

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

CAMPUS GUANAGUAJTO

SEDE VALENCIANA

LA PLASTICIDAD EN LA ESCRITURA DE ALEJANDRA  
PIZARNIK

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LITERATURA  
HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

NANCY GARCÍA GALLEGOS

TUTORA:

DRA. INÉS FERRERO CÁNDENAS

2017

Agradecimientos.

*A mis padres:*

Porque sin su confianza y su apoyo incondicional no habría sido posible la realización de esta investigación.

*A mi asesora Inés Ferrero:*

Por haber puesto intuición y confianza en mi proyecto de investigación. Quedo agradecida por los consejos, las lecturas sugeridas, las charlas, las sugerencias y, sobretodo, por hacerme ver que para seguir adelante hay que depositar amor y fe en lo que se hace.

*A mis maestros:*

Por la grata experiencia de aprendizaje que significó para mí cada clase.

*Al Dr. Roberto Ferro:*

Por haberme guiado en los caminos de la deconstrucción.

*A la Galería de Letras e Ideas:*

"Galería de Ideas y Letras" es un proyecto para la excelencia académica de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado (DAIP) de la Universidad de Guanajuato. CIFOREA 121/2016. Por brindarme la posibilidad de haber formado parte de un proyecto dedicado a la difusión de la literatura hispanoamericana, así como también haber disfrutado del beneficio de ser becaria.

## Índice.

### Introducción

El trazo de una breve cartografía.....	4
Pizarnik desde la crítica.....	6
Plasticidad, fenomenología de la imaginación poética y deconstrucción.....	15
Capítulo I: Imagen y actitud poéticas.....	19
La huella de las vanguardias en la escritura de Alejandra Pizarnik.....	19
La escritura de Pizarnik como máscara transformacional.....	24
Capítulo II. La plasticidad en la escritura de Alejandra Pizarnik.....	35
Hacia una noción de plasticidad.....	35
Propuesta para una plasticidad en la poesía de Alejandra Pizarnik.....	40
Lectura fenomenológica: figuras de movimiento de la plasticidad.....	42
<i>La última inocencia</i> (1956).....	44
<i>Las aventuras perdidas</i> (1958).....	49
<i>Árbol de Diana</i> (1962).....	56
<i>Extracción de la piedra de la locura</i> (1968).....	62
<i>El infierno musical</i> (1971).....	65
Capítulo III. Valoración deconstructiva: propuesta de lectura plástica.....	69
El espacio incomprendido.....	73
1)Imágenes del <i>des-decir</i> .....	75
2)Enunciación del <i>ser-debajo</i> .....	77
La ruptura con <<la rigidez esquemática de una imagen-cerradura>>.....	81
La fascinación del encuentro con lo incesante de la escritura.....	87
Conclusiones: plasticidad o el movimiento debajo de la imagen poética.....	93
Bibliografía.....	103

## Introducción.

### El trazo de una breve cartografía<sup>1</sup>.

Flora Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936, bajo el seno de una familia de descendencia judía, establecida en Lambaré 114, Avellaneda. Fue la menor de dos hijas<sup>2</sup>. Se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras pero no terminó sus estudios; en cambio, se inclinó por la disciplina lectora propia de los autodidactas: “¡Tengo que estudiar! ¡Quiero estudiar! ¡Pero temo estudiar en la facultad! Me gusta estudiar sola, sin método, sin programa...” (Pizarnik, 2007: 39). Fue una lectora ávida de César Vallejo, Franz Kafka, Georg Trakl, Vicente Huidobro, Albert Béguin entre otros: “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!” (Pizarnik, 2007: 61) . Su primer poemario *La tierra más ajena* (1955) fue publicado por Ediciones Botella al mar y lo firmó como Flora Alejandra. Pizarnik frecuentó y entabló amistad con el grupo de escritores que dirigía *Revista Poesía Buenos Aires*, quienes se proclamaban como vanguardistas. Además, algunos de los poemas pertenecientes a su segunda obra *La última inocencia* (1956), aparecieron en esa revista. Se mudó a París en 1960 y estuvo ahí hasta 1964. En ese periodo trabajó haciendo entrevistas a diversas figuras de la cultura como Simone de Beauvoir y Marguerite Duras –a quien también tradujo–. Además se dedicó a la traducción de Antonin Artaud, Pablo Picasso, André Breton, Pieyre de Mandiargues, Friedrich Hölderlin e Ives Bonnefoys. Su estancia

---

<sup>1</sup> Todo lo referente a los datos biográficos de la poeta es una paráfrasis del documental “Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik”, dividido en cuatro capítulos, de 29 minutos aproximadamente cada uno y que salieron al aire en 2011 en el canal Encuentro (Argentina). Estuvo dirigido por Virna Molina y Ernesto Ardito. Puede verse en vimeo o youtube.

<sup>2</sup> Su hermana mayor se llama Myriam y nació dos años antes que Alejandra.

en París es la etapa de los años felices, pues conoció y entabló lazos amistosos con Julio Cortázar y Octavio Paz, quienes la presentaron con Germán Arciniegas, encargado de la dirección de *Cuadernos para la Libertad de la Cultura*, revista en la que Pizarnik trabajó como correctora. También conoció a Ivonne Bordelois, argentina becada en La Sorbona, aunque ella misma afirma que aprendía más visitando a Pizarnik que tomando clase con algunos catedráticos de la universidad, pues las únicas charlas posibles con ella eran sobre poesía, escritura y lenguaje. Tras su regreso a Buenos Aires, en 1964, Pizarnik acentúa su malestar hacia la vida, ya que –como lo constatan sus diarios– siempre albergó una apatía natural por Buenos Aires:

Buenos Aires es como un costurero de una modista que trabaja en su profesión de hace unos treinta años. Cada vez que desea halar el hilo dorado se lastima irremediabilmente con infinidad de alfileres de cuya existencia no se percató (Pizarnik, 2007: 31)

De tal manera que una repercusión natural de su vuelta a la capital argentina – después de haber experimentado la vida sola en París– es la del padecimiento de una depresión acentuada. En 1969 viaja a Nueva York para recibir la beca Guggenheim. También obtuvo la beca Fulbright en 1971. De estas becas, Pizarnik apenas si habla en sus diarios. Posteriormente, se interna voluntariamente en el hospital Pirovano, lugar en el que se suicida tomando alrededor de 50 pastillas de seconal (barbitúrico) el 25 de septiembre de 1972, a los treinta y seis años de edad.

Mediante la lectura de sus diarios, el lector interesado en Pizarnik puede hacerse un retrato escrito de la personalidad de esta enigmática poeta argentina: “Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga” (Pizarnik, 2007: 26). Encuentro en esta cita la condensación del estado permanente que Pizarnik experimentaba: un oxímoron de sí misma.

La canonización de su obra surge del origen marginal de su esencia poética, pues como Venti explica: “Pizarnik culminó su carrera significativamente separada del contexto literario argentino –caracterizado al comienzo de los 70 por la militancia de la poesía en el plano de lo social, deriva a la que ella era reacia–”(Venti). Cabe señalar que durante más de 20 años, una parte de la obra de Pizarnik fue censurada debido a los tintes obscenos que repercutían en la moral de ciertos personajes intelectuales argentinos. En realidad, lo interesante del proceso de su lenta canonización radica en el hecho de que quienes rescataron su obra fueron amigas cercanas de la poeta, que también son poetas e investigadoras. Intelectuales como Ivonne Bordelois, Ana Becciu, Ana Nuño y las ya mencionadas en este ensayo han labrado un minucioso estudio que forma parte ya de los programas académicos en las universidades de Argentina y el resto de Hispanoamérica. En pocas palabras, la canonización de Alejandra Pizarnik, hoy en día, es un hecho consumado y no porque encaje en las filas de las corrientes literarias que florecieron en su época, sino por el marcado acento de búsqueda de un lenguaje nuevo. Actualmente, el acervo ensayístico sobre su obra es amplio y no sólo es estudiada en Latinoamérica, también el interés en su obra es un fenómeno creciente en Estados Unidos. Prueba de ello es que la Universidad de Princeton alberga una colección de manuscritos de la poeta que ahora están al servicio de los investigadores.

### **Pizarnik desde la crítica.**

A. P. es un personaje literario lleno de extremos y esa particularidad ha acentuado una inclinación compartida al momento de abordarla bajo el criterio de los estudios literarios.

Su poesía se ha convertido en un campo de disertaciones que amplían los posibles sentidos que alberga su escritura dinámica y abierta.

César Aira escribe *Alejandra Pizarnik* (1998), disertación que entrelaza vida y obra de la poeta alrededor del surrealismo, y que pretende reivindicar la figura de la ‘desencajada de la realidad’ con la que Pizarnik había sido identificada, después de su suicidio:

Como suele suceder con las iniciativas de la crítica, ésta mía tuvo en su origen el deseo de corregir una injusticia: la que veo en el uso tan habitual de algunas metáforas sentimentales para hablar de A. P. Casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de “pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma”, y cosas por el estilo” (Aira, 2004: 9)

El escritor reclama que se la considere un objeto y no un sujeto y que la crítica la limite a sus propias metáforas autobiográficas. Así que centra su libro en la descripción general de los elementos que constituyen –según su criterio– la poética de Pizarnik: la influencia surrealista, la brevedad de sus poemas, el desdoblamiento de la voz poética, el alcance de la calidad poética, la noche, la infancia y la muerte. Sin dejar de manifestar ocasionalmente posturas más acercadas a su opinión personal que a la construcción de un argumento crítico sobre fenómenos literarios. Tal caso ocurre cuando hace referencia a la influencia del surrealismo en Pizarnik:

Cuando A. P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad). Era natural que una poeta formada como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones (Aira, 2004: 14)

Aira ofrece una acertada reflexión en torno a la manera en la que Pizarnik se apropia de la escritura automática que caracteriza a la vanguardia surrealista –y que se verá reflejada en toda la obra de Pizarnik, según Aira–. También menciona dos posibles causas en torno a la brevedad de los poemas que Pizarnik escribe:

primero, la voluntad de mantener una calidad sin altibajos, resultante de haber hecho de la calidad la única ideología de trabajo; y segundo, al suprimir el desarrollo, el pasaje de todas las “explicaciones” al plano autobiográfico extratextual. Pero la brevedad también deriva de las premisas surrealistas (Aira, 2004: 22)

Mientras, en sus diarios, Pizarnik atribuye la brevedad de sus poemas a una carencia estructural: “mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas” (Pizarnik, 2007: 159). Para Aira, el surrealismo y la idea de que una escritura breve logra condensar vigorosos momentos de realidad poética –como en los sueños– se funden para enmarcar la poética de Alejandra Pizarnik, aunados a ciertos acontecimientos biográficos de la poeta que tiene que ver más con la repercusión de su estilo que de su vida íntima. En resumen, es un libro bien escrito que ofrece una postura definida sobre la influencia y los usos del surrealismo en la obra de la autora.

