that felt like paralysis to overcome the anxiety of

authorship that was endemic to their literary subculture” (Gilbert y Gubar, 2020, p. 51).

Si bien en 1960 ya existían muchas poetas, artistas y escritoras, y Pizarnik contaba con un alto número de antecesoras en lengua inglesa, francesa y española, también es cierto que pocas eran consideradas parte de las grandes voces de la literatura occidental, menos lecturas imprescindibles y casi ninguna incluida en las antologías como canon obligado. Al considerar este aspecto, es más fácil entender cómo, en tanto poeta que aspira a introducirse en el canon, Pizarnik aludió poco al juego intertextual con sus predecesoras. Al considerar el lugar de la poesía escrita por mujeres durante el siglo anterior a la producción y publicación de su obra, Alejandra Pizarnik “avaló” ella misma, y también vio avalada su poesía por un canon androcéntrico que, como veremos más adelante, no era muy diferente al establecido por Harold Bloom en sus libros.³⁷ Su objetivo al habitar la palabra ajena era subrayarse como extranjera, a su lengua y a todas las lenguas, a la poesía y también, por qué no, a su identidad sexual. En parte, en esto consistía el mito autocreado de ser la “última poeta” o “una poeta edénica”. Cualquier conocedor de la obra de Pizarnik sabe que la extranjería es un *leitmotiv* recurrente en su obra, y a la vez es parte de la identidad literaria que ella se construyó. Es justo este elemento de extranjería o “extrañamiento” lo que para Bloom hace palpable la profunda relación entre sublimidad e influencia: “para un escritor poderoso, *la extrañeza es la ansiedad de la influencia*” (Bloom, 2011, p. 37. Las cursivas son de él).

Es importante no olvidar, aunque Pizarnik no lo subrayara explícitamente con este sentido, que parte de esa extranjería abrazada provenía del hecho de ser mujer. Si bien la poesía no lo explora, éste es un asunto abordado con cierta periodicidad en los diarios, en donde leemos a una Pizarnik enojada por estar “atrapada” en un género rechazado por sí misma en múltiples

³⁷ Muchos de los grandes nombres del canon de Bloom coinciden con los de Pizarnik: Shakespeare, Cervantes, Blake, Shelley, Milton, Baudelaire, Lautréamont, etcétera.

ocasiones: “Escucho una conversación entre cuatro o cinco mujeres de mi edad. Mis mandíbulas están endurecidas. ¡Qué estupidez! Estas mujeres no son más que objetos. Mi sangre hierve de indignación feminista” (2 de agosto de 1955, caja 1, carpeta 4, citado en Arregi Martínez, p. 132). Obedeciendo a principios anclados en una primera ola y basándome en la afirmación hecha en esta cita, es bastante evidente el mal entendimiento del feminismo por parte de Pizarnik. No podemos culparla. En su visión precaria del movimiento, la feminista es quien rechaza la vida social y familiar de las mujeres, la que se negaría a hablar de los supuestos temas estereotípicos “femeninos”, tales como menstruación, lactancia, maternidad, tareas del hogar, asuntos de familia, o de lo que se suponga que hablen las mujeres sólo por ser mujeres. Julia Kristeva, en su ya clásico artículo *Les temps des femmes*, llamó a este feminismo un movimiento de “cohesión fantasmagórica”.

Kristeva argumenta cómo las feministas de la primera ola quisieron habitar el mismo tiempo y espacio que habitaban los hombres, “el tiempo lineal como tiempo del proyecto y de la historia” (1995, p. 349), quisieron apropiarse de los aparatos teóricos, científicos y lógicos de los hombres; en otras palabras, quisieron identificarse con lo masculino y eliminar todo aquello que las hiciera diferentes a ellos para poder ser tenidas en cuenta. El problema de este feminismo —continúa Kristeva— es su identificación con el orden existente, haciéndolo más fuerte. Es decir, no querían derrocar el sistema patriarcal, sino insertarse en él. Como Kristeva, aplaudo los méritos logrados por esa primera ola, pero concuerdo en que unirse al “club de chicos” sin problematizarlo, cuestionarlo, y finalmente quebrarlo, deja los avances del feminismo a medio camino (ver Kristeva, 1995, pp. 349-350). Es claro, por su época vital, cómo Pizarnik mantenía una visión limitada y sesgada del feminismo, pues casi todas sus opiniones sobre el rol de mujeres y hombres en sociedad denotan esa misma ambivalencia hacia la mujer de la primera ola, donde aquella feminista que se preciara trataría de ocultar su diferencia sexual para ser como él, es decir, para hacerse ella también a su “imagen y semejanza”:

Quisiera ser hombre para tener muchos bolsillos. Hasta podría tener siempre un libro en un bolsillo. La ropa femenina es muy molesta. Tan ceñida e incómoda. No hay libertad para moverse, para correr, para nada. El hombre más humilde camina y parece el rey del universo. La mujer más ataviada camina y semeja un objeto que se usa los domingos. Además, hay leyes para la velocidad del paso. Si yo camino lentamente mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. Me siguen, me hablan o me miran con asombro y reproche. Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su camino tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un “fin”) o una loca o una extravagante (Pizarnik, 2013, cuaderno del 22 de agosto al 1 de septiembre de 1955, p. 17).

En estas y varias otras entradas, escuchamos a una joven Pizarnik rechazando y condenando la feminidad con frecuencia, sintiéndose traicionada por ella y por el mundo de las mujeres, el cual además es visto como un universo ridículo.

Respecto al feminismo de Pizarnik, la crítica especializada de la poeta ya ha hecho varios comentarios. En el artículo “Alejandra Pizarnik: si no me escribo soy una ausencia”, Ana Arregi Martínez examina los diarios de la poeta para explorar el registro de un yo lírico a la luz de la feminidad y la sexualidad. Las entradas sobre estos temas, aun siendo apenas escasos fragmentos, constituyen reflexiones bastante reveladoras. Pizarnik pocas veces se refirió a las mujeres como cuerpo comunitario, como un *nosotras* al que estuviera orgullosa de pertenecer. Dice Arregi:

La socialización del género de la que hablaba Catharine MacKinnon, que en la escritura del diario de Pizarnik implicaba un cuestionamiento directo sobre su feminidad, es inmediatamente contrastada con el proceso de revisión, del que habla Adrienne Rich, mediante el cual, Pizarnik revisa los modelos de sus precursoras, de todas las que hicieron compatible su vida junto a un hombre y la dedicación a su obra. Pero también revisa los modelos de las que eligieron la soledad, o renunciaron a los hombres, u optaron por la compañía de las mujeres (Arregi, 2011, p. 127).

Arregi también examina cómo para Pizarnik resultaba imposible la identificación con autores masculinos como Jarry, debido precisamente a su condición de mujer: “¡Vivir como Jarry! Aquí me hablaría Mme. de Beauvoir de mi situación de mujer. Desear vivir como Jarry cuando no se puede estar una hora en un café sin que surjan dos gusanos por minuto para perturbar la existencia que esta pobre hembra desea desarrollar” (Pizarnik, 2013, cuaderno de junio y julio de 1955, p. 69). O, como se aprecia en la siguiente cita, el modo en que se sentía completamente distanciada de su propia escena familiar, al considerar que ésta no tenía cabida en su destino de escritora:

Hablan de la ingratitud de los hijos. Elogios a M. o a B. (ambas terneras, es decir, hijas respectivas de las cuatro cabezas). M. es una maravilla: 21 años, casada, 1 niño, 1 marido, 0 cuernos, gran mujer que sólo se interesa por el Hogar y nada más. B. es otra casualidad del destino tan parco en estos prodigios: 29 años, 1 marido (encontrado en una casería [*picnic*] realizada en Quilmes contando con la ayuda de un amigo de ambos quien decidió unir estas dos almas convertidas al nacer en culos para mejor aprovechamiento del sillón familiar), 2 niños y 1 millón de pesos (orgullo de sus padres que ven recompensado en ello sus luchas, torturas y afanes [no sé qué daría por comprender este orgullo]). (Pizarnik, 2013, cuaderno de junio y julio de 1955, p. 81).

Arregi cita el trabajo de Sandra Gilbert y Susan Gubar, reconociendo una *ansiedad de la autoría* en los diarios de Pizarnik e ilustrando el modo en que ésta se manifiesta en sus entradas a través de un evidente complejo de inferioridad respecto a sus predecesores masculinos. En este proceso de revisión, además de mostrar los ecos de ciertas escritoras feministas —en particular Simone de Beauvoir— en la escritura íntima de Pizarnik, Arregi apunta al canon de mujeres escritoras revisado por la argentina y al modo en que la poeta lo interrogó y cuestionó para poder definirse y para redefinir los términos de la socialización a la que, como autora, estaba acostumbrada.

En el modo de subjetivación que Pizarnik despliega en sus diarios, una de sus empresas era hacer compatible ese modelo

de feminidad, obsoleto y terrible, con el deseo de proyección de una feminidad alterna a través de la escritura, específicamente de la poesía.

Creo que mi femineidad consiste en no poder “vivir” sin la seguridad de un hombre a mi lado. En los periodos (¡actualmente tan escasos!) de ausencia de *flirts*, me siento terriblemente árida. Inútil. Como si estaría [sic] malgastando mi juventud. Y cuando estoy segura, es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora. Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! Entonces ya no grito “¡me muerdo de inmanencia!” ¡No! Entonces, me siento ser. Me siento vibrar ante algo elevado que me asciende junto a sí (Pizarnik, 2013, cuaderno del 19 al 31 de julio de 1955, p. 15).

Pizarnik no sabía hablar de las mujeres si no era en contraste inmediato, y desfavorable, con un hombre. La seguridad la proveía el sexo masculino, pero unirse a él en matrimonio implicaría una vida que ella rehuía y también tiempo para dejar de pensar en su poesía, porque una *poeta moderna* con mayúsculas, tal y como Pizarnik concebía este concepto, no podía tener un tipo de vida convencional. La sociedad occidental del siglo xx y el estatus otorgado a la poesía por una mujer como Alejandra Pizarnik, la orillaban a pensar que, si quería ser y *vivir como poeta*, tendría que renunciar a la maternidad, a la familia, a las conversaciones sobre las distintas funciones del cuerpo femenino, o incluso al amor comprometido y al sexo. Esa es la semilla cultivada por Pizarnik de forma constante hasta echar raíces profundas: “Mi posibilidad de casarme y tener hijos es mínima. Mejor dicho, no hay ninguna. En el fondo me repugna ser mujer. Si fuera muy bella, lo aceptaría. ¿Por qué soy tan poco femenina si no soy homosexual? Y jamás he sido femenina. E. M. dijo lo contrario. Tal vez soy demasiado femenina. ¿Qué importa?” (Pizarnik, 2013, cuaderno de 1957 a 1960, p. 123).

Columbrada su feminidad de este modo discontinuo y paradójico, en donde no hay coherencia entre ser mujer, sexualidad y feminidad, y planteado este “ser mujer” en términos

de subordinación y dependencia de las figuras masculinas, la ansiedad de la autoría emerge para atravesarse entre su propia percepción (patriarcal) de las mujeres y la contradicción entre esta visión y su proyecto literario y vital. Aunque Pizarnik trató de buscar modelos femeninos y mujeres escritoras y artistas a las que seguir, la representación mental que la poeta tenía de la mujer había sido construida a partir de imágenes inoculadas por la cultura patriarcal y, en esas imágenes, buscarse donde buscarse, la autoría no era apta para el sujeto femenino. A Pizarnik le costaba reconciliar esas imágenes con las de la poeta en la que se quería convertir:

Esta dualidad me rebela. ¿No han de ser compatibles en forma alguna? Buscar ejemplos. ¡Sí! La foto de Daphne du Maurier junto a su aristocrático marido; Lord..., tomados amorosamente de la mano. Simone de Beauvoir sonriendo junto a Sartre (no hay que fiarse del periodismo). Katherine Mansfield junto al buen mozo de Middleton Murry (pero sus tareas eran análogas y la mayor parte del tiempo estaban separados). Carmen Laforet con sus dos niñas (su mejor novela la escribió en estado de angustias y soledad). ¡Pero también están las otras! (“¡galeotes dramáticos! Galeotes dramáticos”). Qué me dices de las hermanas Brönte, de Clara Silva, de G. Mistral (aridez sublimada), de Colette (en los primeros tiempos), de Mary Webb, de Edna Millay, de Alfonsina Storni, de Safo (¡de Safo!), de C. Espina, de R. de Luxemburg y de muchas otras que no conozco? Es irremediable. ¡Es dramático! (Pizarnik, 2013, cuaderno del 19 al 31 de julio de 1955, p. 17).

Esta actitud de rechazo hacia la feminidad, lejos de sorprendernos, es comprensible al considerar la voz de una joven de 19 años tratando de conseguir un podio en una competición donde la mujer era poco más que un florero. Pizarnik era plenamente consciente de los “obstáculos” a los que se enfrentaba si quería dedicarse en exclusivo a la poesía, también era consciente de sus predecesoras y de lo decisivo que éstas habían sido para la historia literaria. Parte de estos obstáculos, al menos en el ámbito de la representación, implicaban el encierro en roles y de-

finiciones reduccionistas que evidentemente no incluían el rol de creadora. Pizarnik cuestiona y condena su propia feminidad, considera los modelos de sus precursoras, revisa cómo unas y otros construyeron su vida literaria haciéndola compatible con la convivencia de otros hombres y mujeres, y a través de estos cuestionamientos y revisionismos se vuelve evidente que las cuestiones de género no eran en absoluto ajenas a la poeta argentina.³⁸

*

¿Cómo podía Pizarnik convertirse en autora distinguida ante un canon forjado exclusivamente por voces y referencias masculinas? ¿Cómo encarnar el potencial creador si ella, mujer, siempre había sido objeto creado y musa? ¿Cómo identificarse, como “poeta fuerte”, con la figura hipermasculinizada de Satán? Una de dos, o se pasa su vida tratando de convertirse en un buen hombre, o se *inventa* una nueva forma de ser poeta y mujer. Por otro lado, si la mujer poeta buscara una figura femenina equivalente a Satán para representar o simbolizar este poder creativo, ¿cómo podría identificarse la poeta con esta figura femenina, si ésta no sólo había sido la primera mujer, sino también el primer monstruo, asociado con la lujuria, la locura y la muerte?

La historia de Lilith, al representar el alto precio que las mujeres tenían que pagar por tratar de definirse a sí mismas, aparte de simbolizar a la mujer demoniaca y monstruosa, también contiene la semilla de la mujer escritora, pues no olvidemos que fue Lilith quien desafió la soberanía patriarcal en su deseo de usurpar la autoridad creadora implícita en el acto de nombrar. Sandra Gilbert y Susan Gubar dedican un breve comentario a la filiación entre la figura de Lilith y la actividad li-

³⁸ Y si bien es cierto que Pizarnik despliega una visión patriarcal, también es importante notar que sus posiciones respecto a la mujer y a los asuntos de género desafían los encasillamientos machistas al cuestionarlos y, más aún, al calificarlos de injustos. En este sentido, Pizarnik desafía los esencialismos en su formulación y los constructivismos en su manera de proyectarse y actuar.

teraria, un asunto anunciado en la introducción a este libro y se resumía en una cita como esta:

From George MacDonald, the Victorian fantasist who portrayed her in his astonishing *Lilith* as a paradigm of the self-tormenting assertive woman, to Laura Riding, who depicted her in "Eve's Side of It" as an archetypal woman Creator, the problem Lilith represents has been associated with the problems of female authorship and female authority (2020, pp. 35-36).

Si la leyenda de Lilith encarna una vida de sumisión y silencios femeninos, también en ella reside la semilla de la rebelión feminista, pero más importante, y como sugiere la cita anterior, la historia de Lilith asienta una prometedora filiación con la creación y la autoría femenina.

Si bien es cierto que la ansiedad de la influencia no puede, como demostraron Gilbert y Gubar, simplemente revertirse para el caso de la mujer autora, sí podemos proponer una figura femenina análoga al poeta fuerte de Harold Bloom, que por un lado represente el genio poético femenino signado por la ansiedad de la influencia, y por el otro dé cuenta de una *ansiedad de la autoría*. Es por la potencia de revolución subyacente en su arquetipo, por su equivalencia con Satán, carácter atávico y su relación con la autoría femenina, que escogí a Lilith. No obstante, dada la simbología, carga semántica y usos poéticos que ha tenido el arquetipo de Lilith en la historia literaria occidental, para que esta figura pueda empezar a funcionar como un concepto empoderado de autoría femenina, es necesario un trabajo previo de resignificación del mito y sus implicaciones, empezando por la explicación de la doble articulación que esta figura necesita emplear.

La doble articulación presente en el concepto de la *poeta Lilith* debe entenderse como algo similar a la "doble voz" propuesta por Alicia Genovese en su libro *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (1998), en donde la poeta revisa la obra de Diana Bellessi, Irene Gruss, María del Carmen Colombo, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg, poetas emblemáticas de

la década de los años ochenta en Argentina y para las que Genovese marca, como figuras tutelares o madres poéticas, a Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni.³⁹ Para Genovese, la “doble voz” se instrumenta en el momento de establecer un diálogo entre la cultura patriarcal dominante y el lugar concreto asumido por la mujer escritora al convertirse en sujeto de enunciación. Así, una primera voz se teje dentro del discurso social hegemónico, y sería una voz que responde a las exigencias de la crítica, de la tradición o del mismo canon literario. La segunda voz debe entenderse como una disonancia que dialoga, burla y confronta la voz tejida dentro de ese discurso hegemónico. Es un “plus”, como dice Genovese, una “resonancia diferenciadora vinculada al lugar de la enunciación” (1998, pp. 14-16).

En una primera instancia veremos la voz de la poeta, del *daimón*; es decir, la voz involucrada con las vicisitudes del canon poético y la tradición literaria, que experimenta la *ansiedad de la influencia* al tratar de insertarse en la tradición a través de un diálogo directo. A esta voz que sólo lidia con asuntos poéticos, al *daimón*, Bloom también la denomina “la-poeta-en-la-poeta”. Es esta la voz encargada exclusivamente de la búsqueda de la belleza y la pureza, la voz que persigue la música y el instante absoluto, la voz que anhela el “lenguaje silencioso” y el “relato del fuego”.⁴⁰ Del otro lado está la segunda voz, proveniente de una mujer histórica y social específica, es decir, es la voz de una autora instalada en su lugar de enunciación, que lidia con una ansiedad de la autoría generada por los dictados de la exclusión y la infravaloración de la escritura de las mujeres dentro del pacto patriarcal. Mientras que la primera voz (el *daimón*) considera el lenguaje, el silencio, el genio, la imagen y la otredad como

³⁹ Genovese identifica un creciente número de poetisas que publican entre 1983 y 1993, dato de suma importancia si consideramos que las mujeres ocupaban el lugar de objeto, y no sujeto, en la poesía argentina contemporánea, a excepción de las dos poetisas antecesoras ya mencionadas.

⁴⁰ Todos estos nombres remiten a distintos conceptos crítico poéticos y tropos de la poesía occidental que se explicarán en las secciones dedicadas a la poesía de Pizarnik.

signos poéticos, la segunda voz (la autora) plantea un conflicto sociopolítico marcado por el sexo y el género, pues sus creaciones poéticas involucran, a través de un cambio en las formas de representación y enunciación, la búsqueda de un nuevo sujeto poético femenino. Esto es, *inventa* una nueva forma de ser mujer poeta. Dice Genovese que “leer una literatura escrita por mujeres requiere leer una articulación doble, esto implica considerar textos literarios con sus especificidades poéticas y, al mismo tiempo, una producción diferenciada, irradiada por su filiación de género” (1998, p. 15). En efecto, sólo considerando a la autora en tanto mujer social e histórica podemos señalar las diferencias impresas en los textos en función de la posición asumida por este sujeto poético frente a una tradición androcéntrica. Así, a diferencia del poeta Satán, la poeta Lilith en tanto poeta fuerte insistirá, en su segunda voz, en marcar la importancia del lugar de enunciación para el sujeto femenino.

Para seguir profundizando en las complejidades del concepto de la *poeta Lilith*, necesito regresar a las características que poseía el poeta Satán y al origen de la ansiedad de la influencia tal y como la explica Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*. En este libro, Bloom ubica el origen de la ansiedad en el pensamiento de Vico y en su presentación de una teoría de la poesía en tanto “poema severo” asentado en un sistema de magia ceremonial (1977, p. 21). A grandes rasgos, Vico otorga un origen divino a la poesía, argumentando cómo la antigua sabiduría poética estaba basada en la adivinación y en cómo cantar es, etimológica y conceptualmente hablando, equivalente a presagiar (1977, p. 22). La ansiedad se origina en el deseo de alcanzar dicha sabiduría. En la doctrina gnóstica que Bloom emplea en esta parte de su libro, primero aludiendo a Vico y después a través de Valentín (1977, p. 22), se atisba la noción de un pensamiento poético proléptico, a través del cual el poeta invoca a la diosa Musa para que ésta le ayude a completar su búsqueda. Vico y el resto de los gnósticos entienden este poder como “divino” en tanto “adivinatorio”. En *Anatomy of Influence*, Bloom vuelve a remitir a la divinidad del poeta aludiendo a E. R. Dodds, quien distingue entre la psique como el yo empírico o alma

racional, y el *daimón* divino como el yo oculto o alma irracional asociado con la inspiración poética (2011, p. 27): “Desde la época helenística hasta Goethe, el *daimón* ha sido el genio del poeta” (2011, p. 27). Cuando Bloom habla del “poeta-en-el-poeta”, se está siempre refiriendo al *daimón*, al genio, en otras palabras, a su potencial inmortalidad como poeta y, de facto, a su divinidad (2011, p. 27). Esta voz no puede transmitirse discursivamente y produce un efecto parecido al de una música extática y cognitiva (ver Bloom, 2011, p. 27). Él habla del *daimón* o genio poético, de esa voz fuera de toda ideología que refiere al “diálogo divino” o inspiración poética. Es, por tanto, en esta voz en la única que tiene sentido concentrarse al analizar *Árbol de Diana*.

A la segunda voz o dimensión del concepto lo llamaré *la autora*, y como ya anuncié antes, refiere a la mujer biológica, histórica y social que vive en una geografía determinada. La autora es la representante de una voz cuya inflexión de género hace posible un cambio en las formas de representación de lo femenino, así como la búsqueda o “invención” de un nuevo sujeto de enunciación, poético y mujer. Considerar la figura autoral, aunque sea como telón de fondo, me permite identificar cómo se han definido las relaciones entre el género y los atributos de genio poético que cualifican a la creadora cultural en específico. En este sentido, es una categoría que invita a cuestionarnos, como lo han formulado Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras, por qué la autoría, esa “proyección, en términos más o menos psicologizantes de nuestro modo de leer [...] ha sido, casi siempre, proyectada en masculino” (2019, p. 9), y también “de qué manera las marcas de género del cuerpo que escribe han determinado y determinan lo modos de producir y de leer los *corpora* literarios y artísticos” (2019, p. 9).

V. La imagen de Lilith en el canon de Alejandra

*The man who does not know sick women,
does not know women at all.*

Sir Weir Mitchell

¿Qué diré de ella, que es hermosa o atroz?

Nathaniel Hawthorne

A pesar de poseer conciencia de género, modelos feministas precursores, de tener amigas y conocidas que eran grandes escritoras, activistas, poetas, artistas e intelectuales, y aunque no cabe duda que estas mujeres supusieron una fuerza vital que contribuyó a convertirla en la poeta que fue, lo cierto es que el *canon personal* de Alejandra Pizarnik era mayormente masculino, aun cuando estas figuras patriarcales fracasaron a la hora de definir las formas en las que ella misma experimentaba su propia identidad como poeta. Ahora, si las grandes referencias en su poesía son masculinas, y si, de acuerdo con la teoría de la influencia, todo poema es, en mayor o menor medida, una *relectura* de poemas anteriores, ¿trataría Pizarnik de sonar como esas voces, de perseguir la misma música?, ¿intentaría imitar sus tonos, silencios, cadencias, puntos de vista? No. En absoluto. Pizarnik no imitó los tonos y timbres de la tradición androcéntrica que la precedió, pero su poesía es una caja de resonancias que, en clave aguda y personal, los contiene a todos. Su poesía marcó la subjetividad de muchas generaciones posteriores de mujeres poetas fuera y dentro de Argentina, y si esto ocurrió fue porque a pesar de esa feminidad regañada y poco abrazada por la poeta, Pizarnik se insertó en la tradición literaria con voz y cuerpo de

mujer: “he sido toda ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos” (Pizarnik, 2005, p. 171).

¿Pero de qué tradición(es) específica estoy hablando? Pizarnik ha sido abordada por lectores e investigadores bajo múltiples rubros y calificada como romántica, simbolista, maldita, decadente, surrealista, existencialista, orfista, futurista y expresionista. De todos éstos, el mayor número de propuestas críticas coinciden en hundir sus raíces en el surrealismo, movimiento sobre el que la misma poeta se pronunció favorablemente en varias ocasiones, para seguirle muy de cerca la adscripción maldita de cepa romántica.⁴¹ Esta abundancia crítica no es fortuita, pues desde el momento en que Pizarnik elige titular su segundo poemario, tras un verso de Arthur Rimbaud, *La última inocencia* (1956),⁴² es claro cómo la poeta está apuntando hacia un movimiento de relectura y reescritura que la inserta indiscutiblemente en una línea y tradición poéticas determinadas y que, a decir de Cristina Piña, sería la de “los románticos alemanes —encabezados por Hölderlin y Novalis—, el cual se tiende todo a lo largo del siglo XIX” (1981, p. 15).

El consenso crítico entre surrealismo y romanticismo se vuelve comprensible al detenerse en los datos biográficos, par-

⁴¹ Los estudios que han leído a Pizarnik desde el surrealismo son tan numerosos que nombrarlos en su totalidad llevaría páginas enteras. Nombraré, no obstante, algunos de los más relevantes. Entre ellos están el ya citado libro de César Aira, simplemente nombrado *Alejandra Pizarnik*; también es interesante el artículo de Francisco Lasarte “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”; en *Poesía y experiencia del límite*, Cristina Piña asienta las bases de su actitud poética, a caballo entre el surrealismo y los poetas malditos. Algunos otros estudios interesantes que la anclan en el surrealismo son el de Carlota Caulfield, “Entre poesía y pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*”, el de Josefá Fuentes Gómez, “El surrealismo en Alejandra Pizarnik” o el de Jason Wilson “Alejandra Pizarnik: Surrealism and Reading”. Ver bibliografía para mayores referencias sobre estos y otros estudios.

⁴² La referencia concreta viene del cuarto apartado de *Una temporada en el infierno*, “Mala sangre”. Es relevante también que en este segundo poemario se establezcan los *leitmotifs* de toda su obra poética ulterior: la noche, el silencio, la muerte, las sombras, etcétera.

ticularmente en los señalados en las primeras secciones de este libro, es decir, en el ansia y énfasis que la poeta puso en emparar la literatura con la vida. En *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, Cristina Piña acota este asunto al explicar que en un gesto imitativo a los poetas malditos y, después, a los surrealistas, para Pizarnik “sólo es posible escribir poesía poniendo en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores y conveniencias que rigen la convivencia social” (1999, p. 95). El canon de Pizarnik remite a la genealogía Hölderlin-Novalis, sí, pero se completa con otros nombres como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Lewis Carroll, el conde de Lautréamont, Gérard de Nerval, Albert Béguin, Franz Kafka, Georg Trakl, Henri Michaux, Julio Cortázar, Octavio Paz, Antonin Artaud, George Bataille, André Breton, Olga Orozco, entre muchos otros. Si bien todos estos nombres dejaron una impronta significativa en la obra (y algunos también en la vida) de la poeta argentina, también es cierto que todos ellos pertenecen a geografías y corrientes distintas. Aquí sería necesario tener en cuenta que muchos de los movimientos del siglo XIX, en especial hacia el final, se diluyeron y renovaron en los del siglo XX, lo cual presupone una dificultad añadida a la hora de establecer con propiedad las fronteras temáticas y conceptuales que empiezan con el romanticismo y terminan con las vanguardias. En este tenor, “el canon de Alejandra” no refiere a un grupo de poetas concreto, sino a una preocupación poética perceptible en estas distintas corrientes y que, *grosso modo*, constituiría la búsqueda de un absoluto y mito en el que vida y poesía se fusionan.

Aquello que surrealistas, modernistas, simbolistas, ascetas y decadentes heredaron del romanticismo fue lo mismo que todos ellos, a su vez, heredaron de las épocas clásica, antigua y medieval: la ilusión de una verdad ética, de una suprarrealidad detrás del velo de la poesía. Es aquí donde la estética de Pizarnik se devuelve a cualquier precursor embarcado en esta misión, es decir, en buscar un absoluto poético que la prolongue más allá de la muerte hacia un ideal fundado en la documentación de sí misma como poesía. Por tanto, cuando Pizarnik abraza el rótulo de “poeta maldita”, no se pone únicamente en conexión con el

grupo de poetas recogidos en el libro de Verlaine, sus antecesores románticos y sus herederos surrealistas, sino con todos los registros, tropos, dicción, imágenes y posturas poéticas que estas corrientes tomaron de las épocas renacentista, medieval, clásica y antigua. Pizarnik se desliza en bucles por estas corrientes, sabe bien que sólo entrando a esta espiral se hará una poeta fuerte, que su talento será tradición.

En su búsqueda de voz y estilo, Pizarnik sostuvo una pauta inequívoca: encontrar una ética de la pureza entendida como estado del espíritu y *modus vivendi*. Esta búsqueda, perenne en todas las corrientes que entrarían a formar parte del “canon de Alejandra”, se torna ansiedad cuando la poeta cobra consciencia de la imposibilidad que nace de esta máxima, esto es, de cómo la exigencia de absoluto poético se trunca ante la vida cotidiana. Situada en esta coyuntura sobrevendrán las preguntas inevitables: ¿Dónde empieza mi voz y termina la del otro? Pero también, ¿dónde está el lugar y la voz de la mujer poeta, dentro de este canon? Amenazada por la perspectiva de una ansiedad de la influencia, a saber, por el temor aciago a quedar sepultada por un antecesor, y encerrada en su ansiedad de la autoría femenina, es decir, en el miedo a quedar marginada por ser mujer creadora, Pizarnik sufrió numerosas crisis existenciales. ¿Era este sufrimiento irracional o provenía de una cuidadosa elaboración de la imagen poética por parte de esta misma tradición?

*

En la tradición poética occidental, y en particular en las corrientes de las que abrevó Alejandra Pizarnik, la imagen de Lilith ha sido preponderante, y las implicaciones que se derivan de este modelo de mujer pueden considerarse uno de los temas más recurrentes de la poesía romántica, llevado después a otro nivel de ensalzamiento por parte de simbolistas, ascetas y decadentes, y más tarde también por los surrealistas y otros poetas del modernismo. Ejemplos paradigmáticos de la imagen de Lilith en esta tradición son *La belle dame sans merci* (1810) o *Lamia* (1819), del poeta Inglés John Keats, *La muerta enamorada* (1836),

de Théophile Gautier, y en verdad toda una extensísima lista de ejemplos románticos, simbolistas, decadentes o surrealistas, entre los que serían destacables las mujeres lujuriosas y tísicas salidas de la imaginación de Barbey d'Aureville en *Las diabólicas* (1873) o en *Léa* (1832), la epiléptica de Achillini, la Salomé de Oscar Wilde, pero también las Salomé de Flaubert, Laforgue o Mallarmé, las mujeres sífilis de Baudelaire y Maupassant, las prostitutas de Lautréamont, las Lucrecias Borgias, Proserpinas y leprosas de A. C. Swinburne, las fantasmagóricas o esqueléticas de E. A. Poe, las *femmes enfants* de André Breton, Benjamin Péret y Paul Éluard, y un largo etcétera. En realidad, estos textos y autores aquí nombrados son sólo una breve muestra de cómo la tradición decimonónica europea ha perpetuado y transmitido un concepto de *belleza romántica* o *medusea* a través de mujeres enfermas y muertas, a las que con frecuencia se les añade una fuerte carga erótica o sexual. Dice Praz:

Hermosas mendigas, ancianas seductoras, negras fascinantes, cortesanas humilladas: todos estos temas, que el siglo XVII había tratado con levedad y como ejercicio de ingenio, los volvemos a encontrar impregnados de un sabor acre de realidad en los románticos y en el poeta en quien la Musa romántica destiló los venenos más exquisitos, en Baudelaire (1999, p. 102).

La fascinación por bellas difuntas, emperatrices lujuriosas, mujeres sifilíticas, crueles vampiras, poderosas hechiceras y famosas pecadoras, “sugerirá a los románticos, probablemente bajo el influjo de la leyenda vampírica, la figura de la mujer fatal encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades” (Praz, 1999, p. 392). Es curioso, pero sobre todo indignante, que esta imagen derivada de Lilith, quien además y como ya se mencionó, podría haber servido, dado su halo rebelde, misterioso y fascinante, como figura emblemática del poder, la independencia, rebeldía y creatividad femeninas, haya sido siempre relegada a simple vehículo de pasiones masculinas.

No es necesario estar de acuerdo con una postura feminista para intuir que detrás de todas estas representaciones existía el entorno social adecuado para dinamizar la misoginia. El creciente rol que la mujer empezaba a jugar en la modernidad hizo del siglo XIX, como lo fue en la Edad Media, el momento idóneo para hacer renacer un (proto)tipo de mujer que alimentara el control del patriarcado. Esa imagen advertía a las mujeres sobre los peligros de ser insumisa, seductora, independiente, antimadre o vengativa, pero también de entrar en contacto con los secretos de la naturaleza, de los astros, de la literatura y la cultura. En este tenor, la noción de *mujer* producida y registrada por esta poesía ayudaba a construir una tipología recurrente y maniquea, causando grandes conflictos de orden existencial en muchas mujeres que deseaban tomar la pluma y aniquilando su identidad como individuos al limitar sus posibilidades creativas y atentar contra su libertad e integridad. Es más, podría decir sin exagerar que la subordinación de lo femenino al orden de lo masculino fue una de las condiciones esenciales para que esta maquinaria poética funcionara.

En *Las hijas de Lilith* (1990), Erika Bornay hace una revisión crítica fascinante y exhaustiva de la figura de Lilith en la iconografía artística y literaria decimonónica, donde atribuye la negatividad en sus representaciones a una visión dual del mundo compartida por la mayor parte de los poetas y pintores románticos, decadentes y simbolistas:

Esta supuesta bondad del espíritu, en oposición a la maldad de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento mítico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, a una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal (2016, p. 98).

Así, lo que el poeta cantaba sobre ella, dejaba a la mujer lectora un único modelo dual a seguir: ora sería objeto benévolo de

adoración religiosa, ora causante de pasiones carnales y desastrosas, con frecuencia motivo de dolor y sufrimiento, siempre amenaza y siempre musa. Bornay ubica en el siglo XII el establecimiento definitivo de la dicotomía María-Eva que tanto sedujo al poeta del siglo XIX y explica cómo en realidad no existe ninguna incongruencia ni contradicción en esa actitud.

Será precisamente en esta época [siglo XII] cuando se establezca de forma definitiva María-Eva. La iglesia medieval adora y glorifica a María porque ella es, en realidad, la no mujer, la mujer desexualizada, la que fue concebida y concibió a su vez sin el pecado, en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija. Cuanto mayor sea la glorificación a María por su pureza, mayor ha de ser el menosprecio por Eva-Mujer, que desconoce la virginidad. Estas dos visiones de la mujer, este maniqueísmo tan agustiniano, una, como expresión de lo más puro y luminoso, otra, como expresión del mal, de lo diabólico, lo hallaremos mucho más adelante, en el siglo XIX, en el mismo Baudelaire respecto a su concepto del sexo femenino (2016, p. 43).

En esta vieja dicotomía se sostiene la naturaleza dual del eterno femenino que ha prevalecido en épocas sucesivas. Lilith podría haber roto este dualismo, podría haberse erigido como una mujer fuerte, rebelde, fascinante, emblemática de la libertad, la rebeldía y la fuerza creadora. Es decir, podría haber sido una figura femenina análoga al Satán que, desde que John Milton escribiera el *Paradise Lost*, ha sido retomada una y otra vez como emblema del poeta moderno. Sin embargo, la representación de Lilith y sus hermanas no tiene en absoluto las connotaciones fascinantes y creativas de su equivalente masculino. En ningún lugar de la poesía mencionada la imagen femenina posee —como lo hacen los héroes rebeldes de Byron o los dandis satánicos de Baudelaire— vestigios de grandeza, carisma, potencia disuasoria o capacidad creativa.

Cuando Mario Praz habla de la belleza “maligna” o “medusea” de las figuras femeninas de esta tradición poética, confiesa que tiene que recurrir siempre a figuras “inferiores” cuya belleza es descrita como trivial en tanto transitoria, en tanto espejismo

provocado por artimañas que sólo hacen sombra a la peculiar belleza de Satán y a sus discípulos en la tierra. Así, dice Praz, el maligno y los vestigios que de éste se encuentran en el poeta moderno provocan que el primero y los últimos adquieran una belleza maldita, extraordinaria y auténtica, “no como las magas, hermanas de Alcina y de Lamia, cuya apariencia hermosa es obra de sortilegios, ilusión vana que se convierte en ceniza, como las manzanas de Sodoma” (1999, p. 122). Es fácil apreciar cómo “las hijas de Lilith” han sido siempre personajes menores y subordinados, desprovistas de arrogancia verbal, de autonomía de pensamiento o libertad de acción, personajes que no poseen el verso ni el verbo, que sólo están reflejadas y contenidas en él.

Lilith podría haber encarnado esta equivalencia si una cultura patriarcal no la hubiera insertado en la historia y las religiones occidentales como una especie de sombra malévola de la primera mujer, una imagen de contrapunto a la complaciente dicotomía María-Eva. Junto al mencionado estudio de Erika Bornay, cabrían mencionar muchos otros que han revisado la imagen de la mujer de fin de siglo desde una perspectiva de género; entre ellos, es notable *Idols of perversity: Fantasies of feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, de Bram Dijkstra, quien acierta al apuntar cómo, si en épocas anteriores la “batalla contra la mujer” se había librado en las hogueras, en la era moderna, “la batalla se libra través de la palabra y la imagen” (1988, p. 11).⁴³

⁴³ Como bien explora Dijkstra, casi ningún poeta del siglo XIX, y hasta bien entrado el XX, rechaza la facilidad ofrecida por la fórmula estereotipada de la mujer. Aunque muchos textos rebatieron y problematizaron el tipo y el cliché, la negatividad permeó en el mayor de los casos. En el siglo XIX también aparecieron las grandes novelas sobre grandes mujeres. Algunas, aún sometidas a la creación y visión masculinas, ocupaban el tema central y total protagonismo. Hablo por supuesto de *Madame Bovary* (Flaubert, 1857), *Ana Karenina* (Tolstoi, 1877), *La Regenta* (Clarín, 1884), *Marianela* (Perez Galdós, 1878), *Casa de muñecas* (Ibsen, 1880), *Nana* (Zola, 1880). Otras, y aún teniendo que adoptar pseudónimos masculinos, adoptaron voz propia en novelas como *Jane Eyre o Vilette* (Charlotte Brontë, 1847), *Agnes Grey* (Anne Brontë, 1847), *Pride and Prejudice* (Austen, 1813), *Middlemarch* (Eliot, 1871), *El despertar* (Chopin, 1899), *La dama de blanco* (Collins, 1859).

La respuesta específica a por qué la imagen de Lilith evolucionó en una representación negativa es en verdad muy sencilla: el patriarcado requería una imagen que causara miedo y reflejara la “verdadera” crueldad de la mujer. Como sentencia Mario Praz, “mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel” (1999, p. 347). Efectivamente, nunca se habían propagado, hasta tiempos muy recientes, ejemplos de femineidad creativa, independiente y asertiva. Lilith debía desaparecer como primera mujer, su conducta fiera y rebelde no era conveniente como ejemplo. Por esto mismo es una figura casi desconocida en la cultura popular, una figura escondida tras Eva, mujer nacida de la necesidad de generar una figura femenina más controlable, proveniente de la costilla del mismo hombre, o sea, alguien que desde un inicio fuera parte subordinada de él, una representación que aún pudiera contener la semilla del mal, que se quedara en casa, que se pudiera culpar, pero sin abandonar sus obligaciones de esposa y madre, que supiera cuidar bien a los hijos de Adán y además hacerle compañía. Ya Dios o Adán mismo se encargarían de castigarla si traspasaba los límites de lo permitido. Eso era lo que se necesitaba, una mujer que se pudiera castigar, que no se saliera como Lilith con la suya, que no se fuera a fornicar con los demonios o se presentara vestida de ramera en pleno Jerusalén, que se pudiera convertir, poco a poco, en la beatífica María, en la mujer sin sexo. Así surge en el arte y la literatura la mujer serpiente, la mujer fálica, la mujer de sexualidad devoradora que terminaría por convencer a los lectores de que era ella quien manipulaba perversamente el ámbito del sexo humano. Esta concepción, anota Bornay, “era totalmente coherente con la idea de que, si el hombre se realizaba y alcanzaba la inmortalidad mediante la creación artística, la mujer sólo podía afirmarse y conseguirla a través de la única creación que le era posible: la de un hijo” (2016, p. 347).

Gilbert y Gubar, Bornay, Dijkstra y muchas otras críticas y teóricas de la literatura coinciden en que, de todas las corrientes literarias, la romántica, la simbolista y la surrealista —es decir,

las que más impacto dejaron en “el canon de Alejandra”— han sido las más misóginas de la historia de la literatura. Fueron, en efecto, estos movimientos literarios y artísticos los que más idealizaron, beatificaron, consagraron, objetificaron, pervirtieron y demonizaron el cuerpo y espíritu de la mujer; y fueron también los poetas provenientes de estos grupos quienes sistemáticamente se encargaron de producir y mantener en el imaginario poético y cultural de Occidente las imágenes de musa, virgen, ángel, puta, loca, monstruo o demonio, *femme enfant*, *femme fatal*, y un gran etcétera. Es decir, son las corrientes que con más fuerza han retomado la estirpe de Lilith, convirtiendo mito e imagen en una figura que, desde su acepción androcéntrica y patriarcal, constituiría un punto de vista aniquilador para la subjetividad femenina y también para la mujer social e histórica. Estas imágenes, consciente o subconscientemente, fueron las generadoras de una ansiedad de la autoría para la mujer poeta que, como Pizarnik, trataba de encontrar una voz en esta tradición. Tanto para Pizarnik como para cualquier otra autora consciente del entramado patriarcal detrás de estas imágenes, esta ansiedad combinada emerge de un amargo conocimiento, y este es, como lo enuncia Giulia Colaizzi, el siguiente:

[...] cuando en el curso del tiempo las mujeres han escrito, es decir, producido, y su producción ha sido reconocida, sus obras han sido calificadas como de menor calidad sobre la base de que las experiencias que ellas representaban, a menudo íntimas y privadas, se consideraron como limitadas, parciales, estilísticamente menos refinadas, y objetivamente, según los críticos, menos avanzadas y artísticas que las de los hombres (1994, p. 110).

Una visión parecida encontramos en *How to suppress Women's Writing* (1983), de Joanna Russ, donde la autora también da cuenta de las innumerables barreras que las mujeres escritoras han tenido que traspasar para hacerse un lugar en la tradición e historia literaria. Entre estas barreras, Russ menciona las siguientes:

[...] informal prohibitions (including discouragement and the inaccessibility of materials and training), denying the authorship of the work in question (this ploy ranges from simple misattribution to psychological subtleties that make the head spin), belittlement of the work itself in various ways, isolation of the work from the tradition to which it belongs and its consequent presentation as anomalous, assertions that the work indicates the author's bad character and hence is of primarily scandalous interest or ought not to have been done at all (this did not end with the nineteenth century), and simply ignoring the works, the workers, and the whole tradition, the most commonly employed technique and the hardest to combat (2018, p. 5).

Teniendo en cuenta todos los puntos de vista expresados por estas pensadoras, y considerando los anhelos pizarnikianos por entrar a ser parte del canon, vuelvo a retomar algunas interrogaciones ya planteadas en secciones anteriores. ¿Cómo debía reaccionar una mujer lectora de esta tradición y que, además, quería insertarse en ella como creadora? ¿Qué rol, qué modelo a seguir? ¿Cómo ignorar que la representación de su sexo, en esa poesía idolatrada, no es más que un objeto bello al que admirar o una presencia perversa a la que temer? Una figura como Alejandra Pizarnik, empedernida en convertir su vida en poesía o, al menos, en profesar una (auto) confusión entre ambas, tenía que lidiar con la fatídica pregunta de cómo se hará audible su voz en ese vasto coro andrógino de poetas muertos y a la vez lidiar con la imagen del eterno femenino y la contradicción de roles sociales. En palabras de Colaizzi, tendría que lidiar con la “presencia anormal y de serie B” (1994, p. 110) que la mujer ha tendido a ocupar en la producción cultural y artística de Occidente.

Hemos visto cómo las mujeres que rechazaban los silencios sumisos de la domesticidad eran, como Lilith, representadas como monstruos terribles: Gorgonas, Sirenas, Lamias, *Scyllas*, brujas, madres de la muerte o diosas de la noche (Gilbert y Gubar, 2020, p. 79), a todas ellas se les imponían graves castigos, vidas silenciadas, y, especialmente, vidas fuera de la creación, la ciencia o el conocimiento. Ahora bien, lo interesante

es que, desde la escritura de las mujeres, esta visión cambia por completo, pues ya no hay monstruo, simplemente una mujer buscando el poder de la enunciación para poder articularse y definirse a sí misma:

Like Mary Shelley giving the first-person story of a monster who seemed to his creator to be merely a “filthy mass that moves and talks”, she presents this figure for the first time from the inside out. Such a radical misreading of patriarchal poetics frees the woman artist to imply her criticism of the literary conventions she has inherited even as it allows her to express her ambiguous relationship to a culture that has not only defined her gender but shaped her mind (Gilbert y Gubar, 2020, p. 79).

En este sentido, al igual que Mary Shelley, todas las mujeres que intentaron la escritura en esos tiempos estaban aceptando y abrazando el rol mítico de las mujeres monstruo. Por esto mismo, continúan Gilbert y Gubar, para mucha de la poesía moderna escrita por hombres, la mujer simboliza el misterio de la Esfinge, la “monstrua” en donde se esconden los misterios de la existencia, porque saben que esa “sabiduría secreta” oculta a los hombres no es otra cosa más que su punto de vista (ver Gilbert y Gubar, 2020, p. 79). En el mismo tenor, la poesía de Alejandra Pizarnik *inventa* una nueva forma de ser poeta y autora, otra mujer monstruo que se insertará en el canon y la tradición cambiando, revisando y subvirtiéndolo la poética patriarcal y sus representaciones. Una mujer que con su propio punto de vista dejará atrás lo monstruoso para entender esa monstruosidad como divinidad, una mujer que deja de sucumbir a los mecanismos y estrategias diseñados de antemano para menospreciar, disminuir y frenar su autoría.

VI. Las hijas de Lilith regresan al jardín

*Habían transformado sus gargantas
y tenían gargantas de pájaros.*

W. B. Yeats

Alejandra Pizarnik nunca manifestó una postura feminista, pero era una mujer inteligente y sensible. En una entrevista aparecida en la revista *Sur* de 1970, le preguntaron cuál era su conocimiento sobre la lucha de la mujer en los siglos XIX y XX. Aunque primero afirma “ignorar estos temas”, más adelante se muestra partidaria de la igualdad de derechos, del control de la mujer sobre su cuerpo, de la legalización del aborto y del fomento a la educación sexual. Pizarnik leyó y tuvo cercanía con figuras de transcendencia para el movimiento feminista en Europa, como Simone de Beauvoir y Rosa Chacel, entre varias otras. Además, mantuvo una relación “pseudoamorosa” con Silvina Ocampo y, en general, vivió su vida y su sexualidad de manera no normativa y libre. Es evidente que no íbamos a encontrar a Pizarnik al frente de una marcha feminista, pero existía en ella una lectora perspicaz que había notado el modo en que la iconografía patriarcal manipulaba la percepción de lo femenino y trataba de confinar a la mujer en roles y estereotipos que la infravaloraban.

Pizarnik en tanto *daimón* sólo buscaba deleitarse en el infierno musical de la poesía, entrar en ella, hacer de ella su morada: “Yo quería hundirme, clavarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria” (2005, p. 265). Como autora, esto es, como mujer histórica y social escribiendo en una época determinada, era necesario hacer pactos, colocarse en un lugar paradójico respecto a la tradición androcéntrica, mostrar que tanto su género como

el propio género poético pueden ser una tecnología, una *performance*.⁴⁴ Anuncia Colaizzi cómo “el género sexual, en tanto tecnología —en sí mismo una forma de escritura de los seres humanos— llega a ser, como sugiere la filósofa Judith Butler, un ‘acto performativo’ que cuestiona el ‘marco fundacional en el que el feminismo en tanto política de la identidad ha sido articulado’” (1994, p. 121). En este sentido, la paradoja interna de esta postura fundacional es el hecho de que éste “presume, fija y limita esos mismos sujetos a los que aspira representar y liberar” (Colaizzi y Butler, en Colaizzi, 1994, p. 122). Pizarnik se decantó por la creación de un personaje poético que, como se explicó antes siguiendo la argumentación de César Aira, posee una identidad dislocada y se fundamenta en la otredad. Poemas y poemarios se vuelven escenas donde estos personajes actúan estas identidades y el lector observa los distintos yoes poéticos debatiéndose en múltiples articulaciones.

La poesía de Pizarnik está, especialmente en sus fases finales, atravesada por las imágenes de un escenario teatral en las que la poeta pareciera ser consciente de estar haciendo un acto performativo sobre su identidad, y sobre la poesía. En *Extracción de la piedra de locura*, las alusiones al escenario aparecen de manera directa: “La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita su vástago en el umbral y huye” (2005, p. 249). Más adelante en el mismo poemario: “Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento” (2005, p. 255). Y las continúa en *El infierno musical*: “También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (2005, p. 264). Estos versos muestran a una poeta que alude a la trampa poética, representando el nacimiento y muerte de la identidad poética, y sobre este mismo escenario debuta el personaje arquetípico de feminidad perturbadora representado por la poeta *Lilith* y en-

⁴⁴ Empleo esta terminología en términos foucaultianos y butlerianos, tal y como es utilizada por Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* y después por Giulia Colaizzi en “Mujeres y escritura: ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja”.

carnado en mujeres lobo, damas de rojo, damas desoladas, o en esas niñas de papel ahogadas en vasos de vino.

Ahora bien, más allá de la mención específica a un escenario o a la teatralidad, considero, en general, que es la manera delicada, pero a la vez exagerada y lírica que Pizarnik tiene de abordar su propia existencia, y temas que atraviesan todas las existencias—tales como el amor, el dolor, la ausencia o la muerte—, lo que dota a su poesía de una textura dramática. La escenografía teatral se vuelve más acuciante, desordenada y obscena en textos como *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, aunque ya es visible en los últimos poemarios, en especial en *El infierno musical*. El último poema recogido en este poemario, “Los poseídos entre lilas” —preámbulo a la obra teatral que escribe en 1969, *Los perturbados entre lilas*— nos ofrece las siguientes imágenes: “Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como una materia deteriorada” [...] “Una lámpara demasiado intensa, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra” (2005, p. 293). Estos versos de apertura del poema hacen clara alusión a un espacio teatral y, hasta cierto punto, parecen indicaciones para un elenco o una puesta en escena. No obstante, cualquier lector de Pizarnik reconoce en estas “indicaciones” oraciones anteriores de la poeta, por lo que se convierte en un poema doblemente teatral al considerar que está compuesto por fragmentos de sus otros poemas, y que, en realidad, lo que se está poniendo “en escena” es su misma poesía.

Más adelante en el mismo poema leemos: “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” (2005, p. 293). Estas imágenes de corte extravagante y surrealista están ofreciendo la posibilidad de otorgar una mirada distinta sobre diferentes temáticas que atraviesan el arte y la humanidad y, en última instancia, una mirada crítica sobre su poesía. Aquí estos versos están descontextualizados, pero en verdad todo el poema, en su ofrecer fragmentado de imágenes peculiares y aparentemente

inconexas, trata sobre el don de la mirada artística, poética y teatral —“¿Qué hice del don de la mirada?” (2005, p. 293)—, sobre la otra belleza, sobre la orfandad de la raza humana y, sobre todo, de los mundos poéticos que anidan dentro de otros mundos, o detrás de ellos. Con estos breves ejemplos vemos la parte poética de la *poeta Lilith* cobrando forma, y vemos a Alejandra Pizarnik realizando una suerte de “tecnología del género poético” que la sitúa en un ámbito de reflexión filosófica y poética de gran interés para el mundo de las artes en general.

*

Cuando Pizarnik empieza a escribir a mediados de los años cincuenta, la poeta contaba con una larga lista de “madres” literarias y ya no se trataba, como en las autoras decimonónicas, de asumir una identidad masculina, de hacer travestismos metafóricos o de esconderse para escribir o culpabilizarse por ello. Si la ansiedad de la autoría implicaba, hasta cierto punto, sentir que la autora estaba “infectando” la palabra al tomar la pluma, o que era una suerte de monstruo-eunuco,⁴⁵ y aunque estas preocupaciones sobre la inadecuación de la mujer a la escritura aparecen, como ya vimos, reflejadas en los diarios de Pizarnik, lo cierto es que su poesía no manifiesta estos rasgos. La continua aparición de personajes y caracterizaciones femeninas en sus poemas hace evidente que quien escribe es una mujer sin miedo de enunciarse como tal: “Que tu cuerpo sea siempre un amado espacio de revelaciones” (Pizarnik, 2005, p. 156).

El tipo de feminidad que Pizarnik plasma en su poesía tampoco es convencional ni normado según los roles de género típi-

⁴⁵ “Those women who were among the first of their sex to attempt the pen were evidently infected or sickened by just the feelings of self-doubt, inadequacy, and inferiority that their education in ‘femininity’ almost seems to have been designed to induce. The necessary converse of the metaphor of literary paternity, as we noted in our discussion of that phenomenon, was a belief in female literary sterility, a belief that caused literary women like Anne Finch to consider with deep anxiety the possibility that they might be ‘Cyphers’, powerless intellectual eunuchs” (Gilbert y Gubar, 2020, p. 60).

camente establecidos: no vamos a encontrar en su poesía princesas delicadas ni madres abnegadas, tampoco vamos a encontrar ninguna idea de la mujer hecha a imagen y semejanza de la virgen María o de ninguna otra santa, no vamos a encontrar amas de casa o fieles esposas. En verdad, no vamos a encontrar ninguna mujer dentro de los límites del “deber ser” o “deber hacer”, siquiera dentro de los límites de lo ordinario; pues su concepción de lo femenino es poético, nocturno, desafiante, a veces perverso, a veces terrorífico, a veces frágil, pero siempre inusual, siempre único, y siempre cargado de una nota teatral:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonrío pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión. (2005, p. 224).

En este poema una huérfana habla de haber cometido un asesinato a un rey, un patriarca, que se ha convertido en muerto viviente, porque mueve los ojos y sonrío. En su acto, ella siente dolor y parece haber sido guiada por toda una red de figuras maternas que poseen un aura vampírica, trágica e infernal. Las damas de rojo quizás sean las Moiras o las hilanderas del destino, a veces descritas con túnicas blancas y a veces con túnicas rojas, dependiendo de la cultura. Siempre son tres y están asociadas al destino, al nacimiento, a la vida y a la muerte. Ellas bien podrían ser esos escorpiones que anidan en su nuca, símbolo típicamente asociado con la fatalidad, la venganza, la

muerte y, además, símbolo vengador de Diana cazadora, eternamente joven y feroz (Chevalier, p. 463). Me parece apropiado el poema “Sortilegios”, recogido en *Extracción de la piedra de locura*, para empezar a visualizar a la poeta Lilith en la poesía de Pizarnik, pues el poema establece una genealogía de mujeres asociadas con diosas poderosas, regidoras de la vida y la muerte, y asociadas con el destino, lo nocturno, lo lunar y lo vampírico. Son figuras de lo femenino monstruoso, pero son ambivalentes, denotan un indiscutible y tremendo poder que puede ser usado en su mismo beneficio.