Patricia Venti, en su ensayo “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, subraya la importancia de explicar cuáles fueron los movimientos literarios “canónicamente establecidos” antes, durante y posteriores a la poética pizarnikiana con el fin de esclarecer los motivos por los cuales la poeta no puede adscribirse a ninguno de estos movimientos por entero. En primer lugar la ensayista destaca el neorromanticismo (década del 40) –anterior a la actividad poética de Pizarnik–, corriente que encuentra su cifra en temas como la infancia, la noche y los pájaros con un toque marcadamente intimista. Venti señala que, aunque la poesía de Alejandra explora estos temas a lo largo de su obra, el neorromanticismo estaba perdiendo vigencia en el momento que la joven poeta entró a la escena literaria. Después de esta primera corriente literaria, los movimientos de vanguardia tomaron espacio en el quehacer literario. Venti explica que la joven poeta fue introducida al



surrealismo (década de los 50) de la mano de Juan-Jacobo Bajarlía, poeta, narrador y dramaturgo, y resalta el hecho de que la editorial de la revista surrealista “Poesía Buenos Aires” publicó *La última inocencia* (1956). Sin embargo –vuelve a aclarar Venti– esto no es suficiente para decir que la obra de Pizarnik sea completamente surrealista, pues la poeta abandonó pronto las venas del surrealismo para dedicarse a un ensimismamiento creativo. Para reafirmar esta postura, Venti acude a la crítica puntual que hace Francisco Lasarte (Universidad de Wisconsin) en cuanto a una diferencia esencial entre Pizarnik y el modo de ser surrealista: “F. Lasarte, afirma que vincular a Pizarnik con el surrealismo es superficial porque en el fondo, ella manifiesta “una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas””(Venti). Como es sabido, el surrealismo implica vida y obra en un mismo modo de ser, sin esa “incomodidad” que Pizarnik experimentó durante su corta vida. En una de las notas de su diario, fechada el martes 9 de agosto de 1955, la poeta escribe: “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de <<allá>>. Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso” (Pizarnik, 2007: 52). Esta manera de proceder ante lo escrito de forma automática altera la intención surrealista. Pizarnik adquiere la herramienta surrealista y la reconfigura para su propia poética. La afirmación de Lasarte funge como un escape indudable del surrealismo por parte de la poeta. Entonces, Pizarnik resulta no ser del todo surrealista, aunque sus primeros poemas sugieran la ensoñación inmediata del proceder de esta vanguardia. El tercer movimiento literario que introduce Venti es el nacionalismo, movimiento nacido bajo el dominio del peronismo. Es más que evidente la lejanía entre la joven escritora y esta corriente literaria enfocada en exaltar los rasgos folklóricos e históricos de la región argentina. Venti explica: “Mientras en el país se cristalizaba una

nueva generación literaria que venía proyectándose desde los 50, Pizarnik perdía progresivamente sus adherencias más sólidas con los movimientos poéticos argentinos”(Venti)<sup>3</sup>. Ciertamente, el nacionalismo argentino no alcanzó las orillas de las inquietudes poéticas de la poeta. Venti señala que si bien, al final de su prosa, Pizarnik incorporó letras de tangos en sus escritos, fue de una manera transgresora, no en el intento rescatista de las costumbres como proponía el nacionalismo. El último movimiento literario es el realismo romántico (desde los 50 hasta los 70, periodo establecido aquí con base en el ciclo vital de Pizarnik), corriente que se opone a las vanguardias y

con la mirada puesta a menudo en la realidad político-social. En definitiva, el tema último (del realismo romántico) es una reflexión ceñida a la realidad ciudadana arropada por formas que permitan una directa comunicabilidad con el lector, en lugar de propugnar una literatura volcada en el hecho poético en sí mismo” (Venti)

Al igual que con el nacionalismo, no existe un puente, ni siquiera transitorio, entre la estética real romántica y la poética de Pizarnik, la cual no persigue otra cosa que “el hecho poético en sí mismo” que el realismo romántico anula en su propuesta.

Cristina Piña<sup>4</sup>, en su libro *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* ofrece un compilado de ensayos sobre distintos aspectos de la obra de Pizarnik que ha abordado a la largo de más de diez años. Al igual –incluso antes que Calahorrano– Piña abre con un ensayo dedicado a la obscenidad y sugiere que toda la obra de Pizarnik, tanto poesía como prosa, está permeada por esa extraña y fascinante característica:

---

<sup>3</sup> En la cita se omiten el año y el número de página porque el sitio de internet en el que se encuentra el ensayo de Venti omite estos datos:

[https://www.academia.edu/7112493/ALEJANDRA\\_PIZARNIK\\_EN\\_EL\\_CONTEXTO\\_ARGENTINO](https://www.academia.edu/7112493/ALEJANDRA_PIZARNIK_EN_EL_CONTEXTO_ARGENTINO)

<sup>4</sup> Es una escritora de origen argentino, además de ejercer la crítica literaria. También es una de las primeras estudiosas de la obra de Pizarnik. Actualmente es docente en la Universidad Nacional de Mar de la Plata.

creo que sólo a partir de la profundización en este inquietante significado de lo obsceno, se puede abordar su producción completa -es decir, tanto su prosa como su poesía- y dar razón, a la vez, del persistente hechizo que sigue produciendo su poesía en las generaciones actuales y de la excluyente relación de amor-odio que esa obra genera (Piña, 2011: 14)

De igual manera, en el compendio de Piña se encuentran ensayos dedicados exclusivamente a una sola obra, como es el caso de “Una estética del desecho”, enfocado en abordar *Textos de sombra*, libro póstumo de Pizarnik, editado por Olga Orozco y Ana Becciu, mismo que Piña describe bajo los siguientes términos:

libro de **desechos/des-hechos**: textos desechados de libros anteriores, textos sin hacer por ausencia de sobre-escritura correctiva, textos que rearticulan tanto desechos de textos ajenos, como de textos propios anteriores, en un montaje que muestra sus costuras y su forma de ensamblar. Por fin, y sobre todo, no ya **libro de Pizarnik**, sino **libro hecho con textos de Pizarnik** y configurado como tal a partir de recursos de homogeneización establecidos por las compiladoras, de acuerdo con los dos ejes canónicos de la confección de antologías y ediciones críticas: el eje cronológico para los textos poéticos y las prosas breves y el eje genérico para la organización general del volumen (Piña, 2011: 54)

Para Piña, este libro no concuerda con el entramado intertextual que tanto cuidaba y perseguía Pizarnik en sus poemarios, es decir, esa especie de diálogo alargado que puede percibirse entre poemas, no sólo de un poemario, sino entre poemarios. De ahí que evoque la obra póstuma mencionada como un “libro de desechos”. La crítica literaria tampoco deja de lado las reflexiones pertinentes sobre poesía y pintura, generando una relación, sustentada en la idea que Roland Barthes tiene del texto, entre la poeta y Alberto Greco, pintor argentino que también se suicidó. Y describe esa conexión de la siguiente manera:

sí, al igual que los textos de Pizarnik las telas de Greco presentaban una llamativa heterogeneidad matérica, engendradora del tipo efectos de sentido y de productividad por parte del espectador señalados por Barthes como propios del objeto lingüístico “texto”. En efecto, en ellas se reunían un conjunto heterogéneo de elementos plástico-gráficos que remitían a una variedad de “discursos” estéticos y sociales –respecto de los cuales funcionaban como “citas”-, entre los cuales se incluían obras e “intervenciones” del propio autor, recurriendo, además, a una impresionante diversidad de técnicas pictóricas –óleo, *collage*, tinta, papel y dibujos encolados, grafito, incorporación de personajes vivos, etc.-, factor este último que, al ser equiparable a la hibridez genérico-literaria de los textos de

Pizarnik –donde desde diálogos dramáticos a fragmentos poéticos, micro-narraciones y parodias diversas aparecen y entran en conflicto todos los géneros literarios y discursivos posibles- hacía por lo menos dudoso calificarlos de *collages*, pues estaban más allá de toda especificación de “género” plástico. Por fin, el efecto de borramiento del autor en razón de tal heterogeneidad intertextual y técnica – que, como bien dice Barthes, al convertir al texto en un “mosaico de citas”, anula toda ilusión de “paternidad”- estaba, como en Pizarnik, inquietantemente desafiada por “incrustaciones” autorreferenciales, que, si en la autora van desde su nombre a fragmentos de poemas propios, en el caso de Greco incluían, además del nombre propio –ese “GRECO” obsesivamente diseminado y repetido en diversas telas-dibujos y textos también propios (Piña, 2011: 105)

Para Piña, el descubrimiento de esta primera relación se convierte en la premisa que le permite seguir indagando sobre otros posibles puntos de conexión entre los procesos de creación y la obra de ambos artistas. Para ello recurre a un listado de coincidencias biográficas que pretenden reforzar esa relación plástico-escritural: ambos artistas incursionaron en campo del otro, es decir, refiere el hecho de que Pizarnik tomó clases de pintura en el estudio de Juan Batlle Planas y que el mismo Greco incursionó también en la escritura; hace mención de los intentos de suicidio cometidos por los dos, etc.

La compilación de ensayos que Piña titula *Diálogos, límites, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* puede comprenderse como una miscelánea en la que se ofrecen distintas perspectivas un tanto generales en torno a la obra de Pizarnik.

Por su parte, Carlota Caulfield<sup>5</sup> aborda el estudio de la influencia surrealista de una manera más detallada desde la convergencia entre lenguaje y pintura en su ensayo “Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. Además propone un movimiento metafórico del que el lector es partícipe en la formación del poema, además, suscribe una plasticidad evidente y surgida del collage de imágenes que presentan ambos poemarios. Cabe

---

<sup>5</sup> Es poeta, editora y ensayista. Nació en La Habana (1953) y es catedrática en la universidad de Tulane, en Nueva Orleans.

mencionar que la plasticidad de la que habla es la misma ligada a las artes visuales y no a un movimiento del lenguaje, como me propongo exponer más adelante. De hecho, no establece una relación directa entre el movimiento metafórico del poema y la plasticidad, sino que los enuncia como fenómenos causados por distintas circunstancias: “el espacio metafórico en movimiento” lo atribuye a las técnicas escriturales propias de los surrealistas de las que Pizarnik se apropia y el collage de imágenes, es decir, la plasticidad, a la forma en la que los poemas aparecen:

los poemas de EPL e IM se articulan según una serie de discursos y fragmentos en los que las imágenes se acumulan, se superponen y se repiten como en los sueños, creándose así una realidad que desplaza el orden lógico de lo convencional. El nuevo ordenamiento que propone Pizarnik está sometido, como el de los surrealistas, sólo al deseo, al sueño y a la poesía y se expresa en un discurso poético de imperante plasticidad (Caufield, 1992: 5)

Caufield articula sus argumentos desde una claridad contundente, mantiene un ritmo académico definido y ello hace que su trabajo se convierta en una explicación profundizada de los elementos pictóricos que se presentan en la obra de Pizarnik a manera de inspiración:

En EPL e IM, sin embargo, la insatisfacción de la poeta con el lenguaje y su gusto por el silencio no la acercan al mundo del aduanero Rousseau, sino a los mundos perturbadores del Bosco. EPL toma su título del cuadro de Hyeronimus Bosch: “Cura de la locura” o “La extracción de la piedra de la locura”, una de las primeras obras del pintor flamenco. IM se nombra a partir de una sección del panel derecho, el infierno del cuadro del Bosco “El jardín de las delicias (Caufield, 1992: 6)

Caufield atribuye a los poemarios mencionados la magia natural del surrealismo, la magia del sueño, la belleza onírica de una realidad que Pizarnik escribe; incluso afirma que tanto en *Extracción de la piedra de la locura* como en *El infierno musical*, los poemas parecen ser reconstrucciones de sueños. También hace mención del desdoblamiento de la voz poética, de la figura del espejo y de la locura como ejes esenciales sobre los que se

desborda la realidad onírica que la poeta argentina construye con asociaciones insólitas del lenguaje.