Si bien considero que esta tipificación de la feminidad atraviesa toda la obra pizarnikiana, es quizás en los poemarios *Árbol de Diana*, *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* y en el libro de prosa poética *La condesa sangrienta*, donde encontramos el mayor parentesco con la figura de Lilith y sus “hijas”. Considero que estos poemarios comparten un registro específico de lo femenino subversivo, que los emparenta, y a la vez separa un poco de otros poemarios. En estos textos, la feminidad es revisitada a la luz de cierta perversidad, articulándola con un lenguaje provocador que remite, como vimos en el poema anterior, a la sexualidad, lo nocturno, lo lunar, lo salvaje, el deseo y la muerte. Hay en estas obras un desborde de pulsiones indómitas que invaden el espacio poético con imágenes desafiantes, que hablan desde su cuerpo y emociones más contradictorias y, a veces, terribles. Las “damas solitarias”, las “damas de rojo”, las “cantoras nocturnas” y las “cazadoras”, representan esas hijas de Lilith que deambulan por estos poemarios arrastrando consigo cadáveres de otras mujeres o de otras versiones de sí en busca de un jardín que les pertenezca y les acoja, un jardín del que no las hayan expulsado: “Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas” (2005, p. 227).

A este respecto, es interesante que el jardín sea una de las imágenes que más permea en la poesía de Pizarnik. Mucha de su crítica coincide en nombrar el jardín como ese símbolo de fascinación pizarnikiano que involucra la entrada a otro mundo o dimensión. En una entrevista con Martha Moia, Pizarnik anota:

“Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: ‘Sólo vine a ver el jardín’. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o [...] el centro del mundo” (1973, p. 8). La cita, que como bien anota Fiona Mackintosh (1999, p. 43), en realidad pertenece a *Alicia a través del espejo*, es interesante porque lo verdaderamente importante es que expresa ese persistente deseo de Pizarnik de “entrar en el jardín” (Mackintosh, 1999, p. 43). Sin duda el jardín tiene esa aceptación de entrada a otro mundo o dimensión, pero no me parece coincidencia que Pizarnik emplee la cita de Lewis Carroll por primera vez en un poema llamado (en un evidente juego de palabras) “Casa de citas”. En este tenor, interpreto el jardín como la puerta a la dimensión de la tradición poética moderna, lugar en donde Pizarnik quería no sólo entrar, sino morar, hacer patria. Regresando a Lilith, ella también moraba un jardín del que fue expulsada, y, como ya vimos en secciones anteriores, la mujer poeta también fue vetada, durante mucho tiempo, del jardín de la poesía moderna. En este sentido, interpreto el deseo obsesivo de entrar con voz propia a este jardín y de dejar una huella en él, como la tenacidad y subversión de la poeta Lilith.

Recordemos que Lilith fue la primera “bruja” y que su mito fue modificado y condenado en las reescrituras hebraicas y bíblicas para mostrar el modelo de conducta que la mujer no debía imitar en ninguna circunstancia, provocando una suerte de autocensura o censura social hacia ese tipo de comportamientos. Después de todo, si el miedo del hombre finisecular a la nueva mujer no era infundado, tampoco habría de serlo el miedo de los poetas a ceder la entrada a su “jardín” a la mujer escritora. La grieta a la envoltura heteropatriarcal se abre con el conocimiento de que un tipo de mujer así —como Lilith— existió desde el inicio de los tiempos. El poder se trata de decirle a alguien qué puede o no puede hacer, qué puede o qué no puede escribir, y sobre Lilith, ni dios ni el diablo tuvieron poder: a sabiendas de que sería castigada y conociendo la crueldad del castigo, ella hizo su voluntad. Y escribió.

En el desplazamiento de la imagen de Lilith impulsada por la cultura patriarcal, se puede entonces sembrar la semilla para

un nuevo tipo de poeta que en el siglo xx empezó y en el xxi terminaría por “usurpar” los espacios del hombre. No en todas las naciones, no en todas las clases sociales, culturas o religiones, no siempre al mismo grado y aún no tanto como desearíamos, pero hoy en día en la mayor parte de las sociedades occidentales, la mujer se ha liberado del yugo reproductivo y la labor doméstica, ha incursionado con gran poder en la esfera pública y, especialmente, en la literaria y artística. Como poeta, Pizarnik jamás reproduce las imágenes de la mujer hechas por sus predecesores masculinos, en su poesía no aparece ninguna mujer sujeta al deseo masculino o representada en términos malvados y perversos. Exceptuando la reescritura de la Condesa Báthory, y aún en esta representación, Pizarnik es capaz de convertir a una mujer repulsiva y detestable en figura de la belleza más sublime.

El libro, anclado en el mito suscitado alrededor de Erzsébet Báthory, transforma el ensayo de Valentine Penrose sobre el que está gestado para mostrarnos una galería poética de espacios inquietantes y personajes fantásticos y perversos.⁴⁶ Es un libro que recoge un universo enteramente femenino, en el que apenas aparecen referencias a dos o tres personajes masculinos secundarios. “En lo esencial vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes [...] En los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria” (2009, p. 34). La mujer es víctima y verdugo, pero al poner el énfasis en la condesa, la feminidad es configurada en términos crueles, temerarios y lujuriosos. No obstante, lo que quiero resaltar es su cualidad tremendamente poderosa e indomable. Nadie pudo, durante mucho tiempo, cuestionar o sublevar el poder de la condesa. Como Lilith, ella haría siempre su voluntad, y esta era absoluta: “De repente formula el nombre de una de las muchachas de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muere

⁴⁶ En este sentido, al constituir una reescritura poética del ensayo de Valentine Penrose, este libro también es un excelente ejemplo del juego de influencias en Pizarnik y su constancia en la reescritura de la tradición anterior a ella.

frenética y le clava agujas [...] La niña herida huye, es perseguida, apresada y reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse, pues la condesa acaba de pedir agua helada” (2009, p. 13). Cualquier deseo de la condesa, como se aprecia en esta cita, se cumple inmediatamente, por delirante o perverso que sea. Dado este mismo poder y a pesar de los rumores que existían alrededor de ella, sus crímenes quedaron impunes durante la mayor parte de su vida.

El lenguaje de cada entrada es simplemente exquisito y, como bien anota Cristina Piña (1990), pavimenta el terreno para esa palabra obscena que irá apareciendo después de manera paulatina en sus últimos escritos, culminando en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. La condesa es una perfecta hija de Lilith, pero Pizarnik, lejos de presentarla como la vulgar asesina que en realidad fue, la sublima y eleva a un ser extraordinario cuyas perversiones espléndidas e insólitas, lejos de causarnos repudio, nos embelesan:

[...] la sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la “dama de estas ruinas”, la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula [...] Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver (2009, p. 15).

En lugar de condenar los crímenes terribles de la condesa, la configuración de esta figura diabólica hecha por Pizarnik nos lleva a un deleite poético continuo. El lector goza el texto al contemplar una imagen que, en su intolerable crueldad, nos transporta fuera de la propia conciencia y de la misma escritura. Es una fantasía espantosa que nos tienta en su prohibición y en su belleza: “Solo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable” (2009, p. 56).

Los años sesenta y setenta vieron nacer un feminismo de la segunda ola que empezó a celebrar el cuerpo, la fertilidad y la sexualidad femenina. Vaginas, úteros, cuerpos orondos y fecundos pueblan las reflexiones teóricas, literarias y artísticas producidas por las mujeres de finales de los años setenta, principios de los años ochenta y hasta bien entrados los noventa. Hablo de nombres como Judy Chicago, Georgia O'Keeffe, Adrienne Rich, Jeanette Winterson, las colaboradoras de la famosa revista de Xavier Gautier, *Sorcières (Hechiceras)*, entre quienes se encontraban Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Marguerite Duras (ver capítulo uno de Chollet, 2019). Este giro despertó en muchas mujeres la exploración y aceptación de sus deseos, sus cuerpos, sus ciclos menstruales, sus emociones y, sobre todo, la conexión con su propia naturaleza en un entorno más espiritual.

Estos feminismos rindieron pleitesía a esa primera mujer que había sido Lilith y animaron a las mujeres a abrazar el arquetipo de la bruja, que ahora era de vuelta sinónimo de ser diosas, mujeres con poder y autonomía. A través de los distintos feminismos producidos en el siglo xx, autoras, teóricas y críticas animaron a muchas mujeres, respetando y considerando sus diferencias de raza, etnia o clase social. Las instaron a despertar su intuición, a quererse a sí mismas, a amar su cuerpo, a encontrar su soberanía. Las variaciones del mito de Lilith, la revisión de la historia de las brujas y de su cacería, presupusieron además un redescubrimiento de las antiguas civilizaciones matrifocales, y su simbolismo ejerció un poder electrizante en las mujeres del siglo xx y del siglo xxi, quienes contemplaban entre sorprendidas y extasiadas la capacidad de las mujeres para crear, dirigir y gobernar sus propias vidas. Estas nuevas aproximaciones a la vida y quehacer de las mujeres empezaron a despertar entre ellas la admiración hacia el trabajo y arte de otras mujeres. La idea patriarcal y mezquina de que la mujer debía envidiar el brillo de otra mujer o tratar de apagarlo empezó aquí a debilitarse profundamente. Aunque en estos momentos históricos todavía estábamos lejos de una sororidad y complicidad entre mujeres

plena y sincera, creo que es importante destacar que fue gracias a estos feminismos que se plantó la semilla cuyo fruto estamos apenas recogiendo.

Extracción de la piedra de locura (1968) abre con un poema, “Cantora nocturna”, que teje una red entre la creatividad de Pizarnik y dos mujeres más: el epígrafe es un fragmento de una canción de la cantante y actriz alemana Eva-Maria Hagen y además está dedicado a su amiga y poeta Olga Orozco. La cantora nocturna, que podría ser cualquiera de ellas, alude a una conexión entre el arte de estas tres mujeres, sugiriendo una tradición femenina y la admiración de la poeta por estas otras creadoras. Ahora bien, la cantora plural de este poema tiene una particularidad, y es que está muerta: “La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad” (2005, p. 213). Es entonces evidente que estamos leyendo una voz de ultratumba, quien canta es un fantasma, un espíritu. Su canto está lleno de objetos que también evocan una condición mortuoria y fantasmal: “Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto” (2005, p. 213). El caballo blanco es símbolo de duelo, es el caballo de blancura cadavérica, como sudario o fantasma, es el caballo blanco de Apocalipsis y siempre presagio de muerte (Chevalier, p. 211).

Escuchamos en este poema una voz colectiva de mujer que nos habla desde el inframundo, y que además es lujuriosa u obscena, pues está “expuesta a todas las perdiciones” (Pizarnik, 2005, p. 213). Quizás el mensaje más poderoso del poema sea la insistencia y perseverancia que tiene esta voz múltiple, esta voz llena de otras voces femeninas, en cantar, en hacerse oír. A pesar de “la niebla en los labios”, a pesar de “el frío gris en los ojos”, la muerte no es capaz de callarla. El intento por silenciarla no ha surtido efecto, como buena hija de Lilith, ella hace su voluntad: “Ella canta” (p. 213). Y en efecto así es, la voz colectiva de estas mujeres, a pesar de muertas, sigue cantando en la noche cada vez que leemos este poema.

Todo este poemario sigue ofreciéndonos imágenes de un tipo de figura femenina que es profética, insólita y que invoca

el lado sombrío de la existencia. En el poema homónimo, “Extracción de la piedra de locura”, esta figura se vuelve fastuosa: “En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín” (2005, p. 248). El rey ha sido transformado en reina, quizás la misma Ofelia que aparece unos versos más adelante; es una reina que al igual que las damas de rojo, si son las Moiras, está conectada al destino, pues está “poseída por un funesto presentimiento” (2005, p. 248). Más adelante se convierte en una figura deseosa de silencio, “no quiero más que un silencio para mí y las que fui” (p. 248), de morar en el bosque, allá donde habita la llama, el misterio de la poesía, y más adelante describe también su caída: “te despeñas” (p. 248) y su nuevo resurgir, ella es quien se “reanuda” en “el fin de las aguas” (p. 248). Es quien en efecto se convierte es una muerta viviente: “haberse muerto en quien se era” (p. 249), y aún después, se metamorfosea en una mujer loba: “la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye” (p. 249). El poema continúa ofreciendo una serie de imágenes que nos permiten vincular a la voz poética con distintas imágenes femeninas arquetípicas que parecen pertenecer a una misma estirpe, la estirpe de Lilith, pues ella se encuentra “en cada mujer que perturba las ensoñaciones de otros; en las que mencionan el inefable nombre de Dios no para acatar su mandato, sino que para acentuar el aliento transformador de su propia creatividad” (Colectivo Conspirando, 2001, p. 30). En este sentido, este poema, y el poemario en general, revaloriza estos arquetipos previamente rechazados, abraza y se encuentra con la “hermana oscura”, la integra en su psique, escribe y crea los mundos subterráneos en los que este femenino, fuente de enorme sabiduría, puede reencontrarse, no ya sólo como sombra, sino como complemento indispensable de la luz.

En la era de mayor producción poética para Pizarnik, los años sesenta, era raro que la voz de una poetisa se alzara por encima de sus contrapartes masculinos, y si echamos un vistazo a la tradición hispanoamericana, pocas tienen el estatus y respeto que consiguió Alejandra Pizarnik en vida, a pesar de

su juventud.⁴⁷ Pizarnik fue “bruja” en tanto mujer con independencia y sabiduría, lo fue al plantear un nuevo modelo de mujer poeta, al crearse un ideal de autoría a costa de todo rol sexual, al dejar de lado los estereotipos asignados, al emparentar su vida con la poesía. La poesía de Pizarnik, intencionalmente o no, otorga un lugar distinto a lo femenino, a su voz y a su representación, pues cuestiona la naturaleza de lo existente en el canon previo a la par que realiza una reflexión crítica sobre lo real. Y es en este sentido que Pizarnik se suma a ese grupo de autoras que expone y critica “los modelos normativos, tanto de imagen como de lenguaje, sabiendo al mismo tiempo que no hay una alternativa practicable y disponible de antemano, sino como resultado de una construcción y un proceso” (Colaizzi, 2006, p. 116).

“*Nuit du coeur*” es un poema cuya traducción literal sería *la noche del corazón*, pero también podría estar aludiendo al corazón de la noche, es decir, al momento de la medianoche, varias veces invocado a lo largo de este poemario y evidentemente alusivo al instante en que se abre el umbral, hora en que retornan los muertos, en que salen las brujas, en que se abre la otra dimensión: “Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas” (2005, p. 218). El otoño, inicio del ocaso del año y mes de numerosos rituales emparentados con la magia y la muerte, empata con esta hora que ampara a las muertas de este poema. Es otro poema nocturno en el que habitan gritos y una presencia femenina poderosa, alguien que se vale por sí misma, que consigue lo que quiere, que persigue sus deseos: “A solas danza la misteriosa autónoma” (p. 218). La autonomía es característica primera de las hijas de Lilith, y la referencia a la animalidad y a la noche de cacerías, conecta a la figura femenina con la diosa lunar cazadora, Diana, pero también con el sentirse perseguida, acechada. Ambas comparten un sentir, el miedo, porque las cazadoras podrían ser cazadas para acallar su danza, su poder,

⁴⁷ Algunas otras grandes voces poéticas femeninas de esta tradición son por supuesto Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Blanca Varela o la ya mencionada Olga Orozco.

su poesía. ¿Quién sería aquí el otro cazador? Pues justo esa tradición moderna androcéntrica y patriarcal que insiste en silenciarla.

En este sentido, la poeta Lilith presupone un incesante cuestionamiento y una superación de la *ansiedad de la autoría* al desmantelar las verdades de sus anteriores representaciones. El lado “oscuro” de la feminidad ya no sería subordinado y damnificado, Lilith no estaría sujeta ni pasaría a la historia de la literatura vista únicamente bajo el lente de los poetas románticos, simbolistas o decadentes. Lilith “usurparía” el trono de Satán, y lo lograría no sólo a través de las reinterpretaciones creativas de lecturas anteriores, sino cambiando la voz, la imagen y el lugar otorgado a ella y a sus hijas en la tradición poética occidental. Así, cuando la poeta Lilith escribe, y a pesar de que Pizarnik se desvinculó por decisión propia de lo político, su poesía en tanto parte de una tradición poética o, si se prefiere, en tanto es parte de un conjunto de relaciones poéticas, no prescinde de las prácticas discursivas específicas de carácter social y político. Pizarnik por supuesto va a buscar modos no panfletarios de decir todo esto y va a encontrar maneras perfectas de decirlo, va a emplear una voz “en complicidad con el viento de la medianoche” (p. 219) para invocar esas prácticas discursivas que expresen el poder latente de la mujer y que resurgirá en sus versos con una belleza y fuerza indómitas. Y esas maneras, y ese poder que ella escoge, no será otro que el del lenguaje sublimado: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos” (p. 223).

Son todas esas damas que arrastran a las muertas, incitan a cometer crímenes o escuchan a las niñas ancestrales. Es toda esa tradición femenina evocada desde el primer poema de *Extracción de la piedra de locura*, para que hable y se haga presente a través de su voz, para que esas artistas finalmente iluminen su poder opacado, para recuperar su memoria y traerla de vuelta, como un fuego convulsivo, a la tradición poética: “He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos” (2005, p. 223).

Encuentro en estos versos una escritura insurrecta, política, feroz, que encuentra eco en una idea planteada por Hélène Cixous hace ya tiempo. Comparto con la filósofa francesa que “un texto femenino no puede ser más que subversivo” y que, aún sin proponérselo, presupone un “incesante desplazamiento”, una “escritura nueva, insurrecta” donde “es trastornada, volcánica, la antigua costra inmobiliaria” (Cixous, 1995, p. 31). Considero que la poesía de Pizarnik revisita la imagen de Lilith y sus hijas de manera constante, es más, considero que es uno de los aspectos que atraviesa su obra. Les devuelve una memoria justa y las saca de su silencio, las hace revivir y las hace brillar, hace que regresen al jardín, pero a uno reinventado, creado por ellas mismas, con sus reglas y condiciones, constituyendo, como continúa diciendo Cixous, “la invención de una escritura insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia” (1995, p. 61).

VII. El relato ardiente y la otredad

*No todos los mitos son poemas,
pero todo poema es un mito.*

Octavio Paz

El deseo de Alejandra Pizarnik hacia la palabra, sus ideales sobre la poesía y la búsqueda de belleza estética, su intención de vivir por y para la literatura, entra en directa relación con uno de los temas y aprensiones más viejas de la poesía occidental: los límites del lenguaje, el vínculo de este límite con una suerte de silencio musical y “fogoso” y, en última instancia, con la configuración mítica del lenguaje poético. Todas estas ideas, que se verán de manera más nítida en el análisis de *Árbol de Diana*, permean toda la poesía de Alejandra Pizarnik, a la que iré aludiendo en esta sección sin concentrarme exclusivamente en un único poemario, pero dando preferencia a *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1972), para seguir ilustrando la forma y quehacer poéticos de la poeta *Lilith*. Es decir, para mostrar cómo su vínculo con la tradición poética anterior a ella y con los grandes temas poéticos de todos los tiempos, es algo omnipresente en todo su quehacer poético y lo que en última instancia la convierte en esa poeta fuerte en los términos planteados por Bloom.

*

Al inicio de “El poeta y el silencio”, George Steiner apunta:

El poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras [...] El vidente, el profeta, los hombres en quienes el lenguaje es

una vicisitud de vitalidad extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte. Por dicha presunción [...] pagan un precio muy amargo (2003, p. 55).

El precio es amargo porque la poeta no es sólo quien recuerda, ella hace un dique contra el olvido: evoca. La evocación está implícita en la invocación, pero invocar es crear, y la creación es mucho más que un mero recuerdo, “por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Pizarnik, 2005, p. 283). Como sugiere Steiner, en el centro de la condición de la poeta está el desafío prometeico. Incluso más que el fuego, el habla es el centro de la insumisa relación del poeta con los dioses, por eso también la poeta es a-divina, profeta o vidente, porque es quien “guarda y multiplica la fuerza vital del habla” (Steiner, 2003, p. 53). En ella siguen resonando las palabras antiguas, las olvidadas, las silenciosas, las que tienen el poder de hacer nacer el mundo y sus objetos. Así, en el poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, de *Extracción de la piedra de locura* (1968) la poeta anuncia: “Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor [...] El objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro[...] Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos” (Pizarnik, 2005, p. 254). Desafiando a la divinidad, la poeta canta y el mundo nombrado se despliega ante ella. Al expresar el sentir de su corazón expresa también su ancestralidad; ella es heredera de los cuerpos poéticos, los antecesores de la tradición se alojan en su garganta, pero a la vez el canto surge de la más profunda soledad. Es así como los cuerpos poéticos nacen a través de ella y como ella nace a través de los cuerpos poéticos, en una reciprocidad perfecta y armónica:

[...] y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuer-

po poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento (2005, p. 257).

Y así, desde la activa oscuridad de la conciencia individual, la poeta “procede inquietantemente a semejanza de los dioses” (Steiner, 2003, p. 54) y materializa la llama que es también un llamado, una petición que viene desde lo más antiguo de la poesía y que tiene que ver con el programa estético de la modernidad y también con su gran desafío: representar lo infinito de modo finito, con palabras de este mundo.⁴⁸

En el poema homónimo al poemario, este tema es aludido una y otra vez: “Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto [...] Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo [...] Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna [...] Y esa voz, esa elegía una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses [...] No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses” (2005, p. 251). El calor más agudo, el soplo, el fuego más exacto, son en mi opinión símbolos que tratan de capturar el absoluto poético y su temporalidad, el instante; son todos intentos de acercar las cosas a las palabras, la vida a la poesía. Así, se va perfilando la imagen clásica y moderna de la poeta en tanto iniciada. Esta difícil búsqueda retrata la ambivalencia del genio (*daimón*) y los límites del lenguaje; revela el panteísmo poético en donde todos los contrarios pretenden converger, pero también devela el carácter sacrílego del poeta, vinculándose así a varios tropos del “drama poético” que la acompañará a ella y a todos aquellos pertenecientes a la tradición occidental: “desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana” (Steiner, 2003, p. 56).

⁴⁸ Esta idea se muestra muy bien en el poema número 13 de *Árbol de Diana*: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”.

Estas reflexiones dan otro sabor al discurso de la influencia, haciendo posible comprenderla, para Pizarnik, como un amor que no remite únicamente a este o aquel poeta, a este o aquel “-ismo”, aunque algunos poetas y algunos “-ismos” cobren en efecto una fuerza fastuosa en su poesía, sino al viejo asunto de la creación y del absoluto, a la noción del canto tal y como es entendido por Vico y retomado por Bloom, es decir, como presagio, como acto mágico y sagrado, como ejercicio de invocación imaginativa que persigue el mito, el límite del mundo, del lenguaje y del mismo cuerpo. Cuando Pizarnik dice “Escucho mis voces, los coros de los muertos [...] No soy yo la hablante. Es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí” (2016, p. 257), entiendo esos coros de los muertos como los versos de los poetas que la precedieron y que, en un gesto de iniciación poética, hablan a través de ella. En este acto iniciático, de ser la “elegida” de estos muertos, el viento se vuelve su aliado, un elemento sagrado que entra en ella y a través de una transformación alquímica, se convierte en poesía.

En “El deseo de la palabra”, recogido en *El infierno musical* (1971), vuelve a aparecer la vieja idea de la creación como presagio sagrado en el que la poeta se plantea la heredera de una tradición moderna y nocturna: “La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido” (2005, p. 269). Y después en ese mismo poema anuncia el acto poético como un éxtasis que recorre y sale de su cuerpo, hablando de nuevo del soplo de vida, el soplo divino que la invade y, desafiando deidades, permite la creación: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (Pizarnik, 2005, p. 270). Se intenta aquí de nuevo romper la distancia entre vida y escritura, entre arte y naturaleza, se persigue la superación de la antítesis. Así, creo que es evidente que no estoy planteando el ejercicio de invocación en su acep-

ción común de cariz religioso que implicaría convocar o pedir a un ente o divinidad superior, sino a la capacidad de la poesía de plasmar, en ocasiones, el vínculo esencial entre la forma y el concepto, moldeando esa compleja relación entre palabra y vida, entre palabra y muerte: “para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón” (2005, p. 284).

El proyecto estético de la modernidad en el que anhelaba instaurarse Pizarnik sin duda implicaba una concepción muy específica del lenguaje poético. Entre los autores que más han profundizado en la idea del lenguaje poético como invocación y ahondado en su configuración mítica se encuentran, aparte del ya mencionado George Steiner, las propuestas de Gérard Genette y Giorgio Agamben. Cada uno de ellos desarrollará una teoría independiente, diferenciada y compleja, y en absoluto es mi propósito profundizar sobre éstas o sus nexos, pero sí entretrejeré ciertas ideas básicas entre sus propuestas, con el fin de entender en qué consistiría este ejercicio de invocación.

A grandes rasgos, podríamos decir que para Gérard Genette la invocación entraña una *ensoñación*, la cual ha sido definida por el teórico francés como “una incesante imaginación del lenguaje [...] marcada por una seminostalgia del hipotético estado ‘primitivo’ de la lengua, en que el habla habría sido lo que decía” (1970, p. 31). La nostalgia, la motivación ensoñadora de la evocación de Genette se caracteriza por el intento de recordar un lenguaje perdido u olvidado, en donde invocar sería implo- rar con fuerza su regreso. Quien escribe es entonces el relator, como decía Barthes, de ese gran mito secular según el cual el lenguaje imita a las ideas (cit. en Genette, 1970, p. 33). Pizarnik sueña con palabras y con todas las manifestaciones posibles del lenguaje, ella sabe bien que las posibilidades de la imaginación de la lengua son inagotables, y ese es su quehacer predilecto, buscar el artificio constante que motive sus signos. En “Fragmentos para dominar el silencio”, Pizarnik anuncia: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral [...] Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen,

yo hablo [...] Y yo no diré mi poema y yo he decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (2005, p. 223). Me parece que estos fragmentos anuncian el intento por recordar el lenguaje olvidado que llega a la poeta a través de ciertas figuras de orden mítico que serían en este poema las damas solitarias, la muerte y la niña densa de música ancestral. Considero que este poema constituye un ejercicio formidable de la ensoñación que motiva la lengua. La poeta invoca y a la casa del lenguaje se le vuela el tejado porque esta es una poesía que crece en el silencio, en la búsqueda de un lenguaje que es temido justo por sus limitaciones, y también por la escisión del sujeto que nombra, por la falta de definición armónica entre el ser y el decir. “No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris” (2005, p. 223). El lenguaje es búsqueda, pero también es alteridad, el poema es el instante insólito en que se producen las palabras y es el instante lúcido del encuentro consigo misma.

Podría decirse que un ejercicio de invocación equivalente subyace en la propuesta de Giorgio Agamben en la introducción de *El fuego y el relato* (2016), en particular cuando el filósofo afirma que el “escritor deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de luz negra que provienen del misterio perdido” (Agamben, 2016, p. 10). Más allá de la introducción, y a lo largo de los ensayos que componen este volumen, Agamben va dando cuenta de la pérdida, en el transcurso de varias generaciones, del misterio y su tradición. La humanidad ha ido desdibujando el relato de ese misterio (simbolizado por una llama y un claro en el bosque) y de ahí se deriva parte de su escisión moderna. Es una humanidad que ha perdido “poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego, sobre el lugar y la fórmula” (Agamben, 2016, pp. 11-12), de manera que la única posibilidad restante es el relato de la pérdida. La poesía es uno de los espacios donde esta llama puede aún manifestarse, donde la palabra alude a un fuego perdido que se instituye como experiencia de los límites, como resistencia a la pérdida, pues para Agamben sólo el lenguaje poético sería capaz de ge-

nerar un pensamiento, y después una ética. En contraposición al lenguaje instrumental o utilitario, el filósofo destaca el silencio dentro del relato poético, pues el silencio es, precisamente, eso que el fuego simboliza (2016, pp. 14-16).

En la poesía de Pizarnik se distingue con frecuencia una batalla contra y por el lenguaje, una desazón ante sus limitaciones, una persecución del silencio y su equiparación con el fuego. El bosque de Agamben es a veces nombrado como tal y tantas otras sustituido por un jardín: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque” (Pizarnik, 2005, p. 247). Poeta y filósofo son conscientes de la llama que habita estos espacios “sagrados” y su capacidad para cambiar la voz poética hasta que salga la otra voz capaz de simbolizar el misterio profundo de la poesía, su silencio: “Todo hace el amor con el silencio. Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio” (Pizarnik, 2016, p. 276) y también más adelante en el mismo poemario: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego” (Pizarnik, 2016, p. 288). Invocar sería entonces, en el discurso de Agamben, pero también en el de Pizarnik, evocar esta llama perdida, esta “casa de silencio”; relacionada a su vez con el antiguo terror del que hablaba George Steiner al inicio de “El poeta y el silencio”. Recordemos que el precio a pagar por el poeta era amargo porque en el acto creativo desafiaba a los dioses, es decir, porque al multiplicar la fuerza vital del habla lograba el prodigio, esto es, “que de la muerte pueda brotar el torrente vivo de la palabra” (Steiner, 2003, p. 54). Por eso incluso más que el fuego, “cuyo poder de iluminar o consumir, de expandirse y de recogerse, se le asemeja tan extrañamente, el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses” (Steiner, 2003, p. 54).

Varios de los poemas de *El jardín musical* abordan estas asociaciones que motivan la palabra poética. Son poemas llenos de sutileza en sus artificios, que continuamente se esfuerzan por corregir los defectos de la realidad adaptando metafóricamente significativo y significado, es decir, escogiendo entre las virtualidades sémicas aquello que mejor se ajuste a la forma sensible

de su expresión (ver Genette, 1970, p. 33). Existe en este poemario una relación bellísima entre palabra y mito unidas por la música, relación que se da a través de las ideas de la *invocación*, el *canto* y el mismo *silencio*. Se convoca un lenguaje antiguo, se evoca su presencia y los objetos empiezan a nacer cuando se nombran: “era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas de silencio” (2016, p. 288). Pizarnik sabía sobre la dificultad de decir sólo lo imprescindible, de usar sólo las palabras exactas, por eso se distingue, al centro de su propuesta poética, una preocupación sobre los límites de la palabra humana y el intento por recuperar un lenguaje poético signado por el mito que produce una imaginación incesante y reproduce una imagen del universo —una visión de mundo— que puede establecer un puente entre la mujer y su realidad exterior: “Ella se prueba en su nuevo lenguaje e indaga el peso del muerto en la balanza de su corazón” (Pizarnik, 2005, p. 288) o “La noche tiene el color de los párpados del muerto. Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (2005, p. 215). Pizarnik capta perfectamente en estos escasos versos el poder ambivalente y mítico de la noche. La noche reproduce el tiempo de la gestación, pues todo se gesta en la oscuridad, plantas, animales, humanos, y también el lenguaje, su escritura; pero a la vez es donde los límites desaparecen y las sombras toman posesión, es el espacio propicio para las tinieblas, para que la muerte haga presencia.

Pizarnik teje una red de elementos provenientes de distintas mitologías que, más allá de diluirse en mundos de fantasías personales, se vinculan con el lenguaje poético de la misma manera que ha preocupado a todos los poetas fuertes de la tradición moderna, es decir, como absoluto que sucede en el instante. En *El jardín musical*, el lenguaje mítico emana de la comunicación con la misma música: “Como un reloj de arena cae la música en la música. Estoy triste en la noche de colmillos de lobo. Cae la música en la música como mi voz en mis voces” (2005, p. 278). Decía Cirlot que el simbolismo musical, a pesar de ser vasto y complejo, sólo puede interpretarse de dos maneras “o bien como

integración del orden cósmico” o bien “como fenómeno de correspondencia ligado a la comunicación y a la expresión” (2013, p. 324). En este poemario, Pizarnik emplea ambas acepciones. El simbolismo en conexión con el deseo de una expresión y una comunicación poética es evidente en los sonidos de las palabras, en sus propiedades sensibles, en las evocaciones por sinestesia y las asociaciones léxicas que son a su vez evocativas de ritmos y movimientos, de gestos y formas de colores, objetos y animales: “Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar [...] El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz” (2005, p. 279).

En la misma entrada sobre el simbolismo musical, Cirlot recoge una historia narrada por Schneider, quien, al oír cantar a unos senegaleses “la canción de la cigüeña”, empezó a “ver al escuchar”, pues el ritmo que emanaba de la canción correspondía exactamente a los movimientos del ave (ver Cirlot, 2013, p. 325). Esta es, precisamente, la transición de lo expresivo a lo simbólico que ocurre muchas veces en la poesía de Alejandra Pizarnik: “Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme” (2005, p. 285). Estos versos son profundamente visuales, en ellos se establece una bella correspondencia entre la caída del agua, del torrente de palabras y del yo lírico, unos caen en otros como si fueran cajas chinas.

Existe en estos poemas un movimiento conjunto cuyo sentir es coherente con su forma: “Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse. [...] Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada [...] Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias” (2005, p. 271). De nuevo apreciamos en estos versos un movimiento integrado en un ritmo y en una imagen casi plástica, un canto cuyas formas encajan con el sentimiento que emana de ellas, en

este caso, la soledad. Cuando escuchamos estos cantos, vemos las luces lilas y las luces brillando en la oscuridad como si estuviéramos ante una obra plástica, vemos la melodía que emana de sus palabras materializarse en colores ante nuestros oídos. Vemos, como dice Schneider, al escuchar.

El carácter musical, visual y a veces incluso plástico de la poesía de Pizarnik es uno de sus atributos más singulares y una de sus aportaciones más originales a la historia de la poesía occidental, pero estos atributos también son lo que la vinculan de manera más sólida con la tradición moderna: la acercan a las evocaciones por sinestesias exploradas por románticos, ascetas y decadentes, la sitúan junto a los experimentos visuales con la palabra que hicieron las distintas vanguardias, y por supuesto, con la extrema búsqueda musical por la pureza de la poesía simbolista, entre otros. En este sentido, ella es el *daimón* que hereda las visiones prohibidas y también las compartidas, ella es quien sabe escuchar las voces de los antepasados a la par que consigue transformarlas en algo completamente suyo y, además, novedoso. Es así como se hace única y a la vez múltiple, en este paso a la otredad tan singular, tan pizarnikiano: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, 2005, p. 264).

*

La idea de ser ajena, extranjera, a su país, a su literatura, al lenguaje, incluso a sí misma, es algo que, como ya vimos, aparece a lo largo de los documentos personales, pero también se hace presente en su poesía. El “aura de extranjería”, como ha sido referido por mucha de su crítica, la sensación de sentirse extraña a todos y a todo, obedece en parte a esa construcción del personaje alejandrino que la autora tuvo tanto cuidado de mantener en todos sus ámbitos. No obstante, la relevancia que adquiere este peculiar “sentir” para su poesía, radica otrora en la relación que esta extranjería presenta con el concepto de *otredad*, pues podría decirse con poco riesgo de error y consenso de prácticamente toda su crítica, que la otredad es la regla que mueve la poesía de Alejandra Pizarnik.

Revisando el proyecto de lectura personal del que hablé en la tercera sección, existe un libro que cobra un lugar especial dentro de la biblioteca de Pizarnik, en tanto es un libro exhaustivamente subrayado y anotado, quizás más que ningún otro. Se trata de un ensayo escrito por Octavio Paz, *Los signos en rotación* (1965),⁴⁹ publicado entre la escritura de *Árbol de Diana* (1962) y de *Extracción de la piedra de locura* (1968), y que, *grosso modo*, versa sobre la relación de la poesía moderna occidental consigo misma, pero también —en esos gestos totalizantes típicos del poeta mexicano— con la sociedad, el arte, la política, la historia y, acaso, la utopía. En sus interrogaciones sobre la historia de la literatura y las posibilidades de encarnación de la poesía, en su insistencia por la necesidad de preguntarse, generacionalmente, qué poemas escribir ahora, el ensayo de Paz participa de inquietudes similares a las que atañen la teoría de la influencia de Harold Bloom.

Pizarnik subraya dos veces y en colores distintos la pregunta que abre *Los signos en rotación*, misma que podemos vincular a la doble voz o dimensión de la poeta *Lilith*, es decir, la dimensión estrictamente poética y la dimensión autoral. La pregunta es: “¿Es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora? [...] Esa pregunta es la pregunta” (Paz, 2017, p. 39). Si Paz establece esta interrogante como la pregunta inicial y central a su pesquisa ensayística, es porque paradójicamente responde a la inquietud que todo poeta —incluida Alejandra Pizarnik— ha debido sentir en casi todos los tiempos, a la vez que apunta a un problema sin solución que tendría que ver con la función de la poesía moderna. Si menciona lo de la doble dimensión es porque, aparte de preguntarse por la poesía misma, la interrogante plantea la existencia tácita de un elemento social en la poesía, aunque la poesía no tenga en sí misma ninguna pretensión social: “no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca como poesía, nunca es poética” (Paz, 2017, p. 40). Sobre todo, apunta hacia la

⁴⁹ A partir de ahora se citará de la reedición publicada en 2017.

idea de que el texto poético no puede tomarse en serio si éste no aspira a realizarse en la realidad, es decir, a *hacerse real*, y esto a su vez depende de “poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada” (Paz, 2017, p. 40). Para que se produzca esta socialización, se necesita la existencia de un autor implícito en la escritura de esa poesía: “Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras” (Paz, 2017, p. 41).

Ahora bien, es cierto que a la hora de plantearse estas interrogantes y de considerar las argumentaciones de Paz para leer a Pizarnik en un ejercicio de influencia inversa, es imperativo tener en cuenta una primera prevención: en la época en la que el ensayo y el poemario fueron escritos, la poesía gozaba de un estatus muy distinto del que goza en 2023. En los años sesenta, la poesía aún mantenía su *aura sagrada* como el género más elevado de la literatura, un periodo de auge heredado desde el romanticismo y mantenido durante dos siglos para empezar a ir desapareciendo acaso ya desde las primeras décadas del siglo actual. Hoy día, pocos o ninguno hablan del custodio del fuego sagrado o del relato silencioso, las pretensiones sacerdotales del gremio se han apagado, nuestra contemporaneidad exige otro vocabulario, otras exploraciones, lo cual termina coincidiendo con Paz en la idea de que la poesía es una encarnación del momento histórico presente.

Es justo en esta cuestión de ir trazando o preguntándose por “la gesta de la poesía en Occidente” (Paz, 2017, p. 41), por su evolución, sus funciones y su historia, donde el texto de Paz teje más conexiones con la propuesta de Harold Bloom, porque su desarrollo de la *ansiedad de la influencia* tiene al fin y al cabo que ver con una cuestión de identidad personal y literaria en la que una de las cuestiones claves sería precisamente dirimir cómo escribir un poema en el tiempo presente en relación con lo ya escrito, es decir, con los grandes “padres” de la tradición occidental.

Parafraseando a Bloom, se trataría de averiguar dónde acaban las voces de los otros para entender dónde empieza la

propia. La búsqueda del poeta y ensayista mexicano está ligada a la del crítico norteamericano ya que ambos se preocupan por una historia literaria, por un poeta que halle el nuevo lenguaje en las raíces antiguas y, en este mismo tenor, Paz termina presentando su historia de la poesía moderna como una red de intertextualidades: “Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos” (Paz, 2017, p. 41). Esta comunidad creadora, que Paz ve como idea cardinal del movimiento revolucionario de la era moderna, presupondría la creación de una sociedad universal forjada en términos parecidos a los establecidos por Harold Bloom para la historia de la poesía, es decir, una sociedad y un pensamiento poético que “despliegue simultáneamente la identidad o semejanza original de todos los hombres y la radical diferencia o singularidad de cada uno” (Paz, 2017, p. 41).

La otredad, reflexión central en torno a la cual gira el ensayo de Paz, es lo que hace trascendente al poeta, esto es, lo que, trasvasado a la teoría de Bloom, acabaría por convertirlo en un poeta fuerte. En este sentido, tanto para Bloom como para Paz y para Pizarnik, la imagen poética es la otredad, aquello que implica e integra la búsqueda de uno mismo en los otros, en las palabras y los textos de los otros: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta a ella” (Pizarnik, 2005, p. 264), o también: “No / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (2005, p. 399). En ambos fragmentos puede apreciarse la aporía de su poética erigida sobre las limitaciones del lenguaje a la hora de asir la realidad verbal y existencial, entendemos el deseo de acceder al espíritu de las cosas a través de la palabra en la que la poeta mezcla una suerte de seriedad, ironía y giro lingüístico que justamente posibilita la continuidad de “los signos en rotación”, es decir que permite la continuidad de la reescritura colectiva, de la inspiración o influencia poética.

Es también significativo que los poetas nombrados por Octavio Paz para iniciar su reflexión sean prominentes precursores de la poesía de Alejandra Pizarnik. El ensayista mexicano abre su libro aludiendo al “astro negro de Lautréamont”, quien rige “el destino de nuestros más altos poetas” (2017, p. 39) y continúa estableciendo a Rimbaud como máximo ejemplo de la originalidad poética, o sea, como epítome del *poeta fuerte*. En la misma línea que Shelley, pero con otros matices, Rimbaud había afirmado que la novedad de la poesía no estaba “en las ideas ni en las formas, sino en su capacidad de definir la *quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle* (Paz, 2017, p. 45).⁵⁰ El último giro importante en la modernidad se da para el ensayista mexicano con la figura de Mallarmé, cuya novedad consiste justamente en crear *Un coup de dés* en tanto poema crítico: “la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esta negación el punto de partida del canto” (Paz, 2017, p. 46).

Paz reconoce, como años después lo reconocerá Bloom, que poéticamente hablando es casi imposible hablar de un yo, y que la imagen de la nueva poesía sale de la negación de la poesía anterior, es decir, de lo que Bloom llamaría un *misreading* o *movimiento correctivo*, crítico. En palabras de Paz sería así: “nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo” (2017, p. 46). Esta idea no sólo se percibe en la relación de Pizarnik con los ensayos de Paz, sino también en relación con su poesía. El poema “Rescate”, dedicado al poeta mexicano, constituye una glosa de otro poema de Paz llamado “El tiempo mismo”. Si en el poema de Paz se lee “En esta vida hay otra vida / La higuera aquella volverá esta noche / Esta noche regresan otras noches / Mientras escribo oigo pasar el río / No éste / Aquel que es éste”. (1977, p. 32). El poema de Pizarnik le replica así: “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el

⁵⁰ “El poeta definirá la cantidad de desconocido despertándose, en su tiempo, en el alma universal” (la traducción es mía).

alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél” (2005, p. 229). Ambos poemas abordan los conceptos planteados en el ensayo de Paz sobre la crítica de la experiencia poética y su nominación, y por supuesto sobre la otredad, la memoria y el extrañamiento de un yo que se desdobra en materia poética para hacer una crítica de la misma poesía, pues ambos saben que la esencia de la palabra desaparece cuando se intenta nombrarla.

Al entender la tradición poética como experiencia de la otredad, Paz coincide con Bloom (quien había tomado la idea de P. B. Shelley) en entender la tradición poética como inspiración, donde el nuevo poema sería el lugar de encuentro de la otra voz, la vieja voz, en comunión con la nueva. Lo sublime de esta conjunción es su poder para transportarnos más allá de nosotros mismos, “provocando el misterioso reconocimiento de que uno nunca es completamente el autor de su propia obra o de su propio yo” (Paz, 2017, p. 60). Es justo en esa última cita de Paz donde Pizarnik hace una anotación al margen de su libro en la que se pregunta “y entonces, ¿cómo la imaginación tiene que proponerse su descubrimiento?”. No intentaré responder a esa pregunta, no podría, pero su poesía es sin duda una de las más bellas respuestas. En el poema “La palabra que sana”, la poeta afirma: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Pizarnik, 2005, p. 283). Cada palabra dice más y además otra cosa porque entre el yo y la poesía, entre la mujer y el lenguaje poético, se encuentra el poema, el lugar en el que el ser se diluye y al que la poeta se entrega. La palabra sana porque la mente sólo propondría su propio descubrimiento al escribirse; y se escribe para curarse del propio saber, esto es, para curarse de la sensación de haberse visto, o sabido demasiado influenciada por las voces de los otros (ver Bloom, 2011, p. 35).

Al igual que Paz, Alejandra Pizarnik se asumirá heredera, y después sucesora, de la poesía de Occidente: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales” (2005, p.

295). Cuando Pizarnik abraza este deseo en vida, se está haciendo responsable de problemas poéticos, pero también espirituales e intelectuales de gran calado, pues es esta toma de responsabilidad la que presupone el verdadero desafío a la tradición. Al enfrentar dicho desafío, el proceder poético de Pizarnik arroja a sus lectores al pasado para encontrar en la otredad su clave, es decir, nos invita a descubrir la imagen de su mundo poético en aquello que emerge como fragmento y dispersión de la tradición. “Criatura en plegaria / rabia contra la niebla / escrito / en / el / crepúsculo / contra / la / opacidad / no quiero ir / nada más / que hasta el fondo / oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro” (2005, p. 453). Este, el poema que cierra la antología de su poesía completa, me parece que habla precisamente de la invitación a encontrar la imagen completa de su poesía en el fragmento que han dejado los otros. El poema la erige como una escritora nocturna (crepúsculo) que desea una escritura luminosa (contra la opacidad), justo porque está dispuesta a morir por ella (ir hasta el fondo), invocando al final a uno de sus grandes padres literarios, Isidore Ducasse, cuya muerte prematura también ayudó a convertirlo en un mito dentro de la historia de la poesía occidental. Se trata entonces de encontrar su voz entre las voces de los otros poetas y, a la vez, de entender que la originalidad y valor de su voz proviene, en parte, de este intercambio: “percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darles presencia a los otros” (Paz, 2017, p. 53). El modo en que la poesía de Pizarnik se teje como un órgano vivo con todas estas otras voces poéticas era el propósito de su casa de citas y es sin duda inseparable de su inteligencia estética. “Mi historia es larga y triste como la cabellera de Ofelia. Es un jardín dibujado en mi cuaderno. Madrugada. Instante desgarrado en que la luz es tentación y promesa porque algo ha muerto, la noche” (2005, p. 401). Al igual que el poeta miltoniano-wordsworthiano de la tradición anglosajona de Bloom, o más bien como el poeta hölderliniano-novaliano-lautremoniano-rimbaudiano de la propia tradición pizarnikiana, la *poeta fuerte* (Lilith) afirma el poder de la mente sobre un universo de muerte (ver Bloom, 2011, p. 46), por eso el poema dice que su historia es larga y tris-

te como la cabellera de Ofelia, porque aunque en su locura ella busque en ese jardín una casa, un lugar para vivir, en el fondo es consciente de que el jardín es solo un dibujo. Por eso la única morada posible es el trazo sobre el papel, el mismo lenguaje, y por eso cuando Pizarnik insiste en no tener raíces en ningún sitio, en realidad quiere decir que tiene raíces en todos lados y que su poesía es un descubrimiento de todas esas otras voces en su voz. “La influencia de la mente en sí misma y de una obra sobre su autor”, dirá Harold Bloom (2011, p. 47), es algo que debe interesarnos sólo en los escritores más poderosos. Pizarnik, sin duda, era una de ellas.

VIII. El abeto de Diana

*Yo soy aquella / que vestida de humana /
oculta el rabo / entre la seda fría.*

Blanca Varela

Es evidente que la crítica a *Árbol de Diana* es extensa, por eso empezaré esta sección eligiendo sólo aquellas posturas críticas que establecen vasos comunicantes con mi propuesta de lectura y aparato crítico, en tanto me parecen excelentes introductores al modo en que leeré el poemario, y que a grandes rasgos consistiría en entender el mito de la diosa luna Diana como una de las múltiples caras de la *poeta Lilith* en tanto herramienta poética para explorar la otredad paciana como la base de la experiencia lírica plasmada en el poemario.

En “La constructiva demolición”, el crítico Bernardo Korembli —siguiendo al pie de la letra las afirmaciones del poeta Arturo Álvarez Sosa— sitúa *Árbol de Diana* (1962) en el ámbito de la poética de Robert Graves en *The White Goddess* (1948), en especial en lo referente a un sentido de lenguaje mágico inherente al canto poético: “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” (Korembli, 1991, pp. 32-33). Korembli y Sosa entienden el poemario en términos de un viaje inmóvil donde la voz poética abandona la categoría humana con el propósito de hallarse en otra, quizás de naturaleza inhumana, y que recibe, como la diosa Diana, “los tributos del frío, la lluvia, el viento y el trueno” (Sosa, en Korembli, 1991, p. 38). Álvarez Sosa compara a Pizarrik con una hechicera para describir la experiencia de otredad

que él encuentra en el poemario: “Alejandra Pizarnik, igual que Circe ante Ulises, saldrá de otra que es ella misma y conocerá la desgarradura del otro” (Korembli, 1991, p. 39). Tanto Sosa como Korembli sitúan la operación poética de Pizarnik en la figuración mítico-mágica del lenguaje y entienden la otredad y el desdoblamiento del yo lírico como el movimiento central del poemario.

En “Alejandra Pizarnik, poética, crítica y mito en *Árbol de Diana*”, Juan Antonio Fernández Pérez sitúa a Pizarnik en la estela del pensamiento poético de la modernidad y termina bautizándola una “nieta del limo”.⁵¹ Más adelante, el crítico vincula el poemario de manera directa con ese tropo antiguo de la poesía occidental en el que está en juego la invocación poética del lenguaje a través de su configuración mítica:

Conviene tener en cuenta que, leyendo este poemario, asistimos al más remoto de todos los rituales oficiados en honor a la palabra antigua, en cuanto Pizarnik celebra aquí el reencuentro con la raíz del verbo, esto es, con el primer vagido lingüístico. Por lo tanto, el poemario expande un ritual terrenal, místico y metafísico, oficiado mediante el uso de ciertos elementos primarios —luz que es fuego o naturaleza que es tierra— sin ambages retóricas, ni hojarasca sofisticada, solo poesía en el más puro sentido del término, esto es, *poiesis* u *origo*, creación u origen; breve latido (Fernández, 2019, p. 40).

Empleando las reflexiones de Octavio Paz en varios de sus ensayos, Fernández Pérez atiende al valor arcano del signo poético para proponer que este poemario no puede ser considerado una poesía del *logos*, sino del *mythos*, esto es, de la palabra como finalidad última de la creación en la que existe la nostalgia por un ayer perdido, donde el espacio mítico no es un pasado irre-

⁵¹ En referencia al ensayo de Octavio Paz *Los hijos del limo*, Fernández Pérez anota lo siguiente: En este sentido, hablaremos de Pizarnik en calidad de “nieta del limo”, es decir, como integrante de esa nómina lírica que continúa conservando “[...] una común predisposición a la poética de la resignación, de la descreencia ante lo sublime en el plano de la existencia” (Cervera, 2015, p. 51, en Fernández, 2019, p. 33).

cuperable, sino un instante reactualizado. Para argumentarlo, el crítico cita a Paz con palabras que volveré a reproducir aquí: “la fecha mítica nunca muere: se repite, encarna. [...] Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y a volver a ser” (Paz, en Fernández, 2019, p. 41).

Por último, en su estudio sobre el mito de Diana/Artemisa en la poesía argentina contemporánea, Jimena Néspolo revisa *Árbol de Diana* aludiendo de nuevo a *The White Goddess* de Robert Graves, al lenguaje mágico anclado en el mito poético y al enfrentamiento entre lo lunar (femenino) y lo solar (masculino) como el evidente trasfondo mítico del poemario.⁵² Néspolo alude al modo en que el poemario explora una zona densa y oscura de la feminidad, lo cual encuentro interesante y esclarecedor, en tanto tiende un puente directo hacia la idea de que el mito de Diana y las ideas sobre la feminidad que éste involucra descienden directamente de los mitos contenidos en la estirpe de Lilith. En sus propias palabras:

Hay, por tanto, una zona más densa y oscura de la feminidad, que se hace veladamente presente —si se me permite el oxímoron— en *Árbol de Diana*, y que estalla en *La condesa sangrienta* (1966) —obra tardía de Pizarnik—. Una zona que roza el horror y que Octavio Paz, en el prólogo anteriormente citado, grafica en la descripción de escenas feroces de un mito que “alude a sacrificios por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada nueva luna para es-

⁵² Néspolo sitúa el poemario como antecedente para las sucesivas generaciones de poetas argentinas. Así, al hablar de la poesía de Diana Bellessi, la crítica afirma la reescritura por parte de esta poeta de los lugares comunes de la poesía de Pizarnik: “Y aquí es donde la poética de Bellessi se coloca bajo la sombra (inexistente) del *Árbol de Diana*, para desoír esas imágenes pizarnikianas que incansablemente ha fatigado la crítica al referirse a esta poética bajo la tutela de “la pequeña viajera” (217), “la hermosa autómatas” (209) o “la pequeña muerta” (211) “que ama al viento” (204). Se trata, en efecto, de esa cosificación atrofiada de una poética vuelta moneda, que Tamara Kamenszain ha resumido de un modo sencillo, en pocos versos, en *La novela de la poesía* (2012): “ahora Alejandra diría debajo / no estoy yo / y está bien que así sea / para que la política se despeje de sus sombras (384)” (Néspolo, 2016, p. 357).

timular la reproducción de imágenes en la boca de la profetisa” (Pizarnik, 1990, p. 199), (Néspolo, 2016, p. 357).

En el sentido dado por esta cita, coincido en que el prólogo de Octavio Paz resulta crucial a la hora de identificar una feminidad oscura y subversiva habitando una zona que roza el horror, y al ahondar más en este mismo prólogo, podemos observar cómo, de las distintas acepciones que el poeta mexicano otorga al “árbol de diana”, la mítico-etnográfica es particularmente valiosa para mi propuesta de lectura:

(Mit. y Etnogr.): Los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. Quizá se trate de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre? ¿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). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial (2005, p. 101).

Tomando el poemario en tanto órgano vivo o árbol, Paz interpreta la cicatriz de su tronco como el sexo femenino del cosmos. En él se realizan los sacrificios en honor a la luna nueva para que la boca de la profetisa —“arquetipo de la unión de lo inferior y superior”— sea estimulada con el canto poético. Aunque no lo menciona explícitamente, Paz está situando el poemario en el contexto específico del culto a la diosa lunar neopagana planteado por Robert Graves. Dice al respecto Néspolo: “¿A qué otro mito pueden aludir las palabras de Paz sino a este culto de la diosa Madre encarnado en el “árbol de diana”? ¿No es esto “sumergido”, lo originario sin causalidad, antítesis o *logos* a lo

que se refiere Lezama cuando alude —como citábamos antes— a las “maternales aguas de lo oscuro”? (2016, p. 358). Ahora bien, aunque la intención de Paz al escribir el prólogo haya sido sin duda avalar, apoyar y en cierta forma promover, la obra poética de Pizarnik, lo cierto es que el poeta mexicano no puede evitar caer, de la misma forma que en su momento lo hizo Graves, en la anuencia del pacto patriarcal. Al afirmar que el árbol (o sea, el poemario), es “el atributo masculino de la deidad femenina” y al proponer que este producto es “un caso de expropiación de la sustancia masculina solar”, Paz está ubicando la energía creativa del poemario en una zona masculina y solar, en el lado de Apolo, gemelo y antítesis de Diana, en vez de situarla en Diana misma. Con esto, Paz expande un manto paternalista, y hasta cierto punto condescendiente, sobre el acto de inspiración y creación poética; tanto así que, aun cuando todos los atributos de este poemario son femeninos, el poeta mexicano no puede dejar de atribuir el genio poético a una parte masculina, apolínea, dentro de la mujer, y no a la mujer en y por sí misma.

*

Antes que nada, entonces, es necesario eliminar el manto paternalista a la hora de leer el poemario y considerar un tipo de escritura femenina capaz de redefinir la naturaleza del mito.⁵³ ¿De dónde proviene el culto a la diosa Diana? ¿Quién y cómo han hablado de ella? ¿Cuál es su vínculo con el mito de Lilith y por qué podríamos considerarla parte de su estirpe? Diana es, sin duda, una de las diosas lunares más celebradas en el arte y la literatura de Occidente. Su culto se remonta a edades clásicas y antiguas y existen un sinnúmero de fuentes alusivas a ella, incluyendo el título homónimo del poemario de Pizarnik, *L'arbore di*

⁵³ Importa aclarar que no estoy entendiendo escritura femenina desde ninguna postura teórica concreta (ver Cixous), ni tampoco desde una perspectiva que pondría énfasis en la importancia del cuerpo o la biología como principal fuente de imágenes para la poesía “femenina”, sino que se emplea de la manera más literal y sencilla, como una práctica de la mujer escritora mediada por estructuras lingüísticas, sociales y poéticas.

Diana, ópera bufa de 1787.⁵⁴ En la tradición clásica occidental ha prevalecido el imaginario legado por Ovidio y Homero, y sobre esta misma tradición citaré un sucinto resumen del mito realizado por Ximena Néspolo en el antes mencionado estudio:

[...] sabemos que la tradición transmitida por Homero subraya la fisonomía virginal de la diosa, hija de Zeus y de Leto, nacida en Delfos al igual que Apolo, su hermano gemelo; y que según la fuente egipcia referida por Esquilo, Artemis era hija de Zeus y de Démeter, hermana de Perséfone, y fue raptada por Hades (Plutón). Este fondo mítico sobre la naturaleza de la diosa, en la que la virginidad fecundable y la maternidad se mantienen en suspenso, ha sido luego explorado por Karl Kerényi (1950, 1952) y permite trazar perspicaces proyecciones sobre el basamento doctrinal del judeo-cristianismo, ansiosamente interesado en purgar el Mal enarbolando el culto mariano (2016, p. 357).