Ahora, en el ensayo “Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada”, de Paola Calahorrano se ofrece la visión de una sexualidad extendida en la escritura, cuya plataforma es el cuerpo, un cuerpo casi desvanecido en el movimiento del deseo obsceno que la poeta experimenta por la palabra:

su relación con la palabra es implícitamente sexual y de esta forma su literatura termina definitivamente siendo un ejemplo de subversión. Hay un erotismo intenso entre Alejandra Pizarnik y el verbo y esa sería la forma de dejar su huella sexual en la escritura de su poesía” (Calahorrano, 2010: 92-93a)

Para Calahorrano, la sexualidad en Pizarnik está ligada al ideal de la muerte. Si su poesía es obscena, no es debido a una narrativa erótica, sino a la relación que la poeta establece con la muerte y la escritura a través del cuerpo. Por ello, la investigadora también establece una relación esencial entre Pizarnik y el movimiento feminista:

Su rebelión sexual es distinta. Su cuerpo no aparece en el texto de forma tradicional, sino que apela a recursos poéticos que hacen de la palabra y de ella misma un símbolo sexual; su cuerpo son sus letras mismas y la muerte es su placer. De esta forma, la escritora argentina cumple con el corolario de la crítica feminista (Calahorrano, 2010: 93b)

Calahorrano exige la lectura de la obra de Pizarnik bajo una perspectiva feminista y para ello promueve el desmontaje de una sexualidad tradicional que la poeta lleva a cabo y cuyo placer se encuentra en la exploración del cuerpo de la escritura y no de su propio cuerpo. En ese sentido, Pizarnik es una feminista –según Calahorrano–, pues se convierte en la reivindicadora de la sexualidad y del cuerpo femeninos por excelencia mediante la escritura.

Ante una poeta velada por los hilos del mito –su suicidio, su cuestionada sexualidad, su adicción a las anfetaminas y los somníferos, su estancia en París, los lazos amistosos con figuras consagradas de la literatura hispanoamericana, su depresión crónica y su aislamiento–, resulta casi imposible emprender una investigación que no caiga en la seducción de querer explicar la obra de Pizarnik mediante la conexión con acontecimientos marcadamente trágicos de su vida, ya que ella misma hizo de su vida una escritura. La muerte, la infancia, el dolor que produce la vida, la sexualidad, lo obscuro, la pintura, las vanguardias, su propio cuerpo, son las marcas de una escritura que experimenta en carne el verbo; así mismo, sirven de antesala en el caso de Pizarnik.

### **Plasticidad, fenomenología de la imaginación poética y deconstrucción.**

Los poemas de Pizarnik son el resultado de un proceso laborioso de encaje tonal entre palabras y silencio. Son objetos poéticos y como tales, se puede rastrear el proceso de creación. Parte de este tratamiento es revelado por Pizarnik en sus diarios:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre (Pizarnik, 2009: 326)

En la cita anterior Pizarnik revela cómo ocurre esa evocación de la materia<sup>6</sup> que es trasladada al poema: “el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre”, y ello tiene especial conexión con la forma en la que describe su relación con las cosas: “Trátase más bien de una niebla perpetua entre yo y las cosas, una carencia de luz, algo borroso, inasible, inaferrable” (Pizarnik, 2007: 364). Esta situación

---

<sup>6</sup> Al esfumarse la cosa nombrada, la palabra (el nombre real) ocupa el vacío de la forma de la cosa. El ocupamiento de ese vacío es la evocación de la materia. Entonces, en el poema cada palabra es un vacío lleno de evocaciones de la cosa ausente.

perpetua entre la poeta y las cosas la lleva a la creación de ambientaciones que van narrando esa niebla a partir de una poética centrada, no en abarcar el sentido definitivo del poema, sino en asumir la escritura como una manera de enunciar el *detalle* del detalle mediante peculiares construcciones sintácticas:

Cantora nocturna

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la nieve verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta. (Pizarnik, 2003: 213)

Asociaciones de imágenes como la anterior permiten identificar esas ambientaciones detalladas, refiriéndoles cierto movimiento promovido desde el interior de la composición de las imágenes que constituyen la realidad poética. Razón por la que considero importante aclarar que trabajaré la plasticidad desde la concepción de Catherine Malabou<sup>7</sup>, quien la suscribe en la escritura como el fenómeno que permite percibir la forma de la fragmentación del lenguaje y hacerse de un lugar en el movimiento que lo anterior implica (2008: 24). De tal manera que la plasticidad se presenta como un fenómeno que modifica la relación espacio-tiempo entre la imagen poética y el sujeto lector. Estos modos de entender la plasticidad –la actitud poética como antecedente y la plasticidad que enuncia Malabou– se me presentan como complementos de la línea de investigación aquí propuesta.

---

<sup>7</sup> Catherine Malabou es una filósofa francesa, cuya investigación de tesis *L'Avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique* (1996) se presenta como una de las lecturas contemporáneas más importantes en torno a Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Cabe señalar que esta investigación fue realizada bajo la supervisión de Jacques Derrida. De igual manera, la obra de Malabou se especializa en la plasticidad –término que retoma de *La fenomenología del espíritu* de Hegel– y cómo incurre ésta en la escritura, por supuesto desde una perspectiva deconstructivista. Actualmente es docente en la Universidad de Kingston, Londres.



Es importante recalcar que he considerado necesaria la creación de una metodología compuesta a partir de elementos fenomenológicos y deconstructivos, ya que intento una lectura, no de lo que el poema enuncia como objeto de significación, sino de lo que oculta.

En primer lugar, el aparato crítico estará constituido por la propuesta fenomenológica de Gaston Bachelard –la fenomenología de la imaginación poética–, pues es la teoría que “puede permitirse tomar a la imagen poética en su propio ser” (Bachelard, 2000: 12) y además encuentro en ella vectores de análisis que prometen tal captación a partir de conceptos clave como la verticalidad, la caída imaginaria y el viento, que bien pueden guiar el curso del estudio fenomenológico de la imagen poética.

En segundo lugar, la lectura deconstructiva que propone Jaques Derrida será un elemento clave en la conformación del estudio de la imagen poética, pues la deconstrucción, al ser considerada una actitud lectora cuyo objetivo es indagar el origen y el sentido de la escritura, ofrece la posibilidad de vislumbrar un sentido más allá de la carga semiótica del poema, es decir, dilucidar sobre el origen mismo de la escritura de Pizarnik:

Técnica al servicio del lenguaje: no recurrimos aquí a una esencia general de la técnica que nos sería familiar y nos ayudaría a *comprender*, como si se tratara de un ejemplo, el concepto estricto e históricamente determinado de la escritura. Por el contrario, creemos que un cierto tipo de pregunta por el sentido y el origen de la escritura precede o, al menos, se confunde con un determinado tipo de pregunta acerca del sentido y de la técnica. Es por esta razón que nunca la noción de técnica aclarará simplemente la noción de escritura. (Derrida, 2012: 13)

Siguiendo con el razonamiento de la cita anterior, aquí la deconstrucción me permite abordar la pregunta sobre el origen de la escritura en Pizarnik desde el rastreo de la

plasticidad que le confiero. Roberto Ferro, retomando el concepto que acuña Derrida para explicar la deconstrucción afirma que:

Derrida va construyendo una especie de dispositivo (y no un sistema) estratégico abierto, sobre su propio abismo, un conjunto no cerrado, no clausurable y no totalmente formalizable en reglas de lectura, de interpretación, de escritura. Tal dispositivo se centra en el develamiento de una evaluación negativa de la escritura [...] En la elaboración de ese dispositivo privilegia el hilo conductor la huella, en torno del cual se articulan los conceptos de escritura, texto, diseminación, suplemento, el juego y el trabajo de la *différance*, cuyo papel era a la vez constituyente y desconstituyente” (Ferro, 2009: 20-21)

Al presentarse como un ‘dispositivo’ abierto y no clausurable, la deconstrucción amplía de manera significativa la posibilidad de rastrear la plasticidad en la escritura de Pizarnik porque al proclamarse separada de la noción logocéntrica que explica la escritura desde la técnica, promueve un acercamiento al texto –en este caso poético– desde lo que no dice en su superficie. Dado el excedente de sentido que alberga la imagen poética, ésta supone un conocimiento nuevo sobre la realidad y tanto la fenomenología de la imaginación poética como la deconstrucción aportan el carácter abierto que posibilita el estudio de la imagen poética en cuanto a su estatuto ontológico. De esta manera, el análisis de la obra de Pizarnik estará dividido en dos partes: 1) Análisis del poema mediante elementos propios de la fenomenología de la imaginación poética; 2) Valoración deconstruccionista de los poemas en los que se haya identificado la plasticidad.

En resumen, los procesos fenomenológicos y deconstructivos me permitirán abordar una condición específica del fenómeno que ocurre mientras la imagen poética es: la plasticidad, el movimiento del lirismo activo.

## Capítulo I: imagen y actitud poéticas.

### La huella de las vanguardias en la escritura de Alejandra Pizarnik.

*Un monólogo de emisión tan rápida  
como sea posible, sobre el que el espíritu  
crítico del sujeto no pueda abrir ningún juicio*

André Breton

Antes de abordar la imagen y la actitud poéticas, es fundamental reflexionar en torno a un factor que determina de manera general el flujo de la escritura y la invención en Pizarnik: los movimientos de vanguardia. Ya que para poder hablar de plasticidad en la escritura de la poeta, es necesario anunciar su obra desde la huella de estos fenómenos, específicamente la del surrealismo y el neorromanticismo.

En primer lugar atiendo al surrealismo y el espectro de su ideología en el quehacer poético de la autora argentina. Desde César Aira hasta Francisco Lazarte, las disertaciones sobre el Surrealismo en Pizarnik se entienden desde su renovación. Aira señala: “A.P. parece ponerse en el polo opuesto del programa surrealista, pero creo que en realidad lo está asumiendo por dentro, reinventando el Surrealismo desde su núcleo de muerte prenatal” (Aira, 2004: 15). Esta afirmación la hace en torno a la actitud que la poeta ejerce sobre la figura del poeta; pues, en palabras de Aira, en Pizarnik existe un sinceramiento, una simplificación del poeta, cuya tarea es única, la de escribir buenos poemas y ése es el punto de quiebre con la escuela surrealista. Por su parte, Lazarte enuncia:

Por varios motivos –entre ellos el onirismo de sus imágenes y la búsqueda de una experiencia poética trascendental–, la poesía de Alejandra Pizarnik sugiere una filiación con el surrealismo. Tal filiación, sin embargo, es superficial. En el fondo, Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas” (Lazarte, 1983: 867)

De esta manera, queda clara la postura de ambos críticos respecto a la relación de Pizarnik con el Surrealismo. Ambos afirman que, si bien existe una tendencia en la poeta a escribir circunstancias poéticas propias del ensueño surrealista, ella misma efectúa una separación de esa corriente al contraer hacia su propia escritura y hacia la poesía misma una actitud que llega a caer en un pesimismo reduccionista:

Aunque llegara a definir la poesía –aspiración estúpida, por otra parte–, aunque descubriera su esencia, aunque desvelara su origen más profundo, aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran tan conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos (Pizarnik 2007: 80)

Lo que Pizarnik rescata del Surrealismo es la escritura automática, la adecua a sus propias necesidades y es cuando ocurre la renovación de la huella surrealista en su escritura. Aira explica este proceder en los siguientes términos:

A. P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación. El “Yo crítico”, al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas al servicio de un oficio. Lo que retiene de la escritura automática es precisamente lo que ésta estaba llamada a disolver” (Aira, 2004: 15-16)

Aira especifica la manera en la que la escritura automática es renovada por Pizarnik. Para él, el “Yo crítico” es la figura que deslinda a la poeta de la corriente vanguardista a la que se la adscribe. Para Lazarte, la postura de Pizarnik ante el Surrealismo es ambivalente ya que “en vez de crear una plenitud de índole erótico-mística, la palabra poética produce un vacío y forma una impenetrable barrera entre el ser y el nombre” (Lazarte, 1983: 871). Esa postura ambivalente (Lazarte), aunada a la renovación del instrumento surrealista (Aira) bien pueden conferir a la escritura de Pizarnik el sentido de movilidad que confiero desde la plasticidad, pues, ciertamente, lejos de sumarse a la lista de los surrealistas por

entero, la poeta transita esta circunstancia desde su propio malestar. De tal manera que Pizarnik logra entrar y salir de la utopía surrealista gracias al “yo crítico” que no permite la edificación de su escritura en el plano idealista de los surrealistas.