Aparte de ser una diosa asociada al culto de la maternidad y del parto, Diana (Artemisa, en el mundo romano) goza de una amplia dimensión oscura que simbólicamente la sitúa en línea directa bajo la estirpe de Lilith. Acompañada de feroces perros, es la cazadora nocturna asociada a los demonios ctónicos; ha sido apodada “dama de las fieras” (Ciriot, 2013, p. 14) por hacer masacre con los animales que simbolizan la dulzura, salvo cuando son jóvenes y puros, a quienes entonces protege. Se considera cruel con los hombres y protectora de la vida femenina. La

⁵⁴ *L'arbore di Diana* es una ópera bufa en dos actos estrenada en Italia en 1787. La música fue compuesta por Vicente Martín y Soler y el libreto por Lorezo da Ponte (Zabalo, 2010). Diana es presentada con los atributos ya mencionados en el cuerpo del texto como diosa de la caza y los bosques y hermana gemela de Apolo, sin embargo, en ella se retoma como eje de la historia una leyenda extendida sobre la diosa en la que ésta se enamora del pastor Endimión. La ópera, cargada de erotismo innato y con pretensiones de ser un canto a la libertad sexual con el libertinaje a flor de piel, manifiesta una visión completamente misógina, donde las mujeres tienen poco más que ofrecer que el placer de sus cuerpos y donde Diana y sus ninfas son retratadas como objetos de deseo y rebajadas a seres de ligereza mental dada su nula capacidad intelectual (ver Zabalo, 2010).

simbología sexual asociada a ella es contradictoria, pues para algunos es “conductora de castidad” y para otros “leona de la voluptuosidad” (Chevalier, 1986, p. 127). De Diana se dice que tomaba amantes por placer y alimentaba la tierra con sacrificios de sangre para asegurar la abundancia agraria y la fertilidad. En la ópera *L'arbore di Diana*, por ejemplo, la diosa puede probar la fidelidad de sus ninfas, a las que exige la castidad a través de este sorprendente árbol, que brilla cuando la ninfa es pura o que proyecta los frutos de la prohibición cuando han pecado (Zabalo, 2010). Durante los periodos clásicos, antiguos, medievales y modernos se le consideró una deidad triple (*Diana triformis*), dependiendo del contexto en el que habitara o se manifestara: Diana (terrenal), Luna (celestial) y Hécate (inframundo).

Su primer apodo —dado por Virgilio y Catulo— fue *Trivia*, en referencia a la triple vía, para referirse a su tutela sobre los caminos, en especial los cruces o encrucijadas, y que poseía connotaciones oscuras por aludir metafóricamente al camino hacia el inframundo, es decir, al poder de Diana para conducir a los humanos por los caminos entre la vida y la muerte. Bajo la forma de Hécate, que otros asocian con Proserpina, fase oscura de la luna y reina del inframundo, sería la “madre infernal”, la “bruja terrible”, la “diosa de espectros y pavores” (Chevalier, 1986, p. 628). Por cada decisión a tomar en una encrucijada, “rige una dirección vertical hacia uno u otro nivel de vida elegido” (Chevalier, 1986, p. 628). Esta cara oscura de Diana, vinculada con Hécate y Proserpina, establece sólidos lazos con el mito de Lilith:

Símbolo de la “madre terrible”. [...] Lilith personifica la imago materna en cuanto reaparición vengadora, que actúa contra el hijo y contra su esposa (tema transferido en otros aspectos a la “madrstra” y a la madre política). No se debe identificar literalmente con la madre, sino con la idea de ésta venerada (amada y temida) durante la infancia. Lilith puede surgir como amante desdeñada o anterior “olvidada”, cual en el aludido caso de Brunilda o como tentadora que, en nombre de la imago materna, pretende y procura destruir al hijo y a su esposa. Posee cierto aspecto viriloide, como Hécate “cazadora maldita” (Cirlot, 1970, p. 278).

Citas como la anterior permiten considerar a generaciones sucesivas de diosas como reapariciones o mutaciones del mito de Lilith en tanto primera diosa o mujer. Muchas son las fuentes que se han atrevido a unir estas diosas en una única figura, una de las más evidentes es el ya mencionado *The White Goddess*, de Robert Graves, aunque es más notable a este respecto el trabajo de las historiadoras Jules Cashford y Anne Baring, quienes en su maravilloso estudio *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (1990) retroceden en la historia para trazar una línea hasta el presente donde rescatan los relatos femeninos omitidos, las figuras silenciadas, marginadas o invisibilizadas, y a través de la mirada a distintas diosas exploran la pérdida del acontecer femenino:

Llegamos a la conclusión de que el principio femenino, como expresión válida de la unidad y santidad de la vida, llevaba perdido más de 4.000 años. Dicho principio, se expresa en la historia mitológica como “la diosa”, y en la historia cultural aparece en los valores otorgados a la espontaneidad, el sentimiento, el instinto y la intuición. Hoy en día no hay, formalmente hablando, dimensión femenina alguna de lo divino en la mitología judía y cristiana; nuestra cultura está articulada en torno a la imagen de un dios masculino que se sitúa más allá de la creación y que la ordena desde el exterior, en vez de estar en el interior de la misma, como los estuvieron las diosas madres antes que él (1991, p. 13).

El estudio plantea una historia completa de lo femenino a través de una imagen mítica de la diosa unificada que va trazándose desde una madre primigenia paleolítica hasta Eva y María, pasando por otras diosas de distintas edades y geografías: Cibele, Isis, Inanna, Tiamat, Lilith, Artemis o Diana. Las historias de estas diosas nos van contando esa historia terrible pero sugerente de lo femenino, en la que todas se vuelven una en el mito de la diosa:

A lo largo de esta investigación descubrimos unas similitudes y paralelismos tan sorprendentes entre culturas aparentemente inconexas que llegamos a la conclusión de que se había pro-

ducido una transmisión continuada de imágenes a través de la historia. La continuidad es tan llamativa que nos parece que puede hablarse del “mito de la diosa” [...] La diosa madre, dondequiera que se encuentre, es una imagen que inspira una percepción del universo como todo orgánico, sagrado y vivo, de la que ella es el núcleo; es una imagen de la que forman parte, como “sus hijos”, la humanidad, la tierra y toda forma de vida terrestre (Baring y Cashford, 1991, p. 14).

Existe una vasta cantidad de estudios antiquísimos que sincretizan muchas de sus grandes diosas locales en una única “Reina del Cielo”, como sería el caso de *El asno de oro*, de Apuleyo, quien ya en el siglo II a. de C. escribe lo siguiente:

Vengo, Lucius, conmovido por tus súplicas: yo, madre del universo, dueña de todos los elementos, primogénito de los tiempos, mayor de los dioses, reina de las sombras, primera de los que habitan en el cielo, representando en una forma todos los dioses y diosas. Mi voluntad controla las alturas resplandecientes del cielo, los vientos marinos que dan salud y los silencios tristes del infierno; el mundo entero adora mi única divinidad en mil formas, con diversos ritos y bajo muchos nombres diferentes. Los frigios, primogénito de la humanidad, me llaman la Madre Pessinuntiana de los dioses; los atenienses nativos la Cecropian Minerva; los chipriotas que viven en la isla, Paphian Venus; el arquero cretense Dictynna Diana; los sicilianos de tres lenguas estigias Proserpina; los antiguos eleusinos Actaeon Ceres; algunos me llaman Juno, algunos Bellona, otros Hécate, otros Rhamnusia; pero ambas razas de etíopes, aquellos sobre los que brilla el sol naciente y el poniente, y los egipcios que sobresalen en el saber antiguo, hónrame con el culto que es verdaderamente mío y llámame por mi verdadero nombre: Reina Isis (Apuleyo, en Gordon, 1932, p. 177).

Pero aún ante esta vastedad de fuentes, todas permiten una identificación entre Diana como diosa que reina sobre el cielo y las sombras y Lilith como la gran madre, primera mujer del cielo y del infierno. Una vez establecida la estirpe, es importante notar cómo en la tipificación de Diana realizada por Alejandra Pizarnik, la poeta introduce una variación respecto a su repre-

sentación en las fuentes clásicas. La Diana del poemario de Pizarnik no desata la crueldad de su persona, tampoco su poder seductor o maternal, al contrario, muestra un elemento por lo general ausente en la iconografía de esta diosa: su creatividad y fuerza lírica. Diana muestra en el poemario su árbol, su creación, no como un “identificador de la castidad de sus ninfas”,⁵⁵ sino como imagen poética que alude, como manifiesta el prólogo de Paz, a un organismo vivo. El árbol sigue siendo mítico y sagrado, pero como veremos un poco más adelante, éste refiere aquí a la representación verbal de una pulsación creativa. En tanto símbolo de fertilidad, Diana no es asociada con la maternidad o la reproducción, sino con la creación y producción poética. Así vista, la diosa es antes creadora que criadora. Es aquella que, “desnudándose en el paraíso de su memoria”, se va revelando como *daimón* o genio poético que —sustituyendo a Satán como figura exponencial de la creación artística— alude a la feminidad tácita en el mito de Lilith y cuyas visiones tendrían un “destino feroz y desconocido” (Pizarnik, 2005, p. 108).

Es entonces a través de la reescritura y reinterpretación de una de las diosas más revisadas desde la antigüedad clásica que Pizarnik integra en el poemario la *ansiedad de la influencia* y la noción de la *acción poética* como movimiento correctivo que transmuta el mundo material a través de la otredad. También introduce la *ansiedad de la autoría* al tomar conciencia de su rol como mujer creadora que revisa el papel otorgado a Diana por la tradición. Como autora consciente de los mitos elegidos para su reescritura, Pizarnik dialoga y se inserta en la tradición masculina de forma disruptiva, cuestionando y reconfigurando sus mitos clásicos y, al hacerlo, está inventando esa nueva forma de ser mujer y poeta que sin duda ayudó a convertirla en “madre” o figura tutelar de las sucesivas generaciones de mujeres poetas en Argentina. Y no sólo en Argentina, donde *Árbol de Diana* sería el gran antecedente para toda una producción poética ulterior escrita por mujeres, sino en toda Hispanoamérica, y acaso en Occidente.

⁵⁵ Apunta a la referencia anterior sobre la ópera bufa homónima.

En un nivel más profundo de lectura, dejaré la cuestión de la autoría femenina (ya implícita en el concepto de la *poeta Lilith*) para centrarme en los aspectos puramente poéticos, y que tendrían que ver con el *daimón*. Por ello, me concentraré en la batalla contra el lenguaje, en la búsqueda poética de la invocación, es decir, en las imbricaciones entre el mito y la otredad que están al centro del imaginario del poemario. Veremos en esta dimensión de lectura al genio poético, a la que persigue el lenguaje silencioso, la música, el relato del fuego y la otra voz. En otras palabras, veremos a quien explora la otredad, el ser Diana —ser Lilith— a través de la dimensión mítica del lenguaje poético (ver Steiner, 2003; Agamben, 2016; Genette, 1970). El poemario refleja el itinerario de una poeta aspirando a que su obra no repita al pie de la letra las experiencias de sus antecesores de los últimos cien años, pero que se parezca lo suficiente para no desprenderse por completo de ellas. Esto es lo que, en palabras de Octavio Paz, sería aspirar a ser una “obra del pasado”:

Las obras del pasado eran réplicas del arquetipo cósmico en el doble sentido de la palabra: copias del modelo universal y respuesta humana al mundo, rimas o estrofas del poema que el cosmos se dice a sí mismo. Símbolos del mundo y diálogo con el mundo: lo primero, por ser reproducción de la imagen del universo; lo segundo, por ser el punto de intersección entre el hombre y la realidad exterior (2017, p. 56).

Las reflexiones sobre la poesía que Paz realiza en *Los signos en rotación*, publicado tres años después de *Árbol de Diana*, pero gestado en los mismos años, presentan un interesante diálogo “de influencias” inversas con el ejercicio poético realizado por Pizarnik en este poemario. Es de sobra conocida la relación entre ambos poetas, y un vistazo a la biblioteca de Pizarnik muestra, como ya vimos, un subrayado conciso de este texto. No estoy en absoluto diciendo que Paz tuviera en mente *Árbol de Diana* a la hora de escribir *Los signos en rotación* o que Pizarnik estuviera siguiendo los dictados de Paz sobre la poesía en éste o cualquier otro de sus ensayos, pero aunque *Árbol de Diana* se escribiera

algunos años antes, la posible influencia de Paz no resulta en absoluto extraña si consideramos que *Los signos en rotación* es, en cierta medida, una continuación de las ideas que el poeta y ensayista mexicano ya había desarrollado en *El arco y la lira*.

Cabe mencionar aquí el trabajo de Carolina Depetris, “Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik”, donde explora cómo ambos escritores nutrieron la poesía de Pizarnik, y apunta, a este mismo respecto, cómo “En *Árbol de Diana* aparecen también motivos recurrentes que señalan la lectura de *El arco y la lira*: el ‘salto’, el problema de la nominación poética, el extrañamiento del yo, el desdoblamiento en otro, la memoria” (2014, p. 58). Depetris elabora un análisis sobre las continuas citas y alusiones a Octavio Paz hechas por la poeta argentina, y cómo éstas “permiten medir la fuerte influencia que tuvo Octavio Paz en el marco estético y conceptual que necesitaba Pizarnik para poder situarse en una determinada tradición poética y precisar su apuesta literaria” (Depetris, 2014, p. 59).⁵⁶

Es casi ya un lugar común afirmar que Alejandra Pizarnik perseguía un modelo escritural que la acercara lo más posible a la tradición moderna. Aún si su “canon personal” está en su mayor parte plagado de nombres no hispanos (y mayormente franceses), su apuesta poética está orientada hacia la elaboración de una lírica que tiene mucho en común con las ideas que Octavio Paz postula sobre el canto a la “esencia misma de la poesía” o sobre “nominar lo innombrable”, ideas que no sólo aparecen en *El arco y la lira*, como lo exploraba Depetris, sino quizás de manera más notoria en *Los signos en rotación*, en particular esas ideas pacianas en torno al planteamiento del poemario como una totalidad, como un lenguaje, una visión de mundo y un puente entre la mujer creadora y el todo que la rodea y sostiene (ver Paz, 2017, p. 56).

⁵⁶ En esta misma línea de influencia y juego intertextual continúa Depetris: “Dialoga también Pizarnik con *El arco y la lira* cuando decide titular un artículo sobre Artaud, publicado en *Sur* en 1965, ‘El verbo encarnado’, y aunque la contraversión a ‘El verbo desencarnado’, de Paz, sugiere una confrontación, lo cierto es que ambos están definiendo características de la poesía moderna” (2014, p. 59).

Bajo esta perspectiva, el poemario es cosmogónico, pues alude a la creación de un mundo y de un ser poético que lo habita, lo cual a su vez implica la existencia de una mitología revisada en donde Diana, en tanto diosa oscura, es reinventada. La otredad como eje de la imagen poética es un tema central en toda la tradición moderna y decimonónica de la que Pizarnik abrevaba, y también es asunto medular en la poesía de uno de los grandes padres poéticos de Pizarnik: Arthur Rimbaud. Cuando Rimbaud dijo *J'est un autre*, explica Paz, lo dijo para aludir al hecho de que esta multiplicación cancerosa del yo es en esencia el resultado de la pérdida de la imagen del mundo (ver Paz, 2017, p. 53). Pizarnik, nacida en una era en la que supuestamente “todo ha sido escrito”, habitante de un mundo en el que todos los metarrelatos se habían caído, un mundo sin dioses inmerso en la lógica del capitalismo tardío, necesariamente ha de enfrentarse a la pérdida de esta imagen de mundo y a la crisis de los significados, incluyendo el del propio yo. En este sentido, y sólo en éste, si la voz de *Árbol de Diana* nos devuelve la imagen de un yo plural y múltiple, es en parte porque es un yo consciente de que la imagen primigenia del mundo ha desaparecido, es decir, que el propio árbol de Diana en tanto cosmos se ha perdido. Su canto poético se convierte entonces en un ejercicio de invocación para recuperar el relato fogoso y silencioso, es una intervención a favor de la concentración y el afinamiento de la sensibilidad en aras de impulsar la visión poética y volver sustancia aquello que otrora será insustancial, esto es, desplegar la antinomia que implica lo imposible: la materialización del misterio de la palabra.

Para realizar este ejercicio, Pizarnik emplea primero la técnica, y después el mito. Dice Paz en *Los signos en rotación* que, al liberar a la imaginación de toda mitología, la técnica la enfrenta a lo desconocido y es de ahí de donde sale el nuevo poema —a falta de imagen de mundo, la poeta se inventa una— que posa sus signos sobre la página en blanco, rotando en pos de su significado elusivo (2017, p. 58). Así, “el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia”, dice Paz, “no es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y

que no significan más que ser búsqueda” (2017, p. 59). En *Árbol de Diana*, Pizarnik lleva a cabo esta tarea a rajatabla, y para encontrar el lenguaje ardiente que otorgue presencia a su mundo recurre al mito dentro del mito, el árbol que acoge a Diana.

El árbol es una de las entidades de culto más extendidas a nivel universal.⁵⁷ En su sentido más amplio representa la vida del cosmos, su generación y regeneración, la relación generalizada entre los tres mundos (inferior, tónico; central, terrestre; y superior, celeste) (Eliade, en Cirlot, 2013, p. 89). Esta acepción se vincula con una realidad o ser absoluto que se conecta con lo poético y lo alquímico, pues el árbol de la ciencia o “*arbor philosophica* es símbolo del proceso evolutivo, de todo crecimiento de una idea, vocación o fuerza” (Cirlot, 2013, p. 92).⁵⁸ Dentro de este contexto simbólico quisiera detenerme en el culto neopagano de la Diosa Blanca. Robert Graves documenta la existencia del *Beth-Luis-Nion* o Alfabeto de los árboles, hallado en el *Ogygia* de Roderic O’Flaherty, donde se presenta junto al *Boibel-Loth*, un alfabeto complementario que presupone una reliquia druida transmitida oralmente a lo largo de los siglos (Graves, 2014, p.

⁵⁷ El árbol en cuanto ser sagrado ha sido objeto de un culto muy difundido, o al menos ha estado vinculado estrechamente al culto de dioses y diosas, a los cuales se consagraban determinadas especies de árboles. En las leyendas escandinavas, el Fresno *Yggdrasil* desempeña un papel demiúrgico; Artemisa es la diosa del cedro o del nogal; Atis se identifica con un pino; Adonis sale de un árbol de mirra; Mitra posee árboles sagrados; el olivo es el árbol de Atenea; está situado bajo su custodia; tocarlo indebidamente se consideraba sacrílego: “todo perjuicio a estos árboles era susceptible de provocar una acusación de impiedad, y desarraigarlos o abatirlos podía acarrear una condena a muerte” (Chevalier, 1986, p. 102).

⁵⁸ Por su parte Chevalier también menciona a Eliade, quien distingue siete interpretaciones principales, pero todas articuladas alrededor de la idea del Cosmos vivo en perpetua regeneración (Chevalier, 1986, p. 98). La idea de triplicidad también está presente en las acepciones de Chevalier, quien sobre todo lo considera como aquello que evoca toda verticalidad y el carácter cíclico de la evolución cósmica. “El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo [...] la superficie de la tierra [...] las alturas [...] Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento” (Chevalier, 1986, p. 98).

260). Graves advirtió que las trece consonantes de este alfabeto formaban un calendario de magia estacional de los árboles, y que las cinco vocales conformaban una serie complementaria y emblemática de las cuatro estaciones. En estos últimos árboles, las vocales están especialmente dedicadas a la Diosa Blanca, que reina sobre el año (Graves, 2014, p. 61). La primera vocal, *a*, corresponde a *Ailm*, el abeto. Propongo este abeto como primer y principal referente mítico del árbol de Diana pizarnikiano. Su estación es el invierno:

En Grecia está consagrado a Artemis, la diosa Luna que regía el parto, y es el árbol principal del nacimiento en Europa septentrional [...] Es notable que *Ailm*, en irlandés antiguo, significara también palmera, y que la palmera da su nombre *phoenix* al ave fénix, que nace y renace en una palmera. Su relación poética con el nacimiento consiste en que el mar es la Madre universal (Graves, 2014, p. 261).

A través de la alusión no sólo al mito de Diana, sino a su árbol, Pizarnik hace inteligible las formas y los significados de la experiencia que pretende captar en el poemario y los vestigios de los mitos que lo subyacen: la mitología lunar, las protectoras de la feminidad, muerte y renacimiento, una madre universal o diosa pagana inspirada en la primera mujer: Lilith.

*

Los poemas de *Árbol de Diana* son muy breves, de apenas dos o tres versos cada uno. No llevan título y están numerados en sucesión. Esto provoca una suerte de temporalidad donde imágenes e ideas establecen una continuidad o ruptura, como si se sucedieran en una narrativa, con cierto movimiento pendular que en ocasiones nos hace regresar a poemas anteriores. Si bien es evidente que los rasgos de la antigua diosa Diana permean la enunciación del sujeto lírico, es importante apreciar, como comenté anteriormente, que Pizarnik propone una versión actualizada del mito. Primero, la Diana de Pizarnik anda buscándose,

cazándose, a ella misma. Segundo, el espacio del bosque y el motivo del árbol también son planteados desde un nuevo lenguaje. Así, el árbol de Diana no será tanto aquí un oráculo de la castidad sino una morada que, como el *Ailm* o abeto, sugiere la continua muerte y renacimiento de su dueña en aras de alcanzar la auto-definición. En este tenor, entiendo el poemario como un devenir hasta llegar a ese árbol-morada, mítico y primigenio, desde el cual el sujeto lírico puede abrazar su identidad al entenderse a sí misma como otra. A su vez, este devenir es lo que va sembrando el árbol poético, el órgano vivo, pues éste es conformado por el mismo acontecer de la palabra, el árbol es el poemario, es, junto con la misma Diana, el principal signo poético en rotación.

“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, 2005, p. 103). En estos versos iniciales, la hablante abandona su cuerpo e inicia un salto para fusionarse con la luz. El salto puede entenderse como una suerte de rito iniciático en el que la voz poética acepta que para poder comprender y hallarse (cazarse), primero debe trascender su forma actual, la materialidad de su mismo cuerpo. Aunque el alba es un momento temporal que tiene una duración aproximada de siete minutos, en el poema se le otorga una dimensión espacial. El alba es el lugar, la luz inmaterial donde, en oxímoron, deja su cuerpo. Diana ha sido representada como la dadora de luz y, en cambio, en este poema abandona su cuerpo en la luz, sugiriendo una entrada a la oscuridad, a la fase oscura de la luna, a su otra cara, Hécate (Lilith). Situada en un espacio de transición, la materialidad de este cuerpo promete trascenderse y el yo lírico observa lo que muere para después renacer: ¿Ella misma o su árbol? Ambos. Lo que nace se anuncia triste, y la tristeza, para numerosas culturas originarias, es una enfermedad vinculada con la práctica de la muerte iniciática (Eliade, 2001, p. 86). Es así como la tristeza del cuerpo recién nacido puede atribuirse a la sabiduría o al conocimiento de que una visión de mundo se ha perdido, la del misterio de la luz (ver Agamben, 2016); y el salto no es otra cosa que el canto que la conduce a la oscuridad, ámbito que es necesario sondear y habitar para recuperar el tiempo, el espacio y el len-

guaje perdido: “Poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí” (Paz, 2017, p. 61). El poema dos, en efecto, parece buscar o definir este espacio, el aquí, pero propone una nueva visión, una imagen que sustituya la pérdida, y es así como el espacio habitado sufre nuevas mutaciones en la búsqueda del relato ardiente: “Estas son las versiones que nos propone: un agujero, una pared que tiembla” (Pizarnik, 2005, p. 104). En el lenguaje moderno, el árbol ha sido sustituido por un agujero en la pared temblorosa, lo cual evoca de nuevo oscuridad, quizás la que proviene de lo inconsciente, lo inmaterial, lo subterráneo de la psique en contraposición al cuerpo ya abandonado en la luz.

La muerte iniciática provoca que en el siguiente poema se manifieste una nueva sabiduría: su fuerza enemiga es su incipiente otredad, pero también será su mejor aliada: “sólo la sed / el silencio / ningún encuentro / cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra” (Pizarnik, 2005, p. 105). La otredad eludida es la que anuncia la sed y la imposibilidad del encuentro. Una tierra baldía. La voz se protege contra la esterilidad creativa, el desierto que podría llegar a habitarle un día. Es una otredad en apariencia acechante, porque implicaría no ser capaz de recoger la fertilidad de las palabras en su vaso. Hay que resguardarse de aquella que ni siquiera es sombra, sino sólo su copia: “Sombra de su sombra” (Pizarnik, 2005, p. 105). Los versos son tanto una advertencia como un gesto de temor: la mujer silente (o sea, la musa) podría anidar en ella, y la defensa consiste en identificar la existencia de esa posible mujer, en diferenciar el grado hiperbólico de su sombra. Es una advertencia que se repite con amor: “cuídate de mí, amor mío” (Pizarnik, 2005, p. 105), hay que cuidarse de la mujer sin palabras, la otredad es poesía, no narcisismo. Estos tres primeros poemas asientan las dualidades que conducirán la autorrepresentación en todo el poemario, guiada por Diana-Lilith y sus atributos, árbol incluido: luz y oscuridad, nacimiento y muerte, palabra y silencio, cuerpo y espíritu.

Retomando la secuencia entre poemas, la sabiduría descrita en el poema tres conduce a una otredad prolífica en el cuatro:

la diosa lunar no debe inspirar poesía sino hacerla, Diana debe alzar la voz y emplear un lenguaje oportuno; su historia debe ser contada por ella misma, y el precio a pagar es la ansiedad de encontrar las palabras adecuadas. ¿Cómo darle voz nueva a una diosa vieja? Éste sería el grial de la búsqueda, la invocación poética en pos del silencio ardiente, del lenguaje del mito olvidado en los tiempos modernos (ver Steiner, 2003; Agamben, 2016); pero esa búsqueda representa también la ansiedad de la influencia, es decir, cómo transmitir desde el aquí y el ahora el mensaje antiguo con un nuevo lenguaje: “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” (Pizarnik, 2005, p. 106). Diana es ahora la pequeña olvidada, a quien nadie rinde tributo. Sólo los elementos de la estación invernal (frío, viento, lluvia y trueno), propia de la diosa y su árbol, Ailm (el abeto), pagan el precio de este olvido.

La poeta *Lilith* recupera a “la pequeña olvidada”, a Diana, a la Diosa Blanca, a la mujer de lenguaje mágico que hace posible el retorno de la vieja mitología y su lenguaje olvidado. Mientras esta visión dure, no habrá pasado ni futuro, el minuto tendrá la capacidad de abarcar la vida entera, por breve que ésta se anuncie, y las palabras podrán sonar en circunstancias de imposibilidad. Esto es el relato ardiente, la palabra silenciosa, y a la vez, el silencio musical. Así, en el siguiente poema (cinco), el yo lírico anuncia: “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” (Pizarnik, 2005, p. 107). La imagen de la otredad es aquí la “única de ojos abiertos”, es decir, la que puede ver las flores en el instante oscuro, la que posee la visión para entender que el “allá está aquí” (Paz, 2017, p. 62), porque la “verdadera vida es la percepción del relampagueo de la otredad en cualquiera de nuestros actos” (Paz, 2017, p. 62) y donde paradójicamente la otredad se pierde o se resuelve en la uniformidad de las palabras que danzan en la boca de un mudo, es decir, en el silencio.

Ser otra, ser Diana, es confundirse con un sinfín de experiencias: “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” (Pizarnik, 2005, p. 108). Este poema nos devuelve una imagen de feminidad nocturna, Diana en vínculo con Hécate, Proserpina y Lilith. El yo discursivo es espiritual o psíquico, son los territorios de la memoria los que ahora se rastrean y ahondando en ellos se descubre heredera de la tradición moderna, una tradición de “visiones feroces,” en la que tratará de entrar como mujer y como autora.⁵⁹ Ella es quien profesa el saber antiguo, quien tiene conciencia radical de su otredad, esa es la revelación que nutre la magia de su poesía, pero su movimiento retórico es el miedo, otro nombre para la ansiedad. Teme no saber apropiarse de la tradición, no saber rastrear palabras antiguas para hacerlas nuevas, teme no brillar con luz propia, teme que lo que busca nombrar ya no exista o nunca haya existido. Harold Bloom entendía al poeta, en el sentido dado por Vico, como un adivino, porque el poeta es aquel que puede recordar el futuro y reconocerse en él. En *Los signos en rotación*, Paz habla de cómo la acción de la técnica es una incesante destrucción de futuro, de cómo hemos cesado de reconocernos en él (2017, p. 59). Siento que éste es el tipo de ansiedad que profesa Pizarnik en este poema, miedo a no saber nombrar aquello que vendrá, lo que aún no existe, es decir, la nominación de futuro. La voz tendría miedo porque, como dice Paz, con la pérdida de la imagen del futuro se mutila al pasado, y con esta mutilación todo lo que estaría cargado de sentido sería un sinsentido (2017, p. 59).