Por otra parte, al referirse a la brevedad de los poemas de la autora, Aira sentencia que, sin duda, es una influencia surrealista: “la brevedad también deriva de las premisas surrealistas” (Aira, 2004: 22). Brevedad y calidad se funden en Pizarnik y Aira encuentra en ello otra vez la manifestación de la renovación de los presupuestos surrealistas: “Creo que A. P. vuelve a invertir los términos, lo que no significa volver a la situación inicial. Mantiene la primacía temporal del resultado (la breve frase poética perfecta) pero le impone una carga de subjetividad, haciéndola objeto de un exhaustivo trabajo consciente” (Aira, 2004: 25). En el caso de Pizarnik, la brevedad parece no ser un atributo, sino una imposición del lenguaje sobre el sujeto escribiente y, ciertamente, aunque puede llegar a significar algo más, la urgencia por ordenar el caos mental: “Mi actividad mental consta de un suceder de imágenes vertiginoso, recuerdos desordenados, palabras que se van en cuanto trato de apresarlas” (Pizarnik, 2007: 41). En Pizarnik, la brevedad atiende no sólo a la calidad del poema, sino al movimiento que genera cada imagen poética. La brevedad es también la carencia y esta última crea en la escritura de la poeta la consigna de lo indeterminado, lo fragmentado.

Dentro de los elementos que conforman la huella surrealista está también el sistema de lecturas, la intertextualidad. Aira explica este sistema de lecturas de la siguiente manera: “los surrealistas se proponen como otros tantos Rimbauds y Lautréamonts de la realidad, historizados y explicados, y por ello legitimados. Así se piensan a sí mismos, y esto es lo que hace del surrealismo un sistema de lecturas” (Aira, 2004: 48). Pizarnik no efectúa la intertextualidad del modo surrealista. La poeta plagia deliberadamente, nutre al poema con

la palabra de otros autores, y, de cierta manera, renueva –otra vez– el sistema de lecturas bajo el que se guarecen los surrealistas.

Ambos autores –Aira y Lazarte– coinciden en que la relación que Pizarnik mantiene con el surrealismo es conflictiva.

El Surrealismo es visto desde otra perspectiva en el ensayo “Alejandra Pizarnik and the inhospitability of language: the poet as hostage”, de Laura García Moreno. Específicamente, la investigadora hace un rastreo del Surrealismo en Pizarnik a partir de las imágenes corporales que la poeta construye: maniquí, muñeca y la figura del autómeta:

Dolls, mannequins, automatons: This figures are common in Surrealist aesthetics and they are characterized, according to Hal Foster, by an ambivalence that signals “a confusion between the animate and the immanence of death in life in a capitalist world”. Surrealists often feminized this images (García, 1996: 80)

García Moreno parte de la feminización de los objetos antes mencionados y desarrolla un estudio sobre los poemas en los que estas figuras se hacen presentes, otorgándole a la obra de Pizarnik un carácter surrealista que perfila parte de su poética. El siguiente poema es un ejemplo de lo anterior:

Se prohíbe mirar el césped

Maniquí desnudo entre escombros. Incendiaron la vidriera, te abandonaron en posición de ángel petrificado. No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente (Pizarnik, 2003: 343)

Ciertamente, el Surrealismo es una influencia que en Pizarnik encuentra su definición en el desvanecimiento del manifiesto para reinventar el proceso. La potente materia onírica que se refleja en sus poemas atiende más bien a un sonambulismo poético, que es observado por un yo crítico que no se esconde, que al fluir libre del lenguaje de los sueños.

En cuanto al neorromanticismo, Pizarnik se apropia de la noche, de los bosques oscuros, de los jardines solitarios, de la infancia en constante evocación y a partir de dichos elementos configura el espacio poético para narrar la intimidad del yo lírico. Lo cual equivale a decir que, sin ser estrictamente neorromántica, Pizarnik construye gran parte del paisaje de su poesía a partir de las entidades anteriores:

Cenizas

La noche se astilló en estrellas  
mirándome alucinada  
el aire arroja odio  
embellecido su rostro  
con música

Pronto nos iremos

Arcano sueño  
antepasado de mi sonrisa  
el mundo está demacrado  
y hay candado pero no llaves  
y hay pavor pero no lágrimas

¿Qué haré conmigo?

Porque a ti te debo lo que soy

Pero no tengo mañana

Porque a ti te...

La noche sufre. (Pizarnik, 2003: 55)

Para Pizarnik, la noche es una compañera silenciosa, una presencia que la poeta siente e intuye (“La noche sufre”), expresando un profundo grado de intimismo que envuelve a la escritura en un tono confesional que persiste no sólo en el poema anterior, sino a lo largo de su obra. Si, por una parte, se considera en menor medida la obra de la poeta argentina como expresión de un neorromanticismo latinoamericano, es por el estrecho lazo que existe entre el sujeto poético y el elemento natural, el viento, porque –es hecho conocido– tanto los románticos como sus sucesores crearon una comunión con los

elementos y fenómenos naturales en combinatoria con los estados del alma (Béguin, 1981). Pizarnik establece una relación sentimental a partir de la enunciación del viento en el enramado textual de su poética:

7

Salta con la camisa en llamas  
de estrella en estrella  
de sombra en sombra.  
Muere de muerte lejana  
la que ama al viento (Pizarnik, 2003: 109)

El culto a los elementos naturales no se limita sólo al viento; el fuego también aparece en la obra de la autora como una figura sólida que anima los espacios de la muerte. Aunque el neorromanticismo fue anterior a Pizarnik persisten huellas de esta corriente en su obra a manera de evocación del alma romántica que rige el curso de la pluma en la escritura.

### **La escritura de Pizarnik como máscara transformacional.**

La presente investigación se muestra como un estudio del comportamiento del lenguaje en la escritura de Pizarnik, como parte de un proceso creativo siempre en mutación. Los acontecimientos biográficos de la poeta y las etiquetas académicas con las que se la nombra, en este caso, se configuran como una superficie referencial para su contextualización. Lo que a este estudio interesa es la captación y descripción de un tipo de movimiento que sucede, no en el espacio superficial del poema –en el que pueden identificarse los motivos esenciales (visibles) de su obra–, sino en su estructura oculta, y de cómo este comportamiento del lenguaje otorga a la poética de Pizarnik el singular carácter migratorio de una escritura abierta que no termina.



Y es así, debido a ese carácter migratorio, que la poesía de esta autora se me presenta como una máscara transformacional<sup>8</sup>. Según el antropólogo francés: “estas máscaras de danza que se abren de súbito en dos hojas para dejar ver otro rostro, a veces aún otro más detrás del segundo, impregnados todos de misterio y austeridad, daban testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural” (Lévi-Strauss, 1985: 13). Lo mismo ocurre en la poesía de Pizarnik: el conjunto de sus poemarios puede leerse como una máscara transformacional que va mostrando más de un rostro. Lévi-Strauss refiere sus primeros encuentros con estas máscaras como extraños; más tarde descubre que la causa de ese extrañamiento, causado por la forma atípica de aquellos objetos, era un proceso de captación incompleto, ya que el estudioso francés sólo conocía las máscaras transformacionales desde su inmovilidad: “Contemplando estas máscaras me hacía sin cesar las mismas preguntas ¿Por qué esta forma inhabitual y tan mal adaptada a su función? Claro está que las veía incompletas” (Lévi-Strauss, 1985: 17). En ambos casos –las máscaras transformacionales y la escritura de Pizarnik–, es esencial mirarlos durante el movimiento de su transformación para captarlos completos. Las máscaras logran su transformación mediante un mecanismo de poleas, bisagras y cuerdas. La escritura de Pizarnik lo hace mediante la plasticidad, un movimiento del lenguaje que ocurre en un espacio de incompreensión, que también es parte del poema. Es decir, al igual que en la máscara transformacional, el movimiento también contribuye a la develación de los rostros ocultos. Tanto la fenomenología de la imaginación poética como la deconstrucción me

---

<sup>8</sup> En la introducción de *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, Catherine Malabou nombra un objeto llamado máscara de máscaras: “son máscaras plurales, compuestas de rostros múltiples, máscaras de máscaras, si se prefieres” (Malabou 2008: 15). A su vez, la filósofa toma el término de Claude Lévi-Strauss, quien lo enuncia en *La vía de las máscaras* con un fin antropológico y yo lo retomo para referir el movimiento del lenguaje en la escritura de Pizarnik.

permitirán identificar los momentos de transformación de los poemas. Ya que encuentro en ambas posturas características críticas que me permiten reflexionar en torno a aquello que ha permanecido oculto en la inmovilidad de la superficie de los poemas que he dispuesto en la antología personal que tomo a manera de muestra para identificar y explicar el movimiento que genera la plasticidad en la escritura de Pizarnik.

El origen del movimiento de la plasticidad es similar al de las máscaras transformacionales de Lévi-Strauss; éstas necesitan ser animadas por un movimiento que permita activar el mecanismo que deja ver el rostro que la máscara oculta. Tal movimiento lo ejecuta un tercero, el portador de la máscara. En la escritura de Pizarnik, la evolución de la plasticidad es también la exposición de los rostros ocultos en el entramado de una máscara textual.

Esta investigación se instala en el estudio de la imagen poética y su plasticidad – cuyo significado será expuesto a profundidad en el siguiente capítulo –, es decir, en la idea de un lirismo activo<sup>9</sup>. Esta noción sugiere que el poema, mediante un particular movimiento del lenguaje, es posibilitador de la experiencia de la evocación de la materia del mundo poético. El poema, resultado del proceso creativo, *habla* la materia y el lector es capaz de

---

<sup>9</sup> Retomo la noción de Gaston Bachelard, quien hace mención de la misma en *El aire y los sueños* al referirse a las imágenes poéticas:

Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan –*esas imágenes literarias*– esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física (2012: 11)

Si bien el filósofo no ofrece una especificación del concepto, es mediante el contexto que me permito la licencia de atribuirle un sentido de movimiento. De tal manera que en esta investigación el lirismo activo debe comprenderse como aquel que pone en evidencia la movilidad de las imágenes poéticas.

percibirla dentro de su experiencia estética personal. Si existe un término que sirva como antecedente de la plasticidad que aquí enunció es, sin duda, la noción de ‘actitud poética’ que Jean-Paul Sartre define en *¿Qué es la literatura?* (1948). Para el filósofo esta conducta consiste en el tratamiento de las palabras como objetos por parte del poeta: “el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos” (Sartre, 1967: 46). Cuando el filósofo habla de ‘lenguaje-instrumento’ se refiere al uso de las palabras como elementos de significación, permeados por una relación de poder. Frente a esta racionalización del lenguaje, el poeta, según Sartre, se inclina hacia la postura que evidencia la posibilidad oculta de las palabras, misma en la que: “[El poeta] En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia” (Sartre, 1967: 47a). Ese contacto silencioso forma parte de la actitud poética; sin él, el poeta no logra el giro hacia las palabras como objetos, mediante el cual no busca en ellas el signo, sino la ‘luz’; de tal manera que la ‘luminosidad’ de esos objetos es la palabra misma. Siguiendo con lo anterior, la actitud poética confiere a las palabras la materia escondida del objeto, generando en ellas otro significado: “Incapaz de servirse de la palabra como signo de un aspecto del mundo, [el poeta] ve en ella la imagen de uno de esos aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos” (Sartre, 1967: 47b). Así, una primera hipótesis indica que Pizarnik no escribe poemas para expresarse, sino para manifestar su extraño acercamiento al lenguaje. Sartre afirma que “El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los

hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera” (Sartre, 1967: 47c). Lo anterior implica que el poeta experimenta un extrañamiento ante las palabras, aunado además al contacto silencioso que llega a establecer con ellas. De ahí el surgimiento de la actitud poética en el centro mismo del proceso creativo: el poeta, al percibir las palabras como objetos, es capaz de configurar una relación con ellas de forma material. Sartre manifiesta que la palabra poética es un microcosmos y con ello, en realidad, está describiendo el movimiento generado a partir de la actitud poética:

Y cuando el poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia; está creando un objeto. Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan, *se queman* y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la *frase objeto*” (Sartre, 1967: 48)

De este modo de ser con las palabras surge la oportunidad de hacer manifiesta la plasticidad porque mediante este proceso el poeta imprime a su escritura dos movimientos; por una parte, el movimiento de desprendimiento: el poeta logra aprehender las palabras como objetos; el movimiento de destrucción: el poeta logra fijar, mediante la magia del acto creativo, la transformación de la escritura en una *frase-objeto*, misma en la que se ve reflejado el último movimiento, el lirismo activo entre las *palabras-cosas* que coexisten en el poema, en el que cada palabra es, además, un microcosmos. De ahí se desprende la compleja densidad de las formas que el poeta percibe en cada palabra-objeto y que transmite al poema a modo de materia evocada: “Y como el poeta no *utiliza* la palabra, no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material que se funde ante su vista con las otras acepciones. Así, en cada palabra, por el sólo efecto de la *actitud* poética, realiza las metáforas” (Sartre, 1967: 47d). La pertinencia de emplear el concepto sartreano en la

presente investigación adquiere un carácter de orientación, ya que esclarece la base fundacional de la del estudio sobre la plasticidad, pues ésta tiene su origen en el modo en que el poeta se acerca al lenguaje y que Sartre describe con claridad, es decir, ambos conceptos coinciden en cuanto a que dirigen su atención, no al objeto acabado que conocemos como poema, sino al interior del acto creador, a la construcción de la evocación de la materia de la que ya se ha hablado: uno –el propuesto aquí– es consecuencia natural del otro, el que sugiere Sartre.

Ahora, lo conveniente es explicar la imagen poética en términos de fenomenología porque es la que coincide de manera natural con la idea del movimiento aunado a la plasticidad que detallaré posteriormente. En *La poética del espacio*, Bachelard explica esta noción de distintas maneras. La primera es la siguiente: “La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo”(Bachelard, 2011: 7). Esta forma de percibir la imagen poética conlleva un carácter de novedad en relación con el calificativo empleado: súbito; también implica alteración, pues la imagen poética se presenta como “un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí la expresión crea ser” (Bachelard, 2011: 12). Esto quiere decir que la palabra crea ‘ser’, que la imagen poética se presenta como materia que produce un movimiento percibido por nuestra imaginación y nosotros, lectores, al experimentarlo en su ‘ser’ esencial –el poema mismo–, experimentamos también nuestro propio ser, no desde el juicio obligado de la razón, sino desde las formas de la realidad poética. Cuando Bachelard afirma que “En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio”(Bachelard, 2011: 8), claramente está situando a la imagen poética en un discurso que también es ontológico y que, al mismo tiempo, descubre la naturaleza de ese ‘ser’ que es el poema. Parte de esta compleja entidad

puede ser captada desde su plasticidad y es lo que precisamente intenta esta investigación. Entonces, el tratamiento de la poesía de Alejandra Pizarnik oscilará entre cuestionamientos ontológicos, no referentes al poeta, sino al ‘ser’ que es la imagen poética, y premisas tanto fenomenológicas como deconstructivas, que son las que me permitirán desentrañar el movimiento de plasticidad en la obra de Pizarnik. En resumen, la imagen poética, en términos de Bachelard, es un ‘ser’ dentro del poema, no el ser poético que entendemos como yo lírico, sino el ‘ser’ de cada una de las imágenes poéticas del poema. El método fenomenológico confiere la posibilidad de identificar a este ser específico y al hacerlo, la seducción de pretender abordarlo desde su plasticidad resulta una propuesta de análisis abierta y comprobable mediante los mecanismos de la fenomenología y la deconstrucción. La imagen poética, según la lógica bachelardiana, genera una acción imaginante : “Si una imagen presente no me hace pensar en una imagen ausente [...] entonces no hay imaginación” (Bachelard, 2012: 9). Este razonamiento reafirma ese carácter hacia el interior de la imagen poética. Dado lo anterior, puedo afirmar para captar la plasticidad en la obra poética de Alejandra Pizarnik será preciso identificar aquellos poemas en los que la acción imaginante no se ponga en duda. De ahí la pertinencia de elaborar una antología de poemas en los que el fenómeno de la plasticidad es evidente –sin que ello signifique que sólo en esos textos se manifieste la plasticidad–. De ahí que este primer estudio sobre la plasticidad en la escritura de Pizarnik sirva como introducción a otra investigación en la que se rastree este fenómeno no sólo en su poesía, sino también en su obra diarística, ensayística y su prosa. De tal manera que la diferencia y el acierto sea leer a Pizarnik a través de la plasticidad.

Otro término clave para el desarrollo y entendimiento de esta investigación es sin duda la ensoñación poética, explicada por Bachelard en *La poética de la ensoñación*: “Esta ensoñación es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse” (Bachelard, 2000: 17a), dicho de otra manera, la ensoñación poética proviene del poema que ha sido escrito, produce un cambio perceptible en el lector, pues como el fenomenólogo afirma: “Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética” (2000: 17b). Queda claro que esta ensoñación es un estado de nuestra imaginación detonado por el poema escrito. Pertinentemente, Bachelard hace una distinción entre la ensoñación y la ensoñación poética. Mientras la primera está ligada al sueño, “la ensoñación poética escrita, guiada hasta producir una página literaria, va a ser para nosotros [...] una ensoñación transmisible, una ensoñación inspiradora, es decir, una inspiración a la medida de nuestros talentos lectores” (Bachelard, 2000: 18-19). Esto quiere decir que la ensoñación poética nos ayuda a habitar el mundo del poema, nos pone en contacto con el ‘ser’ de la imagen poética que Bachelard enuncia. Al establecerse el vínculo entre el lector y el ‘ser’ de la imagen poética, la fenomenología de la imaginación poética será la metodología que me permita estudiar el movimiento que hace surgir a la plasticidad, proceso que se completa mediante una simbiosis receptiva entre el lector y el ‘ser’ esencial de la imagen poética, captarlo, como afirma Bachelard: “La exigencia fenomenológica con respecto a las imágenes poéticas es, por lo demás, simple: consiste en poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así con la insigne productividad psíquica de la imaginación.” (Bachelard, 2000: 11). La fenomenología de la imaginación poética se perfila como parte de la metodología ideal para los fines de esta investigación. El propio Bachelard la define de la siguiente manera: “Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto

directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 2011: 9). En pocas palabras, la fenomenología de la imaginación poética se ocupa del estudio del fenómeno de la imagen poética con el propósito de captar a su ser esencial. Cuando Bachelard afirma que la poesía pone en estado de emergencia al lenguaje es porque anuncia a ese ser develado por la ensoñación poética. Lo que quiero decir es que si una imagen no me permite entrar en contacto con su ser, entonces, probablemente no se trate de una imagen poética, puesto que ésta no pondría en estado de emergencia al lenguaje. Desde esta perspectiva, especifico que el objetivo de este análisis es identificar la plasticidad como parte de los elementos que constituyen el acontecer del fenómeno de la imagen poética en la obra de Alejandra Pizarnik. Sin dejar de olvidar que esta propiedad es el resultado de una actitud específica por parte de la poeta ante las palabras: concebirlas como objetos. No me refiero a esa *fuerza expresiva* que las imágenes pueden suscitar, sino al estatuto de realidad otorgado al poema por el movimiento de su de la imagen.

En el capítulo final de *El aire y los sueños*, Bachelard retoma la imagen poética – llamándola también literaria– y la suscribe bajo los siguientes términos:

Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un *sentido* en estado naciente: la palabra –la vieja palabra– viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria (Bachelard, 2012: 306)

El ciclo imaginante se sintetiza en la cita anterior y, de igual manera, el proceso de la plasticidad se lee indirectamente –“Significar otra cosa y hacerse soñar de otro modo”–. De ahí la urgencia de comprender la imagen poética desde la fenomenología del filósofo francés. Además, encuentro en esta postura frente a la ‘imagen literaria’ un vaso comunicante con el propio pensamiento de Pizarnik, ya que en uno de sus poemas afirma



que cada palabra significa una cosa y otra y otra, suscribiendo la posibilidad de sentido a un *ad infinitum*, razón por la que la suya es una escritura abierta.

Por otra parte, las imágenes de Pizarnik tienden a trazar el origen lejano de su escritura y con ello se reafirma el lazo entre actitud e imagen poéticas. Es decir, si para Sartre existe un extrañamiento que hace al poeta alejarse de las palabras, para Bachelard la imagen poética también da cuenta de un distanciamiento: “Para quien conoce la ensoñación escrita, para quien sabe vivir, vivir plenamente, al correr de la pluma, ¡lo real está tan lejos! Lo que se tenía que decir queda tan pronto suplantado por lo que se escribe por sorpresa” (Bachelard, 2012: 307). Pizarnik escribe:

Acabo de recibir una carta de A. R. en la que me dice, honestamente, que no entiende mis versos. Me ruega que se los explique. Sonríe tristemente. Y a mí ¿quién me los puede explicar? No sé de dónde han surgido, ni cómo. Han sido momentos aislados y mágicos, que me raptaron de estos odiados tiempo y espacio, y me sentaron en una nebulosa de arena sobre la que escribí lo que un ángel, un poco travieso, quiso dictarme (Pizarnik, 2007: 65)

Esos momentos aislados, mágicos que surgen sin aparente explicación, aunados a la imagen de la nebulosa de arena, acentúan la percepción de una distancia que la poeta presenta como inconmensurable. Esta situación puede comprenderse como el extrañamiento inicial que enuncia Sartre. De igual manera, el rechazo a la realidad del mundo es reemplazada por ‘una nebulosa de arena’ que acentúa una deliberada distancia entre ambos puntos, pues mediante esta imagen Pizarnik logra sintetizar tanto la actitud poética que pronuncia Sartre, así como el distanciamiento de la realidad que enuncia Bachelard. Todo lo anterior confiere un movimiento natural a la imagen poética. Ya desde

la silenciosa gestación de ésta, se fragua la plasticidad. Bachelard, sin hablar de este fenómeno, sin enunciarlo siquiera, explica su función desde el lenguaje fenomenológico:

Una imagen [poética] basta a veces para transportarnos de un universo a otro. En esto la imagen literaria aparece como la función más innovadora del lenguaje. Éste evoluciona por sus imágenes mucho más que por su esfuerzo semántico [...] la imagen literaria pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación (Bachelard, 2012: 308)

Dado que la plasticidad es un fenómeno de movimiento entre las palabras y no una expresión lógica de sentido, encuentro en Bachelard la anunciación oculta de esta característica. Movimiento, imaginación y lenguaje confieren a la imagen poética la facultad de una propagación de sentidos. De ahí que un objeto literario encuentre su evolución en el proceso de su recepción.