En el poema siete pareciera que este temor es usado en beneficio para dar un nuevo salto incendiado en aras de encontrar el lenguaje sin precedentes. Un salto que la conduce a la muerte de sí misma y después a un renacimiento. Ahora Diana es un espíritu del aire (o de la poesía), es Ariel, la que ama el viento: “Salta con la camisa en llamas / de estrella a estrella. /

⁵⁹ El pronombre “ella” es importante en su repetición, sobre todo en el hecho de que no necesitaría añadirlo, pues el efecto sería el mismo sin él. Esto pone énfasis en el sujeto femenino y podría, de alguna manera, apuntar a la posición de este sujeto femenino en la tradición de la que se postula heredera.

de sombra en sombra / muere de muerte lejana la que ama al viento” (Pizarnik, 2005, p. 109). Diana lanza sus flechas hacia arriba, se eleva hasta tocar el fuego de una estrella y luego cae en la sombra, en la muerte, en la región que la comunica con lo otro y con la otra que anida dentro de ella. La poeta Lilith busca lo inacabado, es cabal en su misma inconclusión, volviendo a realizarse en una serie de imágenes que nunca se acaban. Como dice Paz, ella misma “es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento” (Paz, 2017, p. 66).

En este movimiento, Diana se separa del vacío funcional de las palabras que hace después resurgir lleno de insólitos significados. Lo antes incomunicable puede ahora verbalizarse y quien habla en los poemas ocho y nueve accede a una “memoria iluminada” (Pizarnik, 2005, p. 110), a “huesos brillando en la noche” (Pizarnik, 2005, p. 111), a las “palabras como piedras preciosas” (Pizarnik, 2005, p. 111). En el octavo poema, su memoria se ilumina, recuerda el futuro como sombra en la caverna del lenguaje silencioso, aquel que no puede asir la verdad ni la presencia: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá” (Pizarnik, 2005, p. 110). El poema tiene el ritmo de la negación que se anula para transformarse en afirmación que duda de sí y de su sombra; la sombra de lo que espera puede ser ella misma, su ser transformada en Diana, la experiencia central del poemario saliendo de sí hacia el encuentro de su verdadera presencia, una que sólo es luz brillante, circular y que apenas emerge en el poema siguiente, misteriosa, sin nombre todavía: “Estos huesos brillando en la noche, / estas palabras como piedras preciosas / en la garganta viva de un pájaro petrificado / este verde muy amado, /este lila caliente, /este corazón sólo misterioso” (Pizarnik, 2005, p. 111). Un brillo anida en la garganta viva de la naturaleza muerta, el oxímoron, la contracción y la expansión del órgano usado para cantar generan colores —verde, lila— que devuelven el misterio al corazón del lenguaje ubicado en la garganta de un “pájaro petrificado” (Pizarnik, 2005, p. 111). Todo gira en torno a una ausencia, el poema llama

la atención porque es el único en todo el poemario en el que no se enuncia un yo, un tú, un ella, un nosotros, el único en el que existe la desaparición de la persona ante la presencia del pájaro y donde los significados se anulan ante esta mutación.

El poema número diez se vuelca en la búsqueda del tú cuando el canto, representado como viento débil, despliega —en tiras de papel— infinitas versiones de sí misma recortadas por ella misma con el fin de amarse, de fundirse, de cazarse, de encontrar a la otra en ella: “un viento débil / lleno de rostros doblados / que recorto en forma de objetos que amar” (Pizarnik, 2005, p. 112). La conversión del yo en un tú que pueda amarse implica la búsqueda poética por excelencia, es decir, la otredad, y también el movimiento sucesivo de reconciliación: al amarse, yo y tú se funden, el tú desaparece como elemento constitutivo de su conciencia, la conversión del yo en tú sólo puede realizarse si el mundo vuelve a aparecer, y entonces, como dice Paz, “la imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia” (2017, p. 53). Y también sugiere que, “en su rotación, el poema emite luces que brillan y se apagan sucesivamente. El sentido de ese parpadeo no es la significación última, pero es la conjunción instantánea del yo y el tú. Poema: búsqueda del tú” (2017, p. 90).

Por eso el poema once subraya en el ahora —el tiempo que es aquí y siempre— la búsqueda de una otredad que se resuelve en semejanza y reconocimiento: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (Pizarnik, 2005, p. 113). Esta es, en efecto, la recuperación de la otredad en un espacio que aún no ha sido despoblado de su mitología porque en él rige un tiempo “inocente” en tanto primordial. Así, el umbral de su mirada la obliga a instalarse en el espacio del reconocimiento, el yo descubriéndose en el tú es aquí el puente de la experiencia poética. Después de esa unión, en el poema doce la hablante se plantea la imposible tarea de no volver a transformarse en otra, “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” (Pizarnik, 2005, p. 114). La promesa de no metamorfo-

searse más, de no convertirse en otra, se conjuga con imágenes de alto impacto estético que presuponen cierto peligro para la integridad del sujeto poético: una sonámbula caminando por una cornisa en la niebla sugiere el evidente juego con la muerte, una tentación, la sugerencia de que ese es el camino que recorrer como Diana. La promesa sólo dura un verso, luego llega la contradicción porque el poema regresa al “aquí y ahora”, y también al desprendimiento de sí como nueva identidad poética. Se vuelve a hallar en esa otra antes rechazada y ahora se convierte en sonámbula, en un despertar y en una flor abierta al viento. Mientras ese ahora tenga la capacidad de ser eterno, no habrá pasado ni futuro, y ese precisamente sería, según Octavio Paz, el tiempo del poeta: “vivir al día y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese a acabar ahora mismo” (2017, p. 61).

A medida que la voz poética se va acercando a un tiempo y espacio primigenios, a la invocación, al corazón del fuego, a “este corazón sólo misterioso” (Pizarnik, 2005, p. 111), el esfuerzo por traducirlo en palabras se torna más y más abrumador. Todo lo que antes tenía sentido dejó de tenerlo; así, el poema trece anuncia: “explicar con palabras de este mundo /que partió de mí un barco llevándome” (Pizarnik, 2005, p. 115). En este breve poema se concentra el tema sobre la limitación de la palabra humana. Anclada en este ahora, la poeta Lilith confiesa la ineficacia del lenguaje común para plasmar la experiencia de pérdida que le sobreviene. La otredad en este poema se configura desde afuera; la poeta sale, literal, de sí, y las palabras abandonan el mito para volver a este mundo y dispersarse en un doble movimiento de separación y de unión. Lo ocurrido no puede expresarse con palabras de este mundo, porque en él carecería de significado. La pérdida afecta tanto a la muerte como a la vida, porque si la muerte sólo tiene el sentido dado por la vida, la vida sólo tiene valor frente a la muerte. En palabras de Octavio Paz: “la muerte tiene el sentido que le da nuestro vivir; y éste tiene como significado último ser vida ante la muerte” (Paz, 2017, p. 59). Se vive en este mundo y, paradójicamente, sólo nuestra ausencia de él daría sentido a la partida. En un mundo en el que el sentido de

las palabras se ha desvanecido, la configuración mítica del lenguaje es la única posibilidad de enunciación. El poema expresa entonces una imposibilidad, su acción es una destrucción que acoge el sin sentido de recordar el porvenir.

Esta idea se concreta en el poema catorce, cuando Diana se desdobra y anuncia un nuevo nacimiento, pero este renacer conlleva miedo, se transmite la ansiedad de no encontrar la palabra adecuada, miedo de callar por no saber decir, miedo a ser la musa silente: “el poema que no digo, el que no merezco. / Miedo de ser dos / camino del espejo: / alguien en mí dormido / me come y me bebe” (Pizarnik, 2005, p. 116). De nuevo la otredad como imagen central en este escenario-espejo que la duplica y a la vez la engulle: atisbamos la continua reunión y separación del yo lírico, de la heroína simultánea y plural en continuo diálogo consigo misma, ella es el yo que se desdobra y luego se reabsorbe en ella misma: “ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad; convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético” (Paz, 2017, p. 88). Éstas son las fuerzas que amenazan la integridad del yo lírico, que amenazan la autodefinición del sujeto a través de la palabra poética, fuerzas que se elevan en el siguiente poema, el quince, cuando el yo ya no reconoce su propio nacimiento ni su propia persona; es aquí una extraña, una recién llegada a sí misma que gravita en torno a su propia palabra con un extraño magnetismo: “Extraño desacostumbrarme / de la hora en que nací. / Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada” (Pizarnik, 2005, p. 117). Diana quiere autoanularse, desacostumbrarse a su existencia para saberse distinta y para que su verso sea distinto dentro de la tradición: el poema expresa la necesidad de actualización de la poesía, de intuir la con otras formas. Esa intuición es necesaria para que la palabra pueda ser su morada, lo cual parece conseguirse en el poema dieciséis, donde esta casa se construye en soledad, a pesar de la ansiedad, de la amenaza de las palabras ajenas, ella construye sola su propia morada: “Has construido tu casa / has emplumado tus pájaros / has golpeado al viento / con tus propios huesos / has terminado sola / lo que nadie comenzó” (Pizarnik, 2005, p. 118). La búsqueda del

tú es concretada en este poema, cumpliendo y haciendo el artificio que la ausencia ha dejado. Ella sola puede construir su morada, es decir, su identidad, ella puede adornarla con plumas y cuidarla de la amenaza exterior con su propio cuerpo, con sus huesos. La creación de este espacio-refugio-identitario a través de la imagen de la otredad despliega elementos simbólicos que contribuyen a la construcción identitaria del yo lírico y que irían desde lo material y concreto (la casa) hasta lo incorpóreo e indefinible (nadie).

La configuración y reflexión sobre la otredad; el sentirse extraña, extranjera, llega a uno de sus puntos álgidos en el poema diecisiete, donde nuevamente asistimos a la separación y reunión del yo, acompañados de un crecimiento paulatino de la otredad. Primero la poeta afirma que existen “Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente” (Pizarnik, 2005, p. 119). He aquí un yo diferenciado que se admite, no obstante, poseído por una palabra ajena, esto es, por la palabra de la tradición poética precedente. Después el yo empieza a crecer y este crecimiento constituye una amenaza para el lenguaje en su función de diálogo o monólogo, es decir, en su función comunicativa: “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” (Pizarnik, 2005, p. 119). Dice Paz que el diálogo está fundado en la pluralidad y el monólogo en la identidad (2017, p. 52), la contradicción del primero sería hablar con uno mismo a la vez que habla con los otros, y la contradicción del segundo es que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí (Paz, 2017, pp. 52-53).

La poesía siempre ha sido una tentativa por resolver esta discordia a través de una conversión de los términos “el yo del diálogo en el tú del monólogo” (Paz, 2017, p. 53). Y así el poema se explica, ella se hace poema, se vuelve otra, en un paréntesis: “(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida)” (Pizarnik, 2005, p. 119). En este poema la otredad vuelve a remitir a la misma idea de feminidad oscura,

mística y nocturna que devuelve el lenguaje a su configuración mítica y al arquetipo primordial del poemario, el árbol de Diana, el abeto invernal, el punto de partida del libro que dispara el arco incendiado, construido a partir de este mismo árbol, para salir al encuentro de sí misma: quien incendia el espejo y espera en la hoguera fría es Lilith, la bruja-diosa que no se ha quemado en ella, quien reivindicó su magia para producir lo blasfemo, la rivalidad, la fornicación de nombres, de materia poética.

Un movimiento análogo de otredad —aunque él lo ve en términos de devenir progresivo y no pendular— identifica Cristián Basso Benelli en su lectura del poemario cuando anota lo siguiente:

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 (2007).

Basso Benelli otorga una lectura deconstructivista al poemario como proceso en el que el ser poético se destruye a sí mismo para volver a construirse. Comparto la idea de un movimiento en el que el *daimón* se vuelve literalmente una diosa oscura, Diana (Lilith), pero a diferencia del crítico no veo aquí un devenir sino una oscilación pendular. Lo que leemos es un canto que plasma el ir y venir del diálogo y el monólogo, el vaivén entre la pluralidad y la identidad, entre lo antiguo y lo moderno, entre el yo lírico y las otras encarnadas en palabra. El movimiento del poemario es descubrir la imagen total del mundo en aquello que primero aparece como fragmento y dispersión. Así, en el poema dieciocho: “como un poema enterado / del silencio de las cosas / hablas para no verme” (Pizarnik, 2005, p. 120) y justo diez poemas más adelante, en el veintiocho, se repite “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas”. El silencio

de las cosas es el relato del fuego, es la invocación poética, es la necesidad de actualización de la palabra poética sin la materialidad del objeto, abandonar aquello “que se ve” como algo fútil para en su lugar mantener otro estado misterioso, silencioso, como punto de arranque hacia el propio reconocimiento. Es ver a través de los ojos, no con los ojos, entender el silencio entre las palabras como la verdadera revelación de la poesía.

En este silencio se revela también la “verdadera” identidad del sujeto poético. Ver en Diana a Pizarnik y en ambas a la poeta Lilith será devolverle al lenguaje su virtud metafórica, será darle presencia y descubrir la otredad: “Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados” (Pizarnik, 2005, p. 121), dice el poema diecinueve, y la consecuencia se devela en el veinte, cuando la imagen del mundo se desvanece surge el miedo y la negación: “dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor” (Pizarnik, 2005, p. 122), pero también surge la necesidad de algo que represente o reproduzca la realidad, un arquetipo, una figura, una presencia sensible o forma ideal, algo presente en el espacio pero sin alterarlo radicalmente, que no participe de un tiempo discontinuo y vertiginoso, que provea un símbolo de diálogo con ese mundo perdido. Esto es, surge la necesidad del nacimiento del mito y de la poesía, del árbol de Diana y del *Árbol de Diana*: “he nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá” (Pizarnik, 2005, p. 123). El sufrimiento surge de la ansiedad generada por el desarraigo con lo mítico en los tiempos modernos; su poesía persigue el retorno de la antigua inspiración que además la ayude a ser parte fundamental de una tradición poética. La poeta Lilith sabe que el lenguaje la crea como poeta y que “sólo en la medida en que las palabras nacen, mueren y renacen en su interior” (Paz, 2017, p. 80), ella será creadora. El lenguaje la configura y mientras las palabras nazcan, mueran y vuelvan a renacer de su garganta, ella será poeta.

Su linaje, de acuerdo con el mito cosmogónico del poemario —una diosa nacida de la noche y vinculada con la muerte— se articula en el siguiente poema: “En la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2005,

p. 124). La heredera de la modernidad, “la pequeña muerta”, posee un espejo de cenizas que nos devuelve en el siguiente poema la imagen de una “mirada desde la alcantarilla”. La mirada proviene desde abajo, pero su interés radica en que esta mirada puede convertirse en “una visión de mundo”, o sea, que vuelve a remitir al linaje de la poeta, a la tradición occidental, que en esta ocasión sería representada por una antecesora mujer, en un guiño al verso de Gertrude Stein “A rose is a rose is a rose”, poema que implica precisamente una visión de mundo, es decir, que apunta a cómo cuando nombras una cosa, se invoca el mundo asociado a ella. Pizarnik teje un “movimiento correctivo” (ver Bloom) sobre el poema de Stein: “la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2005, p. 125). Su poema mantiene la repetición, pero intercalada: una mirada, una visión, una rosa. Todos establecen la misma ley de identidad, que es el asunto central en el poema de su predecesora, pero Pizarnik añade una nueva propuesta: la poesía es también destrucción, es pulverizar el ojo, y la destrucción del ojo remite a uno de los miedos más atávicos de lo humano, es decir, a la oscuridad eterna, la muerte, espacio nocturno por excelencia. Las voces femeninas de la tradición entran a formar parte de la otredad de la poeta. Lilith se sabe habitada, la influencia es amor atemperado por la defensa, es reflexión intelectual y fuente de inspiración.

Los siguientes tres poemas pueden considerarse como una breve serie, pues todos aluden, a través de sus epígrafes, a una tradición pictórica. Es sugestivo apreciar cómo estos paratextos van gradualmente añadiendo luz al paisaje nocturno anterior. El primero —un dibujo de Wols— aún sostiene los hilos donde se “aprisionan las sombras” de lo nocturno y la muerte, pero el segundo y el tercero son perfectos claroscuros: “un agujero en la noche súbitamente invadido por un ángel” (Pizarnik, 2005, p. 127) en alusión a Goya y el siguiente, en alusión a Klee: “cuando el palacio de la noche / encienda su hermosura / pulsaremos los espejos / hasta que nuestros rostros canten como ídolos” (Pizarnik, 2005, p. 128). En estos últimos versos, la noche es un palacio encendido donde se busca el canto a través de la proliferación

del yo en el espejo. Thanatos conduce a Eros y el escenario nocturno adquiere el cromatismo de una pintura en la que existe la promesa de la poesía. En esta poesía ella es Diana, y el abeto invernal, el Ailm, es su morada. Como árbol de muerte y renacimiento, este movimiento podría ser infinito. La poeta Lilith sortea varios campos semánticos, referencias y predecesores, y esta otredad con la que dialoga hace del poema una creación común, personal y colectiva. Por supuesto, también es de aquí de donde nace el miedo, la obsesión y la resignación ante la tradición y el deseo de innovar en ella: la poeta sabe sobre la trascendencia de su lenguaje, es más, sabe sobre ser ella misma lenguaje porque tiene la certeza de ser otra, la que canta y la que escucha, la que escribe y la que mira, por eso el poema siguiente la deja en calma, quieta, en un golpe de luz lila: “un golpe de alba en las flores / me abandona ebria de nada y de luz lila / ebria de inmovilidad y de certeza” (Pizarnik, 2005, p. 129). Con seguridad y sosiego, la poeta Lilith va cavando su originalidad al alejarse de los otros nombres que evocan e invocan el lenguaje silencioso, es decir, el lenguaje conseguido por otros poetas antecesores: “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (Pizarnik, 2005, p. 130).

La poeta sortea el obstáculo de la otredad y de pérdida del mundo para invocar a través del escenario que es su poemario, su árbol: ella sabe que el espacio se mueve y se vuelve rítmico, “a espacio en movimiento, palabra en rotación” (Paz, 2017, p. 86). El poemario se desarrolla estableciendo una relación con una figura mitológica, Diana, en la que la poeta ejerce una imaginación libre de toda imagen de mundo; como dice Octavio Paz: “se vuelve sobre sí misma y funda su morada a la intemperie; un ahora y un aquí sin nadie” (2017, p. 78); Pizarnik: “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, 2005, p. 131). Las plegarias son escuchadas y atendidas, pues en el siguiente poema, la antes enamorada de la niebla se ha vuelto una con ella, puede escuchar ese canto inventado sobre la lluvia, son alas, es decir, es un

nuevo despegue, y es invierno, la estación del abeto, de Diana, y es fabuloso porque en él la memoria se ha recuperado y ha disuelto su cuerpo en el de la amada, la niebla. “En el invierno fabuloso / la endecha de las alas en la lluvia / en la memoria del agua dedos de niebla” (Pizarnik, 2005, p. 132). La poeta elige lo más vacuo, efímero e intangible, la niebla, para enamorarse. No importa que sea un canto fúnebre, una endecha, es una muerte que se celebra porque “en la memoria del agua, dedos de niebla”, esto es porque en esa lluvia aún suena el recuerdo de unas manos enamoradas. Esta memoria contraviene el sentido de la muerte normalmente adscrito a la tradición de la endecha para resignificarlo con amor, con lo que el poema vuelve a sugerir el movimiento de Thanatos a Eros.

Si bien, la tendencia de la poesía moderna, desde Mallarmé en adelante, ha sido restablecer la soberanía del lenguaje sobre la del autor en donde el poeta corría la misma suerte que su imagen de mundo, es decir, evaporarse o desaparecer (ver Paz, 2017, p. 79), en Pizarnik no ocurre esto. La poeta ofrece una visión de mundo y plantea una figura autoral, una poeta que está muy lejos de desvanecerse. Lilith, aquí en su forma de Diana, se vuelve mito, palabra, poesía, visión, mujer, poeta e imagen del mundo. Se abre al espacio sin nombre, sí, pero poblarlo es su perenne tentación. La poeta cierra los ojos para desde la oscuridad habitar un no-tiempo mítico donde ella puede morar: “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” (Pizarnik, 2005, p. 133). La idea de verse en tanto (re)conocerse, ante sí y ante los otros, de encontrar su lugar como poeta, es central para Alejandra Pizarnik. El espejo es, por supuesto, simbólico de esta búsqueda de reconocimiento, de espejarse en las palabras de sus predecesores y conseguir un sonido, una melodía diferente, traída de lo ajeno hasta lo propio. La repetición de esta imagen —el pulsar de los espejos— sufre una clara metamorfosis del poema veintiséis al treinta y uno. El futuro condicional se vuelve presente. La promesa del canto

se cumple, las palabras suenan a través de la proliferación de su imagen en el espejo y su sonido se nombra mágico. El canto es el hallazgo del lenguaje fogoso, silencioso y mágico, su movimiento es identificar la memoria y pulsar el espejo —el objeto que la duplica— hasta hacerse poesía. La oscuridad en el poema veintiséis viene de afuera, quien canta se convierte en ídolo, en alguien a quien adorar. En el treinta y uno viene de adentro; se promete “cerrar los ojos y jurar no abrirlos” (Pizarnik, 2005, p. 133). “En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia” (Pizarnik, 2005, p. 133), ella se sitúa en el espacio donde existe el canto. Sabe que afuera es ilusión, que el tiempo, los relojes, son parte de la representación mecánica de la humanidad; a la poeta le interesa el mito, el no tiempo, allá donde pueda anclarse un absoluto, aunque sea teatral, donde pueda verse en la poesía y como la poesía.

El poema treinta y dos nos ofrece una imagen siniestra, nocturna, de una mujer dormida rodeada de alimañas y comiendo un corazón. La imagen podría ser producto de la imaginación de cualquier poeta simbolista o decadente. Diana, en su cara más oscura, en su vínculo con Hécate, Proserpina y Lilith, aguarda la resurrección de la fiesta antigua en la poesía moderna, ella permanece en su escenario casi teatral, nocturno, en una “zona de plagas donde la dormida come / lentamente / su corazón de medianoche” (Pizarnik, 2005, p. 134). Esta imagen es ritual en tanto evoca la fiesta o festín antiguo, y también sugiere, a través de la alusión a la medianoche, momento del umbral, la hora en que salen las brujas y regresan los muertos. Si la fiesta antigua estaba “fundada en la concentración o encarnación del tiempo mítico en un espacio cerrado, vuelto de pronto el centro del universo” (Paz, 2017, p. 88), la fiesta moderna obedece a un principio contrario: “la dispersión de la palabra en distintos espacios y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones y multiplicaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase” (Paz, 2017, p. 88). Este poemario es una fiesta moderna en tanto espacio en perpetua metamorfosis, es una bifurcación y multiplicación del yo lírico que se reúnen en el árbol de Diana, el Ailm, un poemario hecho del doble movimiento de la muerte

y el (re)nacimiento, de la separación y la unión: “alguna vez / alguna vez tal vez / me iré sin quedarme / me iré como quien se va” (Pizarnik, 2005, p. 135). La imagen de la fiesta vuelve a bifurcarse en el poema treinta y cuatro en una nueva imagen oscura en la que “la pequeña viajera / moría explicando su muerte / sabios animales nostálgicos / visitaban su cuerpo caliente” (Pizarnik, 2005, p. 136). Esta sabiduría animal la conecta con lo salvaje atribuido a la eterna cazadora, pero la escena difiere de la iconografía canónica, su imagen no es violenta sino amorosa; la dormida es ahora una pequeña viajera que muere sin sentir el cuerpo frío, sólo transitado por una nueva sabiduría. Encontrar calor y sabiduría después de la muerte es afirmar la vida, pues en un cuerpo caliente existe la posibilidad de renacer y el poema tendrá el potencial de ser ese cuerpo siempre que sea leído. El mito del Ailm, el abeto, es el del renacimiento invernal, y en el caso de Pizarnik anuncia el advenimiento de un nuevo ciclo en el que la diosa, Diana, ha dejado de ser musa. Como representante de la poeta Lilith, Diana trata de sellar creativamente su ruptura originaria; la poesía exige intrepidez intelectual, y por eso la poeta es un ser de excepción, es aquella que sabe que “un desprendimiento es también una desenvoltura” (Paz, 2017, p. 66). Pizarnik no quiere desaparecer o evaporarse, no quiere reestablecer la soberanía del lenguaje sobre el de la autora, sino configurar, a través de esa fiesta moderna, a través del mito, un nuevo centro, un espacio alterno que funcione como prolongación de sí misma y de las otras que ella es. El ritmo de la otredad, según Octavio Paz, se expresa como caída:

[...] la experiencia de la otredad abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión... En el hombre ese ritmo se expresa como caída... El día en que de verdad estuvimos enamorados y supimos que ese instante era para siempre; cuando caímos en el sinfín de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula; la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas (2017, p. 67).

En su movimiento final, el poemario se vuelve vertiginoso y descendente. La cadencia de la caída es indudable. Si en el poema treinta y cuatro el yo lírico se contempló como un rostro que se desvanecía al poder explicar su muerte, en el treinta y cinco cae en el sinfín de sí misma: “Vida, mi vida, déjate caer, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, déjate caer y doler” (Pizarnik, 2005, p. 137). En la caída se enlaza con el fuego y el silencio, es decir, con el lenguaje configurado por la invocación y el mito; se une a la visión poética antigua, y es una caída en infinitivo, o sea, sin fin, donde puede contemplarse y donde el tiempo abre sus entrañas para anularse y desaparecer.

Es también interesante notar cómo, en consonancia con la cita anterior de Paz, “la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas”, en el poema treinta y seis la poeta diga: “el viento le trae / la tenue respuesta de las hojas” (Pizarnik, 2005, p. 138), lo cual sugiere que, aunque una parte de ella esté sola y dormida “en la jaula del tiempo” (Pizarnik, 2005, p. 138), la poesía permite muchas otras posibilidades de escuchar, de entender y de ser. Morir se disfraza aquí de dormir, es entonces sólo un tránsito, habrá un nuevo despertar, un nuevo renacimiento, y precisamente la experiencia de otredad que capta el poema y permite la visión del árbol y el mensaje de sus hojas, es aquí mismo, la otra vida. Morir para ser Diana, para ser Lilith, porque “más allá de cualquier zona prohibida / hay un espejo para nuestra triste transparencia” (Pizarnik, 2005, p. 139), dice el poema treinta y siete. Esta otra vida, la poética, puede ser también la verdadera, la que permite enamorarse del reflejo en el espejo y salir de la soledad de los ojos dormidos.

Ella es, como la caída, como la muerte, como la vida, como el sueño, lo inacabado, y ese instante de reconocimiento en el espejo es también la reunión con la otredad que la habita. Entendido de esta manera, caer es deslizarse dentro de sí, ir a los infiernos; mirarse al espejo, aprender y luego proyectarlo hacia arriba, hacia la imagen poética. Más allá de cualquier zona prohibida vuelve a aparecer la otra vida, la dualidad, “el descenso a esa región que nos comunica con lo otro” (Paz, 2017, p. 66),

y así esta otredad se revela, en el último poema, como canto arrepentido detrás de todo el poemario, una presencia que podría amordazarla y desmentir su ser poeta: “Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas: / este canto me desmiente me amordaza” (2005, p. 140). ¿Por qué el canto se revela arrepentido? ¿Por qué la desmiente?