## Capítulo II. La plasticidad en la escritura de Alejandra Pizarnik.

*La plasticidad es la superación de la escritura;  
la plasticidad es el duelo de la escritura;  
la plasticidad es la melancolía de la escritura;  
la plasticidad es la separación para con la escritura;  
la plasticidad es la metamorfosis de la escritura.*

Catherine Malabou

### Hacia una noción de plasticidad.

Antes de intentar definir la plasticidad que refiero a la escritura de Pizarnik, es preciso mencionar la manera en la que es entendido el término *plasticidad*, primero en el marco de la historia del arte y después su repercusión en el terreno de lo literario. En primera instancia retomo algunas de las distintas definiciones con las que la RAE<sup>10</sup> explica, no la noción en sí, sino su derivado:

plástica, co.

1. adj. Que forma o da forma. *Fuerza plástica. Virtud plástica.*
2. adj. Dicho de un estilo o una frase que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva da mucho realce a las ideas o imágenes mentales.
3. f. Arte de plasmar o formar cosas de barro, yeso, etc.

De las definiciones anteriores se deduce lo siguiente: en el plano de lo literario, la plástica es entendida como fuerza expresiva de las palabras, lo cual vitaliza “las ideas o imágenes mentales” desde la escritura. En el plano de las artes plásticas, el concepto es entendido como una manera creativa de generar objetos estéticos a partir de materiales que, en principio, no tienen una función estética. De esta manera, la plasticidad se vincula a la

---

<sup>10</sup> RAE. “Diccionario”, [dle.rae.es/?id=TLksLOY/](http://dle.rae.es/?id=TLksLOY/). Fecha de consulta: 22 de enero de 2014.

percepción de las formas, texturas, colores y modos de representación visual del objeto. Las definiciones anteriores implementan en el concepto que aquí se enuncia una carga semiótica que tiende a encasillar el significado, a doblarlo sobre sí mismo, evitando la apertura –develación– de sus posibilidades ocultas; por eso, es necesario acudir a una propuesta contemporánea que actualice el concepto de “plasticidad” desde una ruta deconstructiva. En *El porvenir de Hegel*, Catherine Malabou explica de forma sintetizada la noción de plasticidad en la historia del arte:

El sustantivo “plasticidad” y su equivalente alemán “*Plastizität*” [sic], entran ambos en la lengua en el siglo XVIII y se agregan a dos palabras preexistentes formadas sobre el mismo radical: el sustantivo “plástico (*die Plastik*)” y el adjetivo “plástico (*plastisch*)”. Estas tres palabras derivan del griego πλασσειν (at. πλαττειν), que significa modelar. Por un lado, el adjetivo “plástico” significa “susceptible de cambiar de forma”, maleable: la arcilla, la greda son “plásticas” ; y, por otra parte, significa “lo que tiene el poder de dar forma”, como en el caso de las artes plásticas o de la cirugía plástica. Estos dos significados se encuentran en el adjetivo alemán *plastisch*. Efectivamente, el diccionario Grimm lo define de la siguiente manera: “*körperlich (...) gestaltend oder gestaltet* (que recibe o da forma –o figura– de cuerpo). La plasticidad (tal como la *Plastizität* [sic] alemana) designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de lo que es susceptible tanto de recibir como de dar forma.

Desde ya, estas definiciones permiten poner en evidencia el “círculo hermenéutico” en el cual estará capturado el itinerario, ya que la formación del concepto de plasticidad requiere la definición misma de dicho término; lo que define y lo definible son idénticos. (...) el país natal de la plasticidad es el dominio del arte. En efecto, la plástica caracteriza el arte del modelaje, y en primer lugar, el trabajo del escultor. Las artes plástica son las artes cuyo principal fin es la elaboración de las formas. (2013: 28-30)

La cita anterior ayuda a aclarar lo que se ha entendido por plasticidad, pues Malabou hace una síntesis de la palabra (*plasticity, plasticité, plastizität, plassein*), al tiempo que circunscribe dentro del concepto mismo las distintas acepciones que éste ha ido acumulando a lo largo de su historia evolutiva. Por una parte, en el ámbito del arte, la filósofa señala la característica principal de este vocablo: la plasticidad está caracterizada por el acto de moldear, y más que moldear, esculpir; y, a partir de ello, también explica las artes plásticas como aquellas centradas en la articulación y el desarrollo de formas. Todo lo anterior es enunciado por Malabou como una especie de inducción hacia el giro que le dará

a este concepto, y es precisamente este nuevo decir de la plasticidad el que tomo como referencia base para desarrollar la hipótesis de la presente investigación. En otras palabras, entiendo “plasticidad” desde la concepción que Malabou desarrolla tanto en *El porvenir de Hegel* como en *La plasticidad en el atardecer de la escritura*. Ahora bien, en primera instancia, Malabou señala las múltiples variaciones de sentido que el término ha ido adquiriendo y, a modo de paráfrasis, se puede especificar lo siguiente: la plasticidad, fuera del campo del arte, puede entenderse como 1) La aptitud general para ser moldeado por una cultura o educación, 2) Flexibilidad cerebral y 3) La habilidad de evolución y adaptación de las especies (Malabou, 2013: 8). Dado que la filósofa toma el término de la propuesta ideológica de Hegel, es necesario señalar que ella misma sitúa la plasticidad hegeliana en dos campos específicos. El primero es, sin duda, el de las artes plásticas y el segundo comprende la enunciación de lo que Hegel llama “individuos plásticos” haciendo referencia a los filósofos, poetas e historiadores griegos de la antigüedad:

El filósofo se da la licencia con la definición usual de la plasticidad para extender su comprensión y elaborar el pensamiento de las “*individualidades plásticas*”, en cuanto segundo dominio de sentido del concepto de plasticidad. Según Hegel, la plasticidad caracteriza la naturaleza de dichas individualidades griegas que el filósofo denomina “*ejemplares (exemplarische)*” o “*sustanciales (substantielle)*” (Malabou, 2013: 31)

Partiendo de este referente, Malabou genera un estadio de la plasticidad: *plasticidad filosófica*, concepto definido de la siguiente manera:

La expresión “plasticidad filosófica” debe ser entendida de dos maneras. Por una parte, ella caracteriza, para Hegel, la actitud o el comportamiento del filósofo. Por otra, ella califica el modo de ser de la filosofía misma, es decir, el ritmo de despliegue del contenido especulativo y de su exposición (2013: 31)

Es necesario establecer una conexión directa entre esta ‘actitud filosófica’ y la ‘actitud poética’<sup>11</sup> sartreana, que ya se ha explicado en páginas anteriores, pues, al parecer, la plasticidad encuentra su antecedente, tanto en Hegel –desde la lectura de Malabou– como en Pizarnik, a partir de una ‘actitud’. Una vez expuesta la noción de plasticidad en términos hegelianos, urge especificar lo que Malabou plantea como ‘plasticidad’. Para la investigadora, esta noción es un retrato conceptual, el cual genera una relación transformacional entre figura y escritura, una relación dialéctica y deconstructiva, en la que palabra y figura ceden de manera simultánea en la construcción de ese movimiento del lenguaje que surge como plasticidad. En este sentido, puedo referirme a la escritura de Pizarnik como retratos conceptuales. Para Malabou, la plasticidad es un proceso que presenta una estructura, misma que permite la transformación simultánea entre palabra y figura: “la <<plasticidad>> nombra pues ya ... una estrategia hermenéutica autónoma que consiste en *dialectizar* la relación de un texto con su afuera destructor o deconstructor” (Malabou, 2008: 62). Esta transformación deviene en la destrucción de una forma para crear otra, es decir que la plasticidad –en términos de la propia Malabou– es la capacidad de destruir para construir. En el libro *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea*, Joana Masó explica la plasticidad que Malabou propone: “La plasticidad es aquí la propiedad de aquello que da o recibe forma, siendo susceptible de generar destrucción de la forma como motor de otras formas” (2013: 53). De esta manera, se reafirma el doble sentido que alberga la plasticidad. Al completar estas nociones mediante el establecimiento de vasos comunicantes con Bachelard y Sartre, emprendo una reflexión, que me permitirá guiar la presente investigación. Todo esto con el objetivo de

---

<sup>11</sup> Es importante remarcar que –como ya se ha comentado en la introducción de esta investigación– en su obra *¿Qué es la literatura?*, Sartre refiere la ‘actitud poética’ a un comportamiento por parte del escritor hacia las palabras; ya no las considera signos, sino objetos.

evidenciar que, gracias a esa actitud poética que ya se ha mencionado, en la escritura de Pizarnik puede identificarse una plasticidad equiparada a un movimiento del lenguaje. Si Malabou afirma que la plasticidad es un movimiento dialéctico que va de la destrucción de una forma para generar otras, se puede afirmar que la escritura en la que esta capacidad se manifiesta destruye la forma de su significado para inaugurar su capacidad plástica: “‘Plástico’ designa, entonces, lo que cede a la forma *resistiendo* a la deformación ( Malabou, 2013: 30). Y esto, a su vez, puede entenderse como un lirismo activo, es decir, que mediante el proceso individual de actualización de la obra –la experiencia lectora– el receptor advierte el resultado de este lirismo: la plasticidad. A partir de la cita anterior surgen nuevas conexiones entre esa actitud específicamente poética que Pizarnik desarrolla frente a las palabras y que hace de los poemas objetos plásticos, pues resisten esa transformación-destrucción que señala Malabou para crear otra forma: la del movimiento plástico del poema. La plasticidad permite una nueva lectura del mismo y de Pizarnik en la medida en que “destruye y permite concebir una subjetividad emergente y en estado de emergencia” (Masó, 2013: 59), con ello quiero decir que ya dentro de la misma subjetividad lírica que los poemas plantean, a partir del proceso plástico que destruye para concebir, surge la posibilidad de otra subjetividad. Es ésta la que parapeta al poema en ese estado de emergencia entendido como la característica del lenguaje que pide ser tratado desde otras aristas –en este caso desde la lectura que esta investigación propone–. Bajo esta misma línea –la de la subjetividad– Bachelard afirma: “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significativo. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. ... la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia” (Bachelard, 2012: 18-19). Las citas anteriores guardan una lejana armonía, pues ambas coinciden en un estado de emergencia provocado

por la poesía. De esta manera, la subjetividad emergente que señala Masó no es otra cosa sino la plasticidad del poema. Ahora, cuando ambos autores hacen referencia a este término, lo hacen situando la poesía como aquello que emerge; así, cada imagen poética se convierte en una posibilidad del lenguaje para surgir no como un fenómeno de comunicación, sino como un estado nuevo del mismo, el de la emergencia en acto pleno.

### **Propuesta para una plasticidad en la poesía de Alejandra Pizarnik.**

La plasticidad es la consecuencia de un movimiento que se encuentra al interior de la imagen poética. Es también la consecuencia de la ejecución de un proceso creativo que trabaja con la materia de las palabras para producir la evocación plástica del mundo:

Adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Ya este dibujo es un llamado ritual (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura [...]) (Pizarnik, 2009: 299-300)

La plasticidad es una manifestación del modo de ser del poema: es un organismo que circula el lenguaje abierto a la imaginación dinámica, activando el lirismo activo en la imagen poética. Así, la investigación se presenta como una propuesta de decodificación fenomenológica y deconstructiva de la imagen. La plasticidad que aquí explico es un principio de realidad, pues actúa como una evocación de la materialidad de los objetos del poema. Bachelard expresa muy bien el sentido de los objetos desde su poetización: “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (Bachelard, 2011: 240). No se intenta descifrar la metáfora de la imagen poética desde la lógica del signo, sino estudiar, mediante la captación de su lirismo activo, ese movimiento generado entre las palabras que



destruye la lógica de los signos para crear la lógica de la plasticidad. Este procedimiento recae también en la lectura de la imagen visual del mundo poético: “Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación así es un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que proyecta su ser” (Bachelard 2012: 15). Siguiendo la cita anterior, pareciera que, mediante un lenguaje más poético, Bachelard mismo ha nombrado ya la plasticidad que Malabou configura, pues encuentro el elemento que destruye para formar (“se impone el realismo de la irrealidad”), el movimiento transformacional (“transfiguración”) y la forma resultante de ese proceso (la plasticidad). Lo anterior se presenta como un posible enlace de contenido entre Malabou y Bachelard, lo cual acentúa la posibilidad de introducir la plasticidad que en esta investigación se pretende develar como una característica de aquellos poemas de Pizarnik que en una primera lectura se perciben como una intuición de que algo, debajo de las palabras –el movimiento– intenta decirse.

Pizarnik trabaja con la materia de las palabras para construir su realidad; misma que, en un principio, no es percibida, sino imaginada por el lector, y no es que se descifre la metáfora –como ya se ha dicho– sino que se percibe la imagen visual del mundo poético. Para trazar la evolución de la plasticidad que acontece en la escritura de Pizarnik es necesario hacer un rastreo a lo largo de su obra. Para ello configuré una antología personal de los poemas en los que la plasticidad es más evidente y que resultan ser parte de las obras que concuerdan con aquellas que la crítica ha designado como las más importantes dentro de su producción porque es evidente en ellas una renovación del lenguaje y una voz madurada de la poeta: *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de*

*Diana* (1962), *Extracción de la piedra de la locura* (1966-1968) y *El infierno musical* (1971).

Lejos de pretender analizar cada uno de los poemas que conforman los títulos mencionados, procuro generar una lectura fenomenológica-deconstructiva que permita la fundamentación de la idea de plasticidad como un fenómeno que encuentra su desarrollo natural en la extensión de la voz poética, es decir, en cada poemario. Propongo esta lectura como una inacabada –no en un sentido peyorativo, sino atendiendo a lo inacabado como aquello en lo que cualquier posibilidad de interpretación encuentra su espacio– dado que su conformación está moldeada por una serie de fragmentos teóricos tomados de distintos flujos discursivos: las reflexiones que Sartre hace sobre la literatura en *¿Qué es la literatura?*; la fenomenología de la imaginación poética (Bachelard) y la deconstrucción (Derrida). Para ello, expongo en el siguiente apartado la estructura que servirá de guía para identificar elementos propios de la plasticidad desde una perspectiva fenomenológica.

### **Lectura fenomenológica: figuras de movimiento de la plasticidad en la imagen poética.**

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard anuncia la coexistencia entre conciencia y sueño como el equilibrio de la ensoñación poética, y con ello anuncia el carácter ontológico de la acción imaginante:

la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, el soñador de ensoñaciones sabe que es él quien se ausenta, él en carne y hueso, quien se convierte en espíritu (Bachelard, 2000: 226-227)

La fenomenología, en el intento de captar al ‘ser’ de la imagen poética, plantea una serie de elementos indispensables para identificar el movimiento de ese ‘ser’. Tales elementos son los mismos que tomaré en cuenta para establecer el orden de la lectura fenomenológica de los poemas seleccionados para estudiar el fenómeno de la plasticidad. Tales elementos son:

- 1) La verticalidad: consiste en generar una valoración vertical de las imágenes poéticas y ello implica la identificación de figuras de elevación, profundidad y suspensión, como lo indica Bachelard, pues son estas imágenes las que propician en el lector el (re) conocimiento de sí mismo a través de la poesía: “Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial” (Bachelard, 2012: 20).
- 2) La caída imaginaria: Bachelard enuncia este fenómeno como ‘el viaje hacia abajo’, el autoconocimiento del ser a partir de la imagen poética que recrea la caída:

Cuánto más activas serán las impresiones en que el poeta sabe comunicarnos la *diferencial de la caída viva*, es decir, el cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace *más* pesada, *más defectuosa*. Esta *caída viva*, es aquella cuya causa llevamos en nosotros mismos (Bachelard, 2000: 18)

Esta manera de vincular la caída con el reconocimiento del sí mismo a través de la poesía también refiere al sufrimiento. Bachelard explica que en la caída imaginaria, la realidad es dolorosa, se sufre en su captación de caída que crea su propio abismo. En ese sentido, Pizarnik hace de su escritura la crónica de una caída imaginaria perpetuada en el trazo, es decir, “propaga el sufrimiento” (Bachelard, 2012).

- 3) El viento: para Bachelard, este elemento natural propicia el reconocimiento de la furia, de la violencia, pero también del respiro, del soplo, de la propagación del movimiento en la imagen poética: “Todas las fases del viento tiene su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada” (Bachelard, 2012: 284). El viento anuncia la potencia del movimiento que anima al ‘ser’ de la imagen poética. Le confiere a la imagen una movilidad pasional.

En esta lectura atiendo a un orden cronológico de los poemas porque también pretendo evidenciar la evolución de la plasticidad; descubrir las mutaciones de este fenómeno a través de las fluctuaciones de la escritura en Alejandra Pizarnik.

### ***La última inocencia (1956).***

Es el segundo libro de poesía que Pizarnik escribió y está dedicado a León Ostrov –quien fuera su psicoanalista– y consta de 16 poemas. Al parecer, César Aira adjudica el nombre del poemario a una frase del poema “Mala sangre”, texto inscrito en *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud: “*La última inocencia*, cuyo título está tomado —así lo indica César Aira— del cuarto apartado de *Mala sangre* en *Una temporada en el infierno*: «La última inocencia y la última timidez. Queda dicho». Esta frase alude al pasaje previo: «Mi vicio. El vicio que ha echado raíces de dolor en mi flanco, desde que tengo uso de razón...» (CVC, párr. 1). Ciertamente, intertextualidades como ésta son el resultado de la apropiación y renovación que Pizarnik emprende sobre ciertos instrumentos surrealistas, como el sistema de lecturas, en este caso. Pizarnik tiene 20 años y en su quehacer escritural

–específicamente en el poema que inaugura *La última inocencia*, “Salvación”– la plasticidad aparece ya como un elemento que seguirá anunciándose en su escritura:

Se fuga la isla  
Y la muchacha vuelve a escalar el viento  
y a descubrir la muerte del pájaro profeta  
Ahora  
es el fuego sometido  
Ahora  
es la carne  
la hoja  
la piedra  
perdidos en la fuente del tormento  
como el navegante en el horror de la civilización  
que purifica la caída de la noche  
Ahora  
la muchacha halla la máscara del infinito  
y rompe el muro de la poesía (Pizarnik, 2003: 49)

Se intuye el presagio de un descubrimiento que el yo poético llevará a los límites mismos del lenguaje: “Ahora/la muchacha halla la máscara del infinito/y rompe el muro de la poesía”. Esta imagen alberga la posibilidad de la plasticidad, pues en ella se condensan las maniobras poéticas que nacen de esa actitud sartreana de concebir las palabras como objetos<sup>12</sup>, la misma que Pizarnik ensaya frente a las palabras como una visión del mundo. El infinito atiende no sólo a una verticalidad, sino a todas las formas ascendentes y descendentes que puede albergar una imagen poética, pero la máscara tiene la virtud de alterar lo establecido en el poema; es una máscara transformacional y como tal, permite indagar en las posibilidades de movimiento del texto. Por otra parte, la acción ejecutada por la muchacha abre el espectro de la poesía, es una advertencia de que la escritura intentará situarse más allá de las rígidas formas del canon. Es a partir de esta imagen que la plasticidad irá cobrando terreno y contenido en la obra de Pizarnik. Ahora, en este poema encuentro una imagen que bien puedo denominar plástica: “Y la muchacha vuelve a escalar

---

<sup>12</sup> Recordemos que la noción de *actitud* es tomada de Sartre, la cual aparece explicada en *¿Qué es la literatura?* y que ya he explicado con anterioridad.

el viento/y a descubrir la muerte del pájaro profeta” . Evidentemente hay una verticalidad ascendente que domina el espacio de la imagen poética, presentando una figura de elevación: “Y la muchacha vuelve a escalar el viento”; en el poema, el viento se entiende como un camino –pues se escala– e insinúa, a la vez, un espacialidad infinita, cuyo centro reside en la figura de “la muerte del pájaro profeta”. La composición de la imagen es abierta, con una tendencia hacia lo circular: “Y la muchacha vuelve a escalar”. El lirismo activo del poema se guarda bajo las máscaras del viento y la muerte, y lo que en un primer momento puede leerse como una tragedia se convierte en la evocación de una verdad que subyace latente debajo de la imagen poética: muerto el pájaro profeta, el viento adquiere la promesa de un lenguaje que se libera del canon. El poema, desde su título, se presenta entonces como una verdad: salvación sin la figura del profeta, el mundo se libera de una forma que lo determina, reduciéndolo a una conjetura que tiene lugar en el espacio ficticio de la profecía que lo nombra. En la realidad del poema, la muerte del pájaro profeta acarrea consigo la circunstancia del infinito y la rotura del muro de la poesía misma. Además, el presente del poema se enuncia como la ficción de una ficción, es decir, una máscara transformacional: “Ahora/es el fuego sometido/Ahora/es la carne/la hoja/la piedra/perdidos en la fuente del tormento/como el navegante en el horror de la civilización/que purifica la caída de la noche”. En el fragmento anterior se afirma la caída imaginaria como un acceso al conocimiento a manera de purificación. Este tránsito horroriza y libera: de los espacios de la hoja, la carne, la piedra, la voz poética anima el movimiento de la caída que lleva a evocar el espacio de liberación en el poema: la noche.