Diana, el *daimón*, Lilith, son lo inacabado, por eso su canto la desmiente, y por eso mismo también canta y hace poemas. Porque la autora, Alejandra, se realiza en cada imagen y se acaba sin acabarse nunca del todo. Aunque la voz poética haya encontrado un lenguaje para expresarse en la modernidad, este mismo lenguaje la delata. Es sólo una representación verbal que ocurre a plena luz de día. Aun así, el canto arrepentido es desafiante y valioso porque su existencia constata el atrevimiento de usarlo para no perder “el recuerdo que la tradición le había enseñado sobre el fuego” (Agamben, 2016, p. 12). La poesía cristalizada en la metáfora invernal del abeto la amordaza porque el árbol del nacimiento también contiene lo sanguíneo de la muerte: “El abeto tiene su estación el primer día del año, el día extra del solsticio de invierno. Trece semanas separan esas estaciones y la última de cada una era una semana de la muerte y exigía un sacrificio de sangre” (Graves, 2014, p. 264). La poesía cristalizada en la metáfora invernal del árbol de Diana, un árbol de la muerte, la desmiente y la amordaza porque el otro canto sabe que la poesía no puede consolar a la mujer de la muerte, sino hacerla consciente de que vida y muerte son inseparables, que juntas son el todo, el árbol de Diana y el *Árbol de Diana*: “Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos” (Paz, 2017, p. 68). En esta dispersión de los fragmentos, los poemas y el poemario mismo se vuelven ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta la imagen de la poeta y de la autora, ambas despliegan un lugar, un aquí, una persona: París, 1963, Alejandra Pizarnik, que reciben y sostienen una escritura poética que trasciende la *ansiedad de la influencia* en tanto el resultado es un canto nunca oído, pero en total consonancia con la tradición poética anterior.

Siguiendo las ideas planteadas por Paz en *Los signos en rotación*, extrapolándolas a un sujeto femenino y aplicándolas al sujeto lírico que aparece en este poemario, podríamos concluir que “la mujer antigua [Diana, Lilith], al sentirse sola en el mundo, podía descubrir su yo; y así también podía descubrir el yo de los otros”. “La mujer moderna no puede estar sola, y, además, su mundo no es mundo. Antes el mundo era un Todo” (Paz, 2017, p. 52). En este universo desgranado y fragmentado en el que la totalidad ya no es pensable excepto como ausencia (concepto clave en la obra de Pizarnik), el yo también se disgrega. El sujeto deja de tener centro, pierde cohesión, pero cada partícula de esta disgregación constituye un yo único (ver Paz, 2017, p. 52). Esto no implica que el yo sea plural, sino que está repetido, es lo que Paz llama *pululación de lo idéntico*: “siempre el mismo yo combatiendo ciegamente a otro yo” (2017, p. 52).

Árbol de Diana es un canto de pérdida y negación, pero también de recuperación. El sujeto empieza desapareciendo, disolviéndose en luz del alba, dejando allá su cuerpo yacente para trascenderlo. Después, a lo largo del poemario, vemos que esta disgregación efectivamente no era una desaparición sino una multiplicación y un fortalecimiento; la poeta se convierte en muchas otras a lo largo de su travesía poética, Diana es también Lilith, es la Diosa Blanca, es la silenciosa en el desierto, la viajera de vaso vacío, la que ama al viento, la niña de seda, la hermosa autómatas, la pequeña muerta. Ella es su propio espejo incendiado y cada poema, cada pequeño canto, es un intento por buscar y forjar un nuevo centro. Diana busca la reaparición de su mundo a través de esta “pululación de lo idéntico”. La poeta Lilith, consciente de habitar el tiempo moderno en donde la imagen del mundo se ha perdido, configura su manera singular de lidiar figurativamente con la pérdida. Por eso el poemario es un intento por aludir a la creación de un cosmos, de devolverle a la palabra, a través de su configuración mítica, ese mundo y esa visión del que una vez formó parte. La multiplicación del yo no es entonces el origen sino el resultado de esta pérdida de mundo. El movimiento central del poemario es pendular, es una fluctuación entre un mundo antiguo en el que había un todo y

un mundo moderno en el que se ha perdido la totalidad. A través de sus categorías simbólicas y de su sucesión o continuidad entre un poema y otro, la poeta insinúa una lectura de aventura espiritual e identitaria. Ella invoca, configura míticamente el lenguaje y crea mundo con su canto, pero el lenguaje sufre las limitaciones de lo propio y lo ajeno, del yo y de los otros.

Por último, el hecho de rescatar el lenguaje de Diana, de la Diosa Lunar, en contraposición al lenguaje de Apolo, sugiere que las dicotomías entre las fuerzas femeninas y masculinas son resueltas a favor de una voz femenina creadora. Decía Robert Graves: “La Diosa Blanca es anti doméstica; es la perpetua otra mujer, y ciertamente es difícil que una mujer sensible desempeñe su papel durante más de unos pocos años, porque la tentación de suicidarse cayendo en la simple domesticidad acecha en el corazón de toda Ménade y Musa” (2014, p. 590). En *Árbol de Diana*, pero también en el resto de su poesía, Pizarnik reescribe esta diosa. Las connotaciones de Diana como diosa protectora del parto son en Pizarnik utilizadas en beneficio exclusivo de sus figuraciones poéticas. La argentina produce una disociación importante respecto a previas representaciones de esta diosa, pues en lugar de atribuir la fecundidad al aparato reproductor femenino, asocia esta energía creadora con la poesía. Pizarnik presenta una mujer poeta, consciente de su lugar paradójico y de la tecnología del propio género poético, y lo hace con un imaginario que en nada se debe a sus representaciones masculinas anteriores. Es aquí donde la imaginación alumbra no sólo un nuevo lenguaje, sino un nuevo concepto de *mujer creadora* en la tradición.

Las potencias de la lógica y la razón impuestas por el Rey Sol y por la tradición clásica (griega y romana) son sustituidas aquí por las de una diosa que aún representa y simboliza la expansión del lenguaje mágico que amenaza la lógica del mundo clásico. El lenguaje de esta poesía remite entonces de nuevo a las sociedades matriarcales en torno a la antigua Diosa, al rescatar lo lunar, lo nocturno, lo sensible, lo intuitivo y lo emocional como atributos del lenguaje poético. Sin embargo, ella ya no es musa ni objeto de veneración amorosa. En este tenor, estamos

ante un poemario que, sin necesidad de decirlo explícitamente, recupera el lugar de la mujer como creadora en la tradición poética occidental al explorar las múltiples facetas o caras de la Diosa o Gran Madre, antagónica a la poesía del sol y lo diurno.

Sacrificar cada letra de cada palabra en las ceremonias del vivir

Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpressable.

Fijaba vértigos.

Arthur Rimbaud

Cuando en una entrevista le preguntaron a Alejandra Pizarnik si alguna vez se había formulado la pregunta planteada por Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*, a saber, ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?, la argentina eligió un fragmento de sus poemas como respuesta: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (Pizarnik, en Moia, 2011). Nadie como Alejandra Pizarnik para transformar la vida en poesía, pero tampoco nadie como ella para hacer poesía con su vida. En este tenor, podemos decir que sus aspiraciones no eran sólo literarias, sino vitales y existenciales. Como puede desprenderse de la lectura de su poesía hecha en las últimas tres secciones de este libro, y con especial énfasis en *Árbol de Diana*, Pizarnik infundió su aliento al poema para volverse el poema mismo, y lo hizo aun sabiendo que la poesía la devoraría: “ya no soy más que un adentro” (2005, p. 284). Las imágenes poéticas de Alejandra Pizarnik son el lugar donde ella se realiza y se termina, sin desaparecer nunca del todo.

La *poeta Lilith*, en tanto concepto crítico proyector de un sujeto lírico concreto (el que habita en los poemas de Alejandra Pizarnik) pretendió abarcar un proyecto total, el vital y el literario. La *poeta Lilith* representa un sujeto lírico constantemente movilizado por la sed, es una voz articulada por una otredad

resplandeciente y paradójica, porque el no ser ella es a su vez el centro de todo lo que es y todo lo que existe. A través de sus yoes líricos, de la ausencia de éstos y de sus reflejos y sombras, la poeta Lilith se convierte en el centro de la creación; ella es el lugar donde nacen los cuerpos poéticos. En palabras de Pizarnik: “El centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema” (2005, p. 379). La voz juega y actúa, es la música oblicua de un clarinete vuelto espiral: el soplo sale para devolverse al interior. El soplo se convierte en música fogosa, en lenguaje silencioso. Sin silencio no hay palabra, sin soplo no hay sonido, sin hilo no hay tejido, sin tú no hay yo. Su poesía es un espacio que busca forma y centro, que sigue una dialéctica contradictoria, o una antidialéctica: “Escribes poemas / porque necesitas / un lugar / en donde sea lo que no es” (2005, p. 318). El dilema creativo sucede en torno a la búsqueda de una verdad poética que, si bien inalcanzable, puede concretarse en esa imagen que revela la conexión interna entre cosas, personas o sucesos. Ese lugar es el poema.

En este tenor, los poemas no son sólo zonas del lenguaje, sino pequeños centros cosmogónicos en tanto que desde ellos se crea mundo y, desde esa visión de mundo, la voz poética adquiere corporalidad y sustancia. Si bien, el cariz del poema como “centro” o “lugar” adquiere múltiples matices a lo largo de la obra de Alejandra Pizarnik, existen algunas dominantes indiscutibles; entre ellas están la noche, el jardín, el viento, el bosque. Todos estos elementos están cargados de un peculiar simbolismo arquetípico. Han de entenderse como ámbitos, pero también como proyectos y carencias: “Tal vez esta noche no es noche / debe ser un sol horrendo, o lo otro / o cualquier cosa” (Pizarnik, 2005, p. 20). Y también: “Jardín recorrido en lágrimas, / habitantes que besé / cuando mi muerte aún no había nacido. / En el viento sagrado tejían mi destino” (Pizarnik, 2005, p. 81). Un simbolismo que nos devuelve al relato del fuego y a la palabra silenciosa, al gran drama de la poesía, al hecho de que la esencia de la palabra se escapa al nombrarla, que es indecible cuando tratamos de hablar de ella.

A lo largo de la revisión de su poesía hemos visto un constante desdoblamiento en la escritura, un sentido de otredad que marca su voz a la vez que la vincula con el proyecto estético de la poesía moderna: “He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (2005, p. 227). Lo que la experiencia del doble, de la máscara, de la multiplicación demente del yo, suele sugerir o simbolizar en los poetas de la modernidad (Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Baudelaire, Artaud, Wilde, Shelley, Stevenson, etc.) es en Pizarnik asimilado y transformado. En esto también consiste su *ratio revisionaria*, es decir, su desvío respecto a la tradición. No es a la multiplicación del yo a lo que se teme en esta poesía; Pizarnik no le teme a “la cópula y al espejo”,⁶⁰ sino todo lo contrario, el espejo y la imagen multiplicada que éste devuelve es la fuente de amor más grande y sincera. Se despliega así un amor irónico, un humor negro, metafísico: “El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente” (Pizarnik, 2005, p. 255). El humor es inseparable de la poesía no por su carácter cómico, sino porque apunta hacia su drama esencial, y este drama es metafísico: no debería existir separación entre la poesía y la vida. Para Pizarnik esta escisión ocurre por algún grave error y toda su poesía tratará constantemente de reparar esa fisura, de sanar esta herida: “He aquí lo difícil: / caminar por las calles / y señalar el cielo o la tierra” (2005, p. 78).

El movimiento que busca la síntesis de vida y poesía será incesante e infinito, es un movimiento en espiral. El *daimón* busca hacerse poesía, hacer el cuerpo del poema con su cuerpo, y esto a su vez involucra una forma de autoconocimiento, de empoderamiento y reconocimiento: “Silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir” (Pizarnik, 2005, p. 143). El “dejarse”, al contrario de lo que pudiera pensarse, no es en estos versos citados una acción

⁶⁰ Parafraseando la famosa cita de Jorge Luis Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: “Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”.

pasiva, sino parte de esa misma transformación. Así, el silencio tiene que poseer estridencia musical para hacerse visible, pues la pulsación creativa atenta contra una realidad equívoca para generar un espacio donde ella pueda crearse y existir. La poeta es porque canta, e incluso cuando le es imposible cantar, canta. En esa paradoja es donde ocurre el despegarse, donde vuelve a generarse la otredad y la ausencia de sí: “Ella es un interior / Todo ha sido demasiado y ella se irá / Y Yo me iré” (Pizarnik, 2005, p. 433). Y, en fin, cuanto más lejos ella esté, tanto más representan sus palabras la presencia real y metamórfica de la experiencia de pureza y absoluto, de fusión de vida y poesía, a la que remite su lírica: “animal lanzado a su rastro más lejano / o muchacha desnuda sentada en el olvido / mientras su cabeza rota vaga llorando / en busca de un cuerpo más puro” (Pizarnik, 2005, p. 145).

Para entrar en el juego, la pieza clave de su pesquisa es la otredad, pero en el espacio de la creación en tanto experiencia de la otredad no hay una identidad fija: “en cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui” (Pizarnik, 2005, p. 269). Estas “niñas que fue”, estas otras, estos amores y desamores, son también lo que permiten la posibilidad de ser y nunca acabarse. Por supuesto son voces plagadas de temores, de huecos, de silencios, de oscuridades, de saltos al vacío. La poesía de Pizarnik ostenta una voz única (en el sentido de propia), y cualquiera que la haya escuchado lo suficiente podría distinguirla entre un millón de voces. En la búsqueda poética, la palabra se desarrolla a partir de sí misma para representar dramáticamente sus nacimientos, sus éxtasis, sus muertes y después contemplar, a pocos pasos de allí, el escenario en el que ella misma se representó. En dichos escenarios, el sujeto sólo puede ser infinito, pero con una coherencia ulterior: es una “niña densa de música ancestral” (Pizarnik, 2005, p. 223), es “Alicia en el país de lo ya visto” (2005, p. 176), es “la que murió de su vestido azul” (2005, p. 147), la “viajera de corazón de pájaro negro” (2005, p. 147) o “la alucinada con su maleta de pájaro” (2005, p. 148).

Entre todas estas representaciones existe aquella que se ríe de su imposible comunicar y aquella que se mofa del lec-

tor crédulo: “No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (Pizarnik, 2005, p. 266). Como tal, su poesía se convierte en epítome de la composición colectiva, no sólo porque ella es muchas y porque sus otras tienen muchas voces, sino porque sus versos también acogen las voces de los poetas anteriores. Es aquí donde habla una poeta *Lilith* en tanto poeta fuerte, es decir, como descendiente del canon occidental, alguien obsesionado con captar la belleza e inmovilizarla a través de las distintas configuraciones del verso y de las posibilidades del silencio.

La composición colectiva, la tradición en tanto otredad y la ansiedad que esto genera en la poeta (*daimón*) y en la mujer autora, sería, así visto, un concepto que atraviesa, de arriba abajo, la totalidad de su poesía. En *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik nombra primer padre poético a Tiresias: “el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río” (2005, p. 265), pero lo nombra padre muerto, ahogado. La muerte por agua que según T. S. Eliot ha de ser temida (*fear death by water*)⁶¹ es aquí constatada, y al ahogar a Tiresias, Pizarnik se sitúa en una estela de poetas a-divinos o, usando las palabras de Bloom, fuertes o satánicos. Ella se sabe heredera de todos ellos, pues reconoce, al fin y al cabo, que la poesía es la otredad, es decir, que el poema es siempre colectivo y que, como puntualizaba Octavio Paz, “en su relación interviene, tanto o más que la voluntad activa o pasiva del poeta, el lenguaje mismo de su época, no como palabra ya consumada sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo” (Paz, 2017, p. 82). Ésta es la manera en la que la influencia —entendida y abordada en este estudio como amor, inspiración y otredad— entra a ser parte de la poesía de Alejandra Pizarnik, es decir, la influencia y su ansiedad como un asunto central de la misma conciencia poética (Bloom, 1977, p. 19), sin la cual Pizarnik no hubiera podido elaborar ni un solo poema.

⁶¹ En *The Waste Land*.

En esta misma línea, el aire edénico que algunos críticos y la propia Pizarnik se ha adjudicado, las falsas afirmaciones de no parecerse a nadie, de no tener estilo ni raíces en ningún sitio, son sólo la prueba fehaciente de cómo ha sabido asimilar esa composición colectiva. A través de su peculiar método compositivo en el *Palais du vocabulaire*, pudimos apreciar su poesía desplegando un juego de acertijos literarios que no necesitan analizarse a profundidad para que cualquier lector se percate de que la poeta constantemente está retando a sus lectores a compartir una serie de códigos y lecturas. A través de la reelaboración de imágenes o del diálogo que mantiene con sus antecesores, Pizarnik se sitúa como *poeta relevo* de la era moderna, misma que se inaugura, literariamente hablando, con el romanticismo, extendiendo sus redes hasta el simbolismo francés, el decadentismo, el modernismo y las vanguardias. Como se explicó en las secciones iniciales de este libro, la línea que une a estos movimientos es la misma que los une con la poética de Pizarnik, a saber, la fusión vida y poesía, el vínculo de la poesía con la música y el silencio, el interés por depurar la compleja verdad poética hasta conseguir una muestra exacta: “yo estaba predeterminada a nombrar las cosas con nombres esenciales” (2005, p. 295) o también: “alguna vez, tal vez, encontremos refugio en la realidad verdadera” (2005, p. 295).

Siguiendo esta misma línea, y en consonancia con la teoría de Harold Bloom, la poesía de Pizarnik contribuye a dejar de idealizar la manera aceptada de cómo un poeta contribuye a formar a otro. Si Alejandra Pizarnik se ha asentado con tanto aplomo en la tradición literaria hispanoamericana, es porque ha sabido manejar la influencia de manera que su poesía no se convierta en el eco de la música de nadie más. Su lugar en la tradición es tan indiscutible que existen lectores de su obra que se han planteado la siguiente pregunta: “¿Podría ser considerada Alejandra Pizarnik ‘neo fundadora’ de la poesía hispanoamericana, en cuanto es continuadora de la Modernidad literaria?” (Fernández, 2019, p. 34). No sé si Pizarnik pueda o no considerarse esa fundadora, pero sin duda es continuadora de la modernidad literaria en Hispanoamérica, y su obra trasciende

fronteras físicas y temporales. Es también notorio que la línea poética de la que desciende su poesía es portadora de una estética del cambio o del arte de ruptura, muy singular, muy de ella, y que sería propia de los postulados de esa modernidad poética. Sobre este tema, Pizarnik anotó en su diario: “Poco me importa ser moderna, pero si mi poesía lo es, se debe, más que nada, a su fragmentación, a su disgregación, a su pulverización” (2013, cuaderno de 1968 a 1969, p. 38).

Como en el mejor de los textos modernos, la fragmentación y la pulverización están omnipresentes en su poesía. Su silencio hunde las raíces en el romanticismo, pero luego se renueva, difiriendo del romántico en su poder para fragmentar el discurso, para “intervenir” la escritura. Decía Harold Bloom que las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, sino todo lo contrario. Según la teoría apolínea de la poesía tal y como es formulada por Robert Graves, ésta no necesita ser original, pues “la prueba de un buen poeta está en su capacidad de expresar sentimientos comprobados por el tiempo en formas consagradas por el tiempo” (Graves, 2014, p. 581). Por eso el silencio, el sueño o la ausencia son, en la poesía de Pizarnik, los modos en los que la muerte se textualiza, resistiéndose a ser narrada. En esta capacidad radica su modernidad, y así la poesía se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema, como en los últimos versos de *Árbol de Diana*, donde el poema mismo es a la vez una crítica de su propia tentativa, y en este acto parece radicar lo novedoso, lo moderno.

*

Uno de los aspectos claves en la construcción del concepto de la poeta *Lilith* fue su doble voz. Esta bidimensionalidad se refería, por un lado, al *daimón*, y por el otro a la autora, a la mujer que escribe anclada a unas circunstancias sociopolíticas e históricas determinadas. Ahora bien, creo que es importante volver a recordar que, al escribir, el impulso que mueve la pluma de Alejandra Pizarnik es siempre de orden estético y nunca político;

es una pluma que remite a los tropos antiguos de la poesía occidental, a las limitaciones de la palabra humana, a la nostalgia de un lenguaje perdido, al mito y a la poesía como el arte de conjurar e invocar.

Pizarnik persiguió un canto sin precedentes, buscó deslumbrar su otredad, autodefinirse, interrogarse acerca del absoluto poético y buscar el “lenguaje silencioso” (Steiner) o “el relato del fuego” (Agamben): “Yo trabajo el silencio / Lo hago llama” (2005, p. 315). La obra poética de Pizarnik enseña que no existe un lenguaje diligente que describa la existencia o el mundo, tampoco hay palabras que expliquen el poema. La misión de la poeta es contar y cantar con palabras de este mundo, sí, porque no hay otras, pero que sean palabras que apelen al misterio, para luego devolverlo a una sensación de materialidad, de imagen casi plástica. El *daimón* es una voz que se aturde ante los límites de la palabra para encontrar, a través de “cantos que atraviesa como túneles”, dónde se aposenta aquello tan otro que ella es.

En un poemario, “la silenciosa en el desierto” será sustituida por una “viajera de corazón de pájaro negro” (Pizarnik, 2005, p. 147), y en otro por la “celestes silenciosa al borde del pantano” (2005, p. 347). El escenario cambia y la poeta, sin duda, domina el arte de la metamorfosis, pero la identidad del yo lírico y la experiencia estética que se convoca en el lector es similar en toda su obra poética, en especial en los tres poemarios en los que me he detenido aquí. Respecto a ello, me parece interesante rescatar un comentario de Álvarez Sosa que sugiere una continuidad entre *Árbol de Diana*, *Extracción de la piedra de locura* y *El jardín musical*. El comentario de Sosa es sobre el primer poemario, y la cita alude a los otros dos:

En la aceleración de su tiempo, Alejandra escribe en *Extracción de la Piedra de la Locura* (1968) el cantar de la sinrazón, tal como discurre en el cuadro de Jerónimo Bosch. La luz lunar propicia para la caza, el sol de los amantes se ha transfigurado en luz mala: al aura que envuelve y hace brillar a los espíritus, a las visiones del silencio. Poseída, arrebatada, posesora, más lúcida que nunca en la extrapolación de los imanes de la realidad, Alejan-

dra vuelve a escuchar la voz de la Otra [...] Estos poemas, casi todos en prosa como los de *El Infierno Musical* [...] 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 (Álvarez Sosa, en Korembli, p. 45)

En la cita anterior podemos advertir una suerte de continuidad entre los motivos que rigen estos tres poemarios: los tres comparten un espacio nocturno y, hasta cierto punto, de ultratumba; la idea de que existe un mundo abajo, o detrás de, el mundo. Los tres poemarios están poblados por imágenes de claroscuros que son propicias para la aparición de deidades lunares y de una feminidad indomable, lujuriosa, y hasta cierto punto, feroz. Comparto la creencia de esta continuidad expresada en la cita de Sosa, pero no considero que la luz del primer poemario, “se haya transfigurado en luz mala” (p. 45) en los otros. Más bien al contrario, considero que la misma luz de *Árbol de Diana* continúa sublimándose en los siguientes dos poemarios, y que además adquiere distintas tonalidades. Lo que sí percibo es que la sensación de caída es en los dos últimos más pronunciada y aguda que en el primero y, si bien en los tres la poeta Lilith sigue encontrando inspiración en la noche y en las voces de los muertos, en *Extracción de la piedra de locura* y *El jardín musical* estos elementos quizás estén más dramatizados, es decir, que estos elementos, en su capacidad para simbolizar el acto de *poiesis* y la tradición poética, llevan un paso más adelante la especulación sobre la poesía a la poesía misma. En este tenor los tres poemarios —o acaso toda la poesía de Pizarnik— tratan de cantar la propia esencia de la poesía, aun sabiendo que el lenguaje no alcanza este cometido.

Pizarnik sabe que el lenguaje crea a la poeta, que el lenguaje *es la poeta*. Por eso su tema es inmenso y también mínimo, y analizar más de un poemario con gran profundidad en esta investigación quizás sería algo reiterativo, porque este ejercicio de lectura remite a un dilema constante en toda su poesía: la poeta Lilith quiere decir lo incommunicable, lo que no puede decirse, y eso que no puede decirse es una verdad inamovible

fuera del regazo del tiempo, una verdad en el silencio, porque las verdades no pueden, o no suelen, decirse escribiendo. Y eso es de lo que habla esta poesía, de la caída hacia sí misma, de lo que no puede decirse porque ya no existe o porque ha cambiado de forma. La historia de un ritmo de separación y reunión está presente en las formas adoptadas por el sujeto lírico, quien se plasma como experiencia de ausencia, silencio, reflejo, dislocación, muerte y resurrección.

Para Octavio Paz, el ritmo de la otredad se expresaba como caída, y para Harold Bloom la conversión del poeta débil a fuerte —de Adán a Satán— se da en la caída. La caída es entonces la búsqueda de un nuevo territorio al que pertenecer después de sentirse abandonada en un mundo extraño. Por eso la experiencia de la muerte es omnipresente en la poesía de Alejandra Pizarnik, porque la muerte es la gran otra, es el mundo más extraño, es el territorio siempre por conquistar, es la nada y a la vez es el todo que como humanos compartimos. Enamorarse de la muerte es manifestar otra visión de mundo, es un acercamiento a la otra vida; es la creencia de que esa visión es la única posibilidad de la identificación del lenguaje con el silencio, con el fuego, con la música, con el encuentro, con el centro: “Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro” (2005, p. 265). Por esto también Pizarnik es una *poeta fuerte*, porque todo poeta fuerte comienza con la constatación de la necesidad de la muerte de una manera más intensa que otros seres humanos (Bloom, 1977, p. 18).

La búsqueda de un lenguaje antiguo, arcano, alquímico, configurado por el mito y el anhelo de absoluto es también la persecución de la palabra esperando ser revelada. “Viajera de corazón de pájaro negro / tuya es la soledad a medianoche / tuyos los animales sabios que pueblan tu sueño / en espera de la palabra antigua / tuyo el amor y su sonido a viento roto” (2005, p. 147). El lenguaje poético es a la vez el camino y el destino del viaje, y éste es también la soledad. La idea es, como en Rimbaud, que esta dialéctica desarregle los sentidos de tal forma que se convierta, a modo de hechizo, en algo casi tangible para quien la

nombra. Así, Alejandra profesa una escritura que constata cómo la poesía aún puede ser una poderosa invocación —en el sentido dado por Genette o Steiner, y también el sentido mágico del que habla Robert Graves— que, al reanimar las zonas muertas del lenguaje con el mito, previene contra su delicadeza y fugacidad. Al cantar, la voz se vuelve cuerpo y el cuerpo se vuelve palabra. Nace, muere, en y con ella, de ahí que esta palabra sea emoción y, a la par, pasión carnal: “del combate con las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental” (Pizarnik, 2005, p. 158). Es así como el proceder poético ha siempre de recordar los experimentos fastuosos de los alquimistas, aun sabiendo que “sólo el mineral de oro puede convertirse en oro y sólo la poesía en poemas” (Graves, 2014, p. 46).

Existe en la poesía de Alejandra Pizarnik, en sus escritos y anotaciones personales, y hasta en su estilo de vida y relaciones, el anhelo de una trascendencia literaria. Para conseguirlo, la poeta está dispuesta a errar, a llorar, a salirse del tiempo y del espacio: “esta manía de saberme ángel, / sin edad, / sin muerte en qué vivirme / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que vagan llorando” (2005, p. 79); es evidente que la única morada posible aquí es la palabra, y toda su poesía es una reiteración de esta misma idea donde el poema es un “un espléndido palacio de papel” (2005, p. 287) o donde acaba “esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje” (2005, p. 283). Por hablar del silencio como un fuego, o de los fuegos silenciosos, por saber leer a sus predecesores sin repetirlos, por poseer la pasión y el rigor que la llevó incansable a instrumentalizar los elementos de la tradición en audaces resoluciones combinatorias, Pizarnik se ganó un lugar indiscutible en el canon de la poesía hispanoamericana.

Como todos esos poetas fuertes que vinieron antes que ella, Alejandra vivió abundantemente o, más bien, fue “vívida” por la forma lírica que escogió: “para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme nunca de nuevo en el amor / he sido toda ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos / para decir la palabra inocente” (2005, p. 171). La poesía de Pizarnik

está regida entonces por la sed de un lenguaje silencioso, onírico, vital, un lenguaje fogoso que a la vez pueda proyectar palabras inocentes y atemporales, que sea ofrenda y recompensa de esta ofrenda, que contenga en su seno el miedo de no poder formularse y que ese miedo sea también el motor de la búsqueda del canto. Y con el canto llega el alivio; la palabra sana porque saca al espíritu de su soledad, de su efectivo aislamiento, la palabra es el puente hacia el otro. En palabras de Pizarnik: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (2009, p. 312).

*

Si bien es cierto que la poesía de Alejandra Pizarnik no manifiesta una preocupación explícita por temas que conciernan al género o la feminidad, no hay duda de que su canto pertenece a una mujer histórica que vivió en una época y en sociedades que tenían muy bien definidas las actividades que eran aptas (o no) para la mujer. Por supuesto, la escritura no era una de esas actividades, y aunque a Pizarnik ninguno de estos dictados sociales le impidió escribir, sí encontró distintas barreras que la afectaron a nivel emocional y creativo. En una entrevista publicada en 1979 en la revista *Sur* y republicada en el 2020—a 48 años de su muerte—, la poeta hace la siguiente afirmación:

Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena partir de una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino, etc. Claro es que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias (2020).

Con esta cita es fácil vislumbrar cómo Pizarnik era consciente de que ser mujer escritora dentro de una sociedad patriarcal era una gran desventaja. Rescato la cita porque son pocas y raras

las ocasiones en las que Pizarnik hace comentarios de corte social o político, pero sobre todo porque en ella se aprecia una conciencia de género, el conocimiento indiscutible de que las mujeres tenían obstáculos para escribir o que serían juzgadas por dedicar su vida a ello, y con esta conciencia, me parece significativo que en su poesía siempre hable un sujeto femenino. Como autora consciente de que lo femenino sería rechazado o devaluado, podría haber elegido hablar desde un yo lírico hombre, o usar personajes masculinos, pero nada de esto ocurre en su poesía. Al contrario, la autora continuamente celebra y se muestra orgullosa de la voz, el cuerpo, los arquetipos y la imaginación femenina.

En una mirada rápida a su obra vemos infinidad de personajes femeninos: muertas, enamoradas, viajeras, niñas, dormidas, extranjeras, diosas, naufragas, silenciosas y damas oscuras. También existe la alusión intertextual a varias mujeres, mitológicas, históricas y literarias (Diana Cazadora, Erzsébet Báthory, Alicia, entre otras) que implican un proceso de reescritura del imaginario, los arquetipos y la concepción sobre “lo femenino” en la tradición poética occidental. Así, la poeta Lilith enhebra un tejido de elementos figurativos que revisitan la normatividad de la imagen de la mujer en la poesía a la vez que hablan de la disposición y uso del cuerpo, de la urgencia de su deseo; una voz que desafía el encasillamiento y que rechaza la idea de la mujer dual reproducida en casi toda la poesía moderna androcéntrica. Pizarnik plantea un yo femenino “imposible de retener”, es decir, que se escurre como el agua entre las manos; una noción de mujer anclada en lo múltiple, lo heterogéneo, lo fluido, lo libre y lo creativo. Si los principales intertextos y referentes poéticos en su poesía son hombres, es sólo porque ellos contaban con varios siglos de ventaja en el ejercicio escritural, es decir, porque a mediados del siglo xx los principales referentes poéticos aún eran masculinos. Como decía Emily Dickinson, cuando la mujer va a buscar a sus precursoras, sólo encuentra enfermedad e infección. Éste era el motivo por el cual la *ansiedad de la autoría* era definida por Gilbert y Gubar como profundamente debilitadora:

In comparison to the male tradition of strong, father-son combat, however, this female anxiety of authorship is profoundly debilitating. Handed down not from one woman to another but from the stern literary fathers of patriarchy to all their “interiorized” female descendants, it is in many ways the germ of a dis-ease or, at any rate, a disaffection, a disturbance, a distrust, that spreads like a stain throughout the style and structure of much literature by women before the twentieth century (2020, p. 51).

Pizarnik, como escritora de mediados del siglo xx, fue relativamente libre del *despair* del que hablaba Emily Dickinson y, sin duda, vivió una *ansiedad de la autoría* distinta a la de las autoras decimonónicas, pero no fue por completo libre de la fuerza debilitadora ejercida por los padres literarios. En varias secciones de este libro se explicó cómo la ansiedad de la influencia caló en Pizarnik de manera poderosa, arrastrando en su pluma una “infección de la palabra” que se extendió hasta su psique y se tradujo en depresión. Viéndolo sólo desde esta perspectiva, su muerte no fue muy distinta a la de Emily Dickinson, Sylvia Plath o Virginia Woolf. Y también como ellas, Alejandra Pizarnik se convirtió en pionera para varias generaciones de poetisas sucesoras, argentinas y no argentinas, que con su escritura han ido transformando la carga infame depositada sobre los hombros de la mujer musa.

Aún sin tener este propósito específico en su agenda literaria, la obra de Pizarnik ha sabido modificar la relación entre mujer y poesía, no sólo por desplazarla de objeto representado hacia sujeto que ejerce la representación, sino por la singularidad y variedad de las facetas de lo femenino que aparecen en sus versos. Su pluma exhibe la capacidad de la mujer para ser lo que ella quiera ser y, sobre todo, su capacidad de transformación y metamorfosis. Sus personajes pasan de naufragas a diosas en tan sólo unos versos, y también hay mujeres rotas, sí, pero por su pasión inacabable, por el deseo de perseguir lo (in)decible, por entender la muerte y la vida y la poesía. Son mujeres que a veces sufren por desamor, de un hombre, de otra mujer, pero aún con sufrimiento son capaces de reconocerse, de estar en amis-

tad consigo mismas. Niñas, jóvenes y mujeres antiguas de ojos sabios pueblan sus poemas: “Antiguamente mis ojos buscaron refugio en las cosas humilladas, desamparadas, pero en amistad con mis ojos he visto, he visto y no aprobé” (2005, p. 286).

Por su fluidez lingüística, por la palabra y la memoria histórica otorgada a la mujer, por la manera en que la iconografía verbal habla de sus personajes femeninos, por el modo en que reescribe o reconfigura personajes femeninos literarios, míticos e históricos, la poesía de Alejandra Pizarnik sugiere la posibilidad y, más aún, plantea la necesidad de un entramado social diferente al patriarcado. Aún sin realizar un gesto feminista explícito, las imágenes y voces que ofrecen sus versos cuestionan abiertamente los modelos normativos, tanto de la imagen de la mujer como del lenguaje e iconografía usados para representarla. La otredad poética se vuelve, como signo en rotación, política. La rotación, a su vez, podría estar apuntando a una suerte de esquizofrenia de roles en la mujer escritora de mitad del siglo xx —conquistar el ámbito público mientras se sigue moviendo en lo privado—. Como se profundizó en varias secciones de este libro, esto era algo que Pizarnik tenía muy presente. Así, en sus diarios, comenta:

Creo que mi feminidad consiste en no poder vivir sin la seguridad de un hombre a mi lado. En los períodos (¡actualmente tan escasos!) de ausencia de *flirts*, me siento terriblemente árida. Inútil. Como si estaría [sic.] malgastando mi juventud. Y cuando estoy segura, es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora [...] Una aspira a realizarse. Yo aspiro a realizarme. Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿Si no son más que producto de mi mente confusa y de mi experiencia promiscua? Entonces, no sólo erré la elección, sino que no me realizaré por el camino más natural y sencillo de toda mujer: ¡los hijos! (2013, cuaderno del 19 al 31 de julio de 1955, pp. 9-11).

Esta cita refleja la coyuntura en la que Pizarnik se debatía como mujer y autora. Sus palabras plantean una postura crítica que obliga a repensar el modo en que la cultura moderna obligaba a

la mujer a escoger entre una función u otra, marcando la frustración implícita en decisiones de este tipo. En realidad, la cita de Pizarnik corresponde a una preocupación bastante común entre las mujeres de su época, e incluso entre mujeres de hoy día, donde el amor o la compañía de un hombre se vuelven un anhelo inherente al ser mujer, como si la presencia masculina fuera necesaria para la realización femenina, como si una mujer sola no tuviera identidad sin ser la “esposa o la pareja de”.

Otra de las preocupaciones que se derivan de esta cita fue en su momento abordada por Gilbert y Gubar, quienes plantean que la mujer que no se comportaba como el ángel esperado caía de inmediato en la categoría monstruosa, y esto era en particular cierto para las mujeres que se atrevían a coger la pluma:

If becoming an *author* meant mistaking one's "sex and way", if it meant becoming an "unsexed" or perversely sexed female, then it meant becoming a monster or a freak, a vile Error, a grotesque Lady Macbeth, a disgusting goddess of Dullness, or (to name a few later witches) a murderous Lamia, a sinister Geraldine. Perhaps, then, the "presumptuous" effort should not be made at all (Gilbert y Gubar, 2020, p. 34).

A esas Lady Macbeth, Geraldine y la diosa de Dullness podemos añadir una extensa lista, en la que empezáramos o terminaríamos por Lilith. En la misma entrada, Pizarnik trata de buscar ejemplos compatibles con este dilema, es decir, mujeres que hayan sido exitosas en la literatura, pero que también estuvieran acompañadas por un hombre o tuvieran hijos. Pudo encontrar varios: Daphne du Maurier, Simone de Beauvoir, Katherine Mansfield, Carmen Laforet, pero encuentra más ejemplos en las otras mujeres, en las que renunciaron a esa compañía.

Pizarnik pertenece a las que renunciaron, a las que aspiraron a realizarse única y devotamente a través de la poesía. Su sexo no iba a ser un impedimento para alguien con esas aspiraciones, su voz tenía que ser sólo de ella, traspasar todas las ansiedades, de influencia y de autoría, tenía que agregar una nueva voz a la tradición moderna. La poeta Lilith acepta el desafío de

ocupar un lugar distinto al “reservado para ella”, es decir, “al margen y el silencio”, pues cuando escribe, decía Hèléne Cixous, la mujer regresa a ese cuerpo antes confiscado, “le restituirá sus fuerzas, sus placeres, sus órganos, sus territorios psíquicos” (Cixous, 1995, p. 61). En este tenor, mientras la poeta invoca, la autora devuelve a la mujer su lugar de creadora legítima. La poeta Lilith hace así suya la tradición, la aprehende, se la mete en la boca, le muerde la lengua y luego la escupe. Recupera del romanticismo una idea de belleza medusea, pero no la representa a través de la imagen erotizada de una mujer enferma o mortecina. Si aparecen mujeres enfermas son para develar que el canto de las leprosas es, en efecto, un espacio de injurias contra la mujer: “Insiste en tu abrazo, / redobla tu furia, / crea un espacio de injurias / Entre yo y el espejo / crea un canto de leprosa / entre yo y la que me creo” (Pizarnik, 2005, p. 196). En la obra poética de Pizarnik la belleza es medusea porque quien canta en sus poemas suele estar enamorada de la muerte y del silencio, fascinada por la noche y sus sombras, los claroscuros y las ausencias, los templos ruinosos y las jaulas, el carácter giboso de la Luna, el color negro y el lila, a veces también el rojo.

Su representación atípica de la mujer en la poesía constata la existencia de una doble voz, la del genio poético, y esta última, la de una autora que se eleva con destellos de ritualidad sobre una genealogía de mujeres poetas anteriores y posteriores a ella. Como poeta fuerte, la poeta Lilith conquistaría el lugar otrora ocupado por Satán en la tradición androcéntrica, y el desgarramiento que implica esta conquista provoca, como continúa diciendo Cixous, que ésta se realice “como un vuelo vertiginoso, como un naufragio, como un despojarse de sí y a la vez, como una exposición. Ella se va, naufraga, se pierde, lanza la voz hacia delante, al vacío” (1995, p. 55). La *poeta Lilith*, entonces, en tanto prototipo de autora independiente, temible y poderosa, quiebra la subordinación del orden de lo femenino a lo masculino en la relación erotanática, acaba con el rol de la diosa como musa y con la función de la energía femenina como fuente de inspiración poética. Desarticular la representación femenina estereotípica y destronar a Satán como epítome del

creador moderno es también mostrar el dolor y la furia con la que la mujer escritora se inserta en el discurso poético, pero también es mostrar su espíritu libre, desobediente, buscando el placer y la autonomía de la mujer poeta.

*

Después del recorrido hecho a través de la vida, las lecturas, los escritos personales y la poesía de Alejandra Pizarnik, quisiera que mis últimas palabras mostraran cómo su poesía es el ejercicio del amor más profundo. Amor por los poetas muertos, por la tradición, por la *poiesis*, por sí misma y por la otra, múltiple y dislocada, que ella misma era. Un amor con temor y temblor, con ansiedad, ¿a qué?, a no encontrarse, a no saberse, a no nombrarse o a que cuando por fin encontrara la forma adecuada, el amor desapareciera y sólo quedara su ausencia. “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración” (2005, p. 267). El temor de no saber nombrar es la semilla del acto poético, el sustantivo de una obra prolífica: “Escribes poemas / porque necesitas / un lugar / en donde sea lo que no es” (2005, p. 318). A través del miedo percibimos el deseo de la palabra abriéndose camino como pulsación que obliga infatigable e incansable: “La voz decía sobre el despertar / y sobre la muerte / y la voz decía y los ojos decían / y todo estaba condenado/pero la voz no se cansaba” (2005, p. 331). El dilema creativo de Alejandra Pizarnik ocurre entonces en algún lugar entre el amor, el miedo, la ansiedad, el deseo y la conciencia de saber que uno está metiéndose donde no debe, en un territorio o una palabra ajena. Podría decirse —poéticamente hablando— que su cadáver fue su doble más certero, que fue la entrada—literal— en la otra vida, en el ser otra, en atravesar el túnel o la puerta: “Yo he dado el reino de mi edad a la noche de los cuerpos / para saber si hay una luz detrás de la puerta cerrada” (2005, p. 319). Tan alto era su compromiso poético que terminó ofrendándole a la poesía su cuerpo. La muerte del cuerpo como el último sacrificio, el último gesto de amor incondicional, como la absoluta comunión de la poeta con la poesía. Su muerte da a su

obra cierta coherencia siniestra, como si lo dicho en su poesía mantuviera el rigor en su proyecto de vida: “como una estrella colérica me levanto de mi cadáver / y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta / voy al encuentro del sol” (2005, p. 98).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2016). *El fuego y el relato* (Ernesto Kavi, trad.). Madrid: Sexto Piso.
- Aguirre, Raúl Gustavo (comp.) (1979). *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Editorial Fraternal.
- Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Archive for Research in Archetypal Symbolism (2011). *Le livre des symboles: réflexions sur des images archétypales*. Colonia: Taschen.
- Arregui Martínez, Ana (2011). Si no me escribo soy una ausencia. *Itinerarios*, 14, 121-134.
- Bachofen, Johann (1987). *El matriarcado: Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. (María del Mar Llinares García, trad.). Madrid: Akal.
- Bajarlía, Juan-Jacobo (1998). *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Barbero, Ludmila (2018). 'Belle comme un rêve de pierre' *La Condesa Sangrienta* como reescritura de cuentos de hadas. *Anclajes*, vol. 22, núm. 1, 1-17.
- Baring, Anne y Jules Cashford (2005). *El mito de la diosa: Evolución de una imagen* (Andrés Piquer et al., trad.). Madrid: Siruela.
- Barstow, Anne (1991). *Witchcraze: New History of the European Witch Hunts*. San Francisco: Harper Collins.
- Bassnet, Susan (1990). Speaking with Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik. En *Knives and Angels: Women Writers in Latin America* (pp. 36-54). Londres: Zed Books.
- Basso Benelli, Cristián (2007). Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. *Cyber Humanitatis*, 42.

- Bayley, Edgar. (1979). Riesgo y ventura del poeta contemporáneo. En *El Movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)* (comp. de Raúl Gustavo Aguirre). Buenos Aires: Fraterna.
- Becciu, Ana (2002, 14 de septiembre). Los avatares de su legado. *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación.
- Benavides, Washington (2008). Preguntas para Alejandra Pizarnik. *Hispanérica*, vol. 37, núm. 110, 60.
- Benítez, Luis (2006). La poesía argentina de las últimas décadas. *Revista Cronopio*.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- _____ (1975). *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.
- _____ (1975). *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press.
- _____ (1976). *Poetry and Repression*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (1977). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1994). *El canon occidental* (Damián Alou, trad.). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002, 21 de mayo). Los lectores están en peligro de desaparición. *El País*, Recuperado de: https://elpais.com/diario/2002/05/22/cultura/1022018401_850215.html/. Fecha de consulta: 16 de marzo de 2020.
- _____ (2011). *The Anatomy of Influence: Literature as a way of life*. New Haven Yale University Press.
- _____ (2015). *Poemas y poetas: El canon de la poesía*. Madrid: Páginas de espuma.
- Bordelois, Yvonne (1963). Reseña. *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. *Sur*, 282, 98-100.
- _____ (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Barcelona: Planeta.
- Borges, Jorge Luis (1974). Kafka y sus precursores. *Obras completas 1913-1972* (pp. 711-712). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borinsky, Alicia (2013). Alejandra Pizarnik: libertad y suicidio. *Confluencia*, vol. 28, núm. 2, 2-5.

- Bornay, Erika (2016). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cancellieri, Natalia (2011). Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 1, 211-229. Recuperado de: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/1807/>. Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2019.
- Caro Baroja, Julio (1997). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Catelli, Nora (2002, 14 de septiembre). Invitados al palacio de las citas. *Clarín*, p. 5.
- Chadwick, N. K. (1942). *Poetry and prophecy*. New York: Cambridge University Press.
- Chávez, Suzanne (1995). *The ex-centric self: the poetry of Alejandra Pizarnik*. Davis: University of California Press.
- _____ (2001). Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik de Cristina Piña. *Letras Femeninas*, 37, 249-251.
- _____ (2004). Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Sólo Literatura*.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chollet, Mona (2019). *Brujas: ¿Estigma o fuerza invencible de las mujeres?* Madrid: Penguin Random House.
- Cirlot, Juan Eduardo (2013). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Colaizzi, Giulia (2006). *Género y representación: postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (1994). ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja. En *Mujeres y escritura* (Ángeles Carabí y Marta Segarra, coords.) (pp. 109-122). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Colección histórica Alejandra Pizarnik. Sala Americana. Biblioteca Nacional de Maestros. Buenos Aires, Argentina.
- Colectivo Con-Spirando (2001). N° 36. Arquetipos: Dadoras, amantes, guerreras y sabias. *Con-spirando*, 59.

- Company, Susana (2011). Amor por los espejos: Sujetos imaginarios desdoblados en Plath y Pizarnik. *Palabra y persona*, vol. 6, núm. 5, 29-36.
- Dalmaroni, Miguel Ángel (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, vol. 1, núm. 1, 1-17.
- Daza, Pailina (2005). Alejandra Pizarnik: 'No puedo hablar con mi voz sino con mis voces'. Los perturbados entre las lilas. *Acta literaria*, 30, 151-168. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000100012/. Fecha de consulta: 19 de julio de 2019.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Depetris, C. (2014). Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik. *Estación poesía*, 2, 57-61. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/estacion/2/Translecturas%20de%20poética.pdf/>. Fecha de consulta: 21 de enero de 2021.
- Di Ció, Mariana (2017). Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos. *Revue Recto/Verso*, 2, 1-8. Recuperado de http://www.elortiba.org/old/pdf/Alejandra_Pizarnik_en_sus_manuscritos.pdf/. Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2019.
- Dijkstra, Bram (1988). *Idols of perversity Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Dominguez Michel, Christopher (2011). ¿Hay que quemar a Harold Bloom? *Letras Libres*, 152, 80-83. Recuperado de <https://letraslibres.com/libros/hay-que-quemar-a-harold-bloom/>. Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2020.
- Eetessam, Golrokh (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*. *Revista Signa*, 18, 229-249. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lilith-en-el-arte-decimonnico-estudio-del-mito-de-la-femme-fatale-0/>. Fecha de consulta: 28 de mayo de 2018.

- Eliade, Mircea (2001). *Nacimiento y Renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Escobar, Matilde (2015). Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik. *La palabra*, 26, 129-136. Recuperado de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/3253/. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2021.
- Federici, Silvia (2004). *Caliban and the witch*. New York: Autonomedia.
- _____ (2018). *Witches, Witch-hunting and Women*. New York: Autonomedia.
- Fernández Pérez, Juan Antonio (2019). Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962). *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26, 31-52.
- Ferrer, Adrián (2016). El infierno musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística. Tesis. Universitat Pompeu Fabra, Facultat d'Humanitats.
- Fitts, Alexandra (1998). Alejandra Pizarnik's 'La condesa sangrienta' and the lure of the absolute. *Letras femeninas*, 24, 23-35.
- Fondo Alejandra Pizarnik. *Archivos personales*. Departamento de Tesoro. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Buenos Aires. Argentina.
- Galiazo, Evelyn (2020, 11 de marzo). La biblioteca de Pizarnik. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/252109-la-biblioteca-de-pizarnik/>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2020.
- Gallo, Paola (2011). *El decir de lo indecible: Los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*. Montevideo: Estuario Editora.
- _____ (2015). Esta obstinada manera de escribir mal. La orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 44, núm. 2, 191-204. Recuperado el 25 de octubre de 2020.
- Gautier, Théophile (2001). *La muerta enamorada* (Luis Alberto de Cuenca y Prado, trad.). Madrid: Rey Lear.

- Genette, Gérard (1979). Lenguaje poético, poética del lenguaje. *Estructuralismo y literatura* (José Sazbón, comp; Jorge Giacobbe, trad.) (pp. 53-89). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Genovese, Alicia (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (2020). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. Yale: Yale University Press.
- Giover, Adam Gregory (2011). Poetics of enchantment: language, sacramentality and meaning in twentieth-century Argentine poetry. UKnowledge: Theses and Dissertations. *Hispanic Studies*, 3.
- González López, Arantzazú (2013). El mito de Lilith, evolución iconográfica y conceptual. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 14, 105-114.
- González, Irene (2012). La piedra de la locura. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 4, núm. 8, 79-88.
- Gordon, Arthur E. (1932). On the origin of Diana. *Transactions of the American Philological Association*, 63, 177-192.
- Graves, Robert (2014). *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza.
- Graves, Robert y Patai, Raphael (1969). *Los mitos hebreos: El libro del génesis* (Luis Echávarri, trad.). Buenos Aires: Losada.
- Grim, John (1983). *The shaman: patterns of religious healing among the Ojibway Indians*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Haydú, Susana (1996). *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington D.C.: Organización de los Estados Americanos.
- Hurtado Tarazona, Alejandra (2015). La obra (in)completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de *Otoño o los de arriba*. *Lexis*, vol. 39, núm 1, 199-217.
- Jorge, Gerardo. (2011). Leónidas Lamborghini o el juego de la vida. *El genio de nuestra raza. Las reescrituras* (pp. 117-125). Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- Jung, Carl Gustav (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

- Kamenszain, Tamara (2001). *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- Kandinsky, Wassily (2014). *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán.
- Keats, John (1978). *Poesía completa*, t. II. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Klossowski, Pierre (1990). *El baño de Diana*, Madrid: Tecnos.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, Julia y Vericat, Isabel (1995). "El tiempo de las mujeres". *Debate feminista*, 11, 343-365
- Korembli, Bernardo Ezequiel (1991). *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Lagunas, Alberto (2018). Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido. *PROA 2* (1988-1989), 43-48.
- Lerman, Julieta (2012). El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 85-95.
- Levi, Primo (1989). *Lilith y otros relatos*. Barcelona: Península.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1992). *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de Hoy.
- Link, Daniel (2011). Lecturas de Pizarnik. *Argentina. Texto tempo movimiento* (Raúl Antelo y Liliana Reales, comps.) (237-250). Florianópolis: Letras contemporáneas.
- Mackintosh, Fiona (2010). Alejandra Pizarnik as a translator. *The translator: studies in intercultural communication*, vol. 16, núm. 1, 43-66.
- _____ (1999). La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*. En *Fragments*. 16. 41-55.
- Mallol, Anahí (1996). Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 2-3, 147-170.
- _____ (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simgurg.
- Martín, Sarah (2007). El abismo del silencio, la pulsión de la muerte. Una propuesta de lectura de 'Los trabajos y las noches' de Alejandra Pizarnik. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 13, 69-84.

- Meletinsky, Eleazar (1998). *The Poetics of Myth* (Guy Lanoue y Alexandre Sadetsky, trads.). Nueva York: Routledge.
- Michelet, Jules (1859). *La femme*. París: J. W. Palmer.
- Moia, Marta Isabel (2011). Vocación de errancia. Entrevista a Alejandra Pizarnik. *Errancia*, 0.
- Negróni, María (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Néspolo, Jimena (2016). Dianas y Amazonas: Pervivencia y transformación del mito en la poesía argentina contemporánea. *Mitologías Hoy*, 14, 351-362.
- Nuño, Ana (2001). Prólogo. *Alejandra Pizarnik: Prosa completa* (Ana Becciu, ed.). Barcelona: Lumen.
- Orozco, Olga (1979). Pavana para una infanta difunta. *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ostrov, Andrea (ed.) (2012). *Cartas: Alejandra Pizarnik/León Ostrov*. Villa María: Eduvim.
- Pacheco, José Emilio (2014). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. (1962). *Salamandra*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1965). *Los signos en rotación*. Buenos Aires: Sur.
- _____ (2017). *Los signos en rotación (ensayos y cartas)*. México: El Colegio Nacional.
- _____ (2005). Prólogo. *Poesía completa de Alejandra Pizarnik (1955-1972)*. Buenos Aires: Lumen.
- _____ (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paribeni, E. (1961). Una nota sobre Diana Nemorensis. *American Journal of Archaeology*, vol. 65, 55.
- Penrose, Valentine (2019). *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Interzona editorial.
- Pérez-Fontdevila, Aina y Meri Torras (eds.) (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria.
- Pérez-Vázquez, Ángel (1998). Harold Bloom: canon e influencia. *Revista Española de estudios norteamericanos*, 15-16, 139-156.
- Piña, Cristina (1981). *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.

- _____ (1990). La palabra obscena. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. 5, 17-38.
- _____ (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- _____ (1991). *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- _____ (1998). Alejandra Pizarnik: la extranjera. *Mujeres Argentinas* (María Esther de Miguel, ed.) (pp. 297-332). Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1999). *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Pizarnik, Alejandra (1974). En un principio fueron mis muertos. *Hispanérica*, 8, 77.
- _____ (1984). *Semblanza*. Frank Graziano, ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990). *Obras completas. Poesías y prosas* (Silvia Baron Supervielle, prol.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- _____ (2017). *Nueva Correspondencia (1955-1972)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2009). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.
- _____ (2009). *La condesa sangrienta* (Santiago Caruso, ilustrador). Madrid: Libros del Zorro Rojo.
- _____ (2003). *Diarios*. Buenos Aires: Lumen.
- _____ (2013). *Diarios* (Ana Becciu, ed.). Buenos Aires: Lumen.
- _____ (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Rubén Mettini, trad.). Barcelona: El Acantilado.
- Rodríguez-Matos, Jaime (2018). Alejandra Pizarnik in the psychiatric ward: where everything is possible but the poem. *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, núm. 5, 571-588.
- Russ, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (Gloria Fortún, trad.). Madrid: Dos Bigotes.
- Santamaría, Alberto (2012). Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*. *Letral*, 8, 70-83.
- Shelley, Percy Bysshe (2016). *A Defense of poetry*. Kypros Press.

- Sierra, Martha (2005). De caníbales, bucaneras y poligrafías: escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik. *Latin American Literary Review*, 70, 74-94.
- Smith, William (1897). *A dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Little, Brown and Co.
- Starhawk (2012). *La danza en espiral: Un amor infinito* (Verónica d'Ornellas y Nuria López, trads.). Barcelona: Obelisco.
- Steiner, George (2003). *Lenguaje y Silencio* (Miguel Ultorio, trad.). Barcelona: Gedisa.
- Stringham, Margaret Jane (2014). From red hoods to blue beards: Fairy-tale intertexts in Alejandra Pizarnik and Silvia Plath. Tesis. The University of Utha.
- Valéry, Paul (1990). Introducción al conocimiento de la diosa. *Teoría, poética y estética* (Carmen Santos, trad.). Madrid: Visor.
- Venti García, Patricia (2005). *Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31.
- _____ (2006). La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32.
- _____ (2007). Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 37.
- Vicuña, Cecilia (1987, 21 al 27 de septiembre). Cecilia Vicuña: Lo precario, el canto y el rito. *Apsi*, 44-46. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035872.pdf/>. Fecha de consulta: 2 de enero de 2020.
- Zonana, Víctor Gustavo (1997). Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik. *Signos*, 41-42, 119-144.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dr. José Eleazar Barboza Corona
Secretario Académico

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

Alejandra Pizarnik: La poeta Lilith

de Inés Ferrero Cándenas

terminó su tratamiento editorial

en el mes de diciembre de 2023.

En su composición se utilizó la fuente tipográfica

Crimson Text de 9, 11, 14, 18 y 24 puntos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de

Jaime Romero Baltazar.