En “Origen” la plasticidad intercambia los roles del viento y el pájaro, contraponiendo este poema con el anterior, creando un efecto de antítesis:

Hay que salvar al viento  
Los pájaros queman el viento  
en los cabellos de la mujer solitaria  
que regresa de la naturaleza  
y teje tormentos  
hay que salvar al viento (Pizarnik, 2003: 52)

El verso inaugural pone a todo el poema en un estado de movimiento, pero dentro de este estado se percibe una verticalidad: el viento mismo, aunque esta vez no representa una figura de ascendencia, sino de incendio: el viento quemado por los pájaros en los cabellos de la mujer. Esto genera una profundidad oculta que impera detrás de las imágenes que el poema presenta y que se nos ofrece a manera de llama viva. La composición tiene como centro a la mujer solitaria, pues su cabellera es el espacio donde se configura el simbolismo del fuego. El origen es la mujer misma, no la naturaleza o el fuego. En este poema, los pájaros encarnan la nostalgia que anuncia el incendio del viento. La plasticidad se encuentra en este movimiento, hay una transmutación, opera la máscara transformacional del poema: el referente tradicional que suponen los pájaros en el viento se inclina no hacia el vuelo, sino hacia el incendio, generando una nueva imagen poética en la que persiste una inversión de los elementos naturales. Ciertamente, el viento aparece en este poema como amenazado: “hay que salvar al viento” y ello es una alusión directa a un estado del alma que cohabita un espacio bajo la impresión y el miedo que causa la visión de un mundo desenfrenado, asesino de los elementos naturales. En ese verso, en su repetición, se configura la dislocación, en esa petición que abre y cierra el poema, ya que enuncia el sinsentido de un mundo en el que los habitantes del aire arremeten contra el elemento que les permite su propio movimiento. El poema es un flagelo que pide ser detenido.

La metamorfosis de la plasticidad en la escritura de Pizarnik también se presenta claramente en “Solamente”:

ya comprendo la verdad  
estalla en mis deseos  
y en mis desdichas  
en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
ya comprendo la verdad  
ahora  
a buscar la vida (Pizarnik 2003: 59a)

El movimiento plástico se alberga en el siguiente fragmento: “ya comprendo la verdad/ahora/a buscar la vida” (Pizarnik, 2003: 59b). La imagen presenta una verticalidad conceptual que puede comprenderse como una figura de ascenso, en el sentido de que se parte de la comprensión de un ideal: “ya comprendo la verdad” para ejecutar la siguiente acción sugerida en el poema: “ahora/a buscar la vida”, misma frase que posiciona al sujeto poético en la experiencia del mundo. Dado lo anterior, la repercusión de la imagen poética se da en un movimiento de expansión: verdad en entendimiento, el mundo es el campo abierto para buscar la vida. Recordemos que si la repercusión de la imagen poética tiene que ver con los ecos y las resonancias emocionales, el fragmento antes citado revierte el canon de la experiencia total que se nos plantea como la experiencia de vida: no se tiene la vida, se comprende la verdad, esa es la realidad del poema.

Finalizo el rastreo de la plasticidad en *La última inocencia* con la lectura del poema “Sólo un nombre”, sin duda uno de los poemas más emblemáticos de Pizarnik: “alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra” (Pizarnik, 2003: 65). El poema es un movimiento de plasticidad completo, representa una verticalidad que bien puede exponer una figura de



caída –caída al sí mismo–, en la que el centro del texto es el yo-debajo. Hay un juego de verticalidad y caída en el acontecimiento de repetir “sólo un nombre” porque cada vez que se repite, ondula el espacio entre uno y otro como una astucia de elevación y caída; prueba de ello es la forma de triángulo invertido que presenta el poema. La composición de la imagen comprende dos elementos que resultan ser totalizadores en el espacio del texto: el nombre y el yo-debajo. El nombre, cada vez repetido funciona como máscara transformacional, ya que, mediante la enunciación y repetición del nombre, Pizarnik pone en marcha el movimiento que devela los rostros ocultos del nombre – recordemos que la máscara transformacional funciona con el mismo mecanismo porque también devela rostros que la máscara esconde, y es por medio de un movimiento que los otros rostros se revelan. En es sentido, el poema se abre para revelar una, dos, tres Alejandras, y también puede comprenderse como figura de profundidad, una profundidad limitada por el nombre mismo. De esta manera, puedo hablar de un centro que no es otra cosa sino el nombre que –cada vez enunciado sufre una metamorfosis, apela a un yo poético que inicia una apertura hacia sí mismo para llegar a su sitio debajo. La importancia de estos versos radica en que puedo denominarlos plásticos en su totalidad.

### ***Las aventuras perdidas (1958).***

El poemario cuenta con una dedicatoria a Rubén Vela<sup>13</sup>, un epígrafe<sup>14</sup> de Georg Trakl –que condensa algunos de los tópicos principales en la poesía de Pizarnik: lo oscuro, el viento y la muerte– y 22 poemas que presentan, entre otros motivos además de los pájaros, la noche y el viento, al ser que se ama en estado de ausencia, la infancia y el culto a la

---

<sup>13</sup> Poeta argentino nacido en 1928, contemporáneo de Alejandra Pizarnik, a quien dedicó varios poemas.

<sup>14</sup> Del fragmento, Pizarnik tomará la licencia poética “la enamorada del viento”, construcción que aparecerá en varios de sus poemas.

ceniza. Además de los elementos anteriores, en este poemario también se evidencia la presencia de plasticidad, que resulta ser más notoria, más explícita. Comienzo la lectura que me permitirá identificar el movimiento de la plasticidad del poemario. En esta obra, dicha característica se manifiesta ya desde el primer poema, “La jaula”: en los últimos tres versos de la segunda estrofa, la tercera y la cuarta completas:

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

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

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

Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas (Pizarnik, 2003: 73)

La lectura fenomenológica de este fragmento sugiere la existencia de una verticalidad comprendida en figuras que enmarcan el proceso del ocultamiento: “Yo lloro debajo de mi nombre”, “Yo oculto clavos/para escarnecer a mis sueños enfermos”. No debe tomarse este ocultamiento como un indicio de negatividad, sino como un movimiento que permite difuminar el exterior del poema para poder captar el lirismo activo que domina en los espacios ilegibles del texto; es decir, en la medida en que la imagen oculta, en realidad muestra, abre la espacialidad del texto; en este caso, deduzco que mediante estas figuras se construye una intención, la que permite imaginar la alteridad del sujeto poético que se

encuentra debajo, no sólo del nombre, sino de todo el poema. Por otra parte, en el fragmento: “Yo agito pañuelos en la noche/y barcos sedientos de realidad/bailan conmigo” converge el movimiento de la plasticidad; mientras el verso “Yo agito pañuelos en la noche” prepara al lector para una imagen que podría llegar a configurarse dentro de la tradición romántica –el pañuelo como símbolo de delicadeza y también de despedida; la noche, espacio privilegiado dentro de la corriente romántica–, los versos posteriores metamorfosean la imagen, destruyendo el posible romanticismo para crear una composición que altera la lógica de los elementos que la constituyen. La estrofa final, “Afuera hay sol./Yo me visto de cenizas” se propone como el verso que conecta la resonancia de la imagen poética con la experiencia íntima de lector, pues la yuxtaposición de opuestos da lugar a la expansión del espectro de la muerte en el texto.

La manifestación de la plasticidad ejerce su movimiento sobre el poema “Hija del viento”, que además reafirma la presencia del sujeto que se encuentra debajo de lo que se escribe, lo que puede asumirse como un alargamiento del poema anterior :

Han venido.  
Invaden la sangre.  
Huelen a plumas,  
a carencia,  
a llanto.  
Pero tú alimentas el miedo  
y a la soledad  
como a dos animales pequeños  
perdidos en el desierto.

Han venido  
a incendiar la edad del sueño.  
Un adiós en tu vida.  
Pero tú te abrazas  
como la serpiente loca de movimiento  
que sólo se halla a sí misma  
porque no hay nadie.

Tú lloras debajo de tu llanto,  
tú abres el cofre de tus deseos

y eres más rica que la noche.

Pero hace tanta soledad  
que las palabras se suicidan (Pizarnik, 2003: 77)

La primera imagen que tomo de este fragmento evidencia una verticalidad descendente, una figura de profundidad que ha venido repitiéndose a través de los poemarios que hasta ahora he analizado: la figura del yo-debajo: “Tú lloras debajo de tu llanto”. La insistencia en recalcar esta forma particular de estar en los textos abre la posible captación de lo que el poema no dice en su superficie –hablo en términos generales–, pues es precisamente mediante estas figuras que Pizarnik traza una fisura en la composición del poema, fisura que permite indagar al interior del texto. El centro del movimiento plástico del poema es un tú que concentra a la noche en una figura subterránea, lo cual intensifica la caída que impera en el fragmento que detecto como indicio de plasticidad en el texto. Ahora bien, la tercera estrofa incurre en la misma característica que las anteriores: hay una figura que puede interpretarse como una de caída porque, mientras los versos “tú abres el cofre de tus deseos/y eres más rica que la noche” apuntan a un espacio abierto e incalculable en el que el yo poético experimenta cierta plenitud espiritual, viene de golpe la imagen que comprende la última estrofa, generando un efecto de derrumbe de la sensación que ha sido representada en la imagen anterior: “Pero hace tanta soledad/que las palabras se suicidan”. La plasticidad de esta imagen repercute en las palabras que Pizarnik emplea para generar esa sensación de caída. Al usar los términos “pero”, “soledad”, “palabras” y “suicidan”, la poeta plantea una separación entre palabras y sentido. Entiendo este acto suicida como una caída del estado del yo poético y esta caída, a su vez como un reforzamiento de la verticalidad descendente que hemos planteado anteriormente en este fragmento.

Nuevamente, la plasticidad aparece anunciando el espacio detrás de la imagen poética como se ha venido manifestando en los poemas anteriores, y esta vez en el poema “Azul”:

mis manos crecían con música  
detrás de las flores

pero ahora  
por qué te busco, noche  
por qué duermo con tus muertos (Pizarnik, 2003: 84)

En primer lugar, es evidente la existencia de una figura de elevación: “mis manos crecían con música”, pero también la de una caída: “por qué duermo con tus muertos” – señalo esta figura como una de caída en cuanto a la relación que establece con la anterior; mientras las manos crecen, el yo poético busca el opuesto: dormir con los muertos– y ambas están mediadas por la imagen: “detrás de las flores”. En esta construcción poética encuentro, una vez más, un signo de fisura que me permite dilucidar en torno al interior de la imagen poética, pues refiere directamente a ese espacio que, aunque no está enunciado en el poema, invita a la acción imaginante de su configuración. El sujeto poético anuncia no sólo su descenso hacia el conocimiento de la muerte, sino también el cuestionamiento que nace de esa acción. El poema es una pregunta que no se responde; queda abierta a las posibilidades de la muerte y ese ‘viaje hacia abajo’ en realidad va trazando la profundidad de su propio abismo.

Ahora, en el poema “Nada”, la búsqueda se revierte. Mientras en “Azul” el sujeto poético emprende la búsqueda de la noche, en “Nada”, Pizarnik atribuye a la noche esa búsqueda. Viento y noche sufren un atropomorfismo detonado por la plasticidad de la imagen que ambos crean. El lirismo activo se concentra en un yo aparentemente inmóvil: “El viento muere en mi herida./La noche mendiga mi sangre” (Pizarnik 2003: 86). Ambos

agentes –el viento y la noche– coinciden en la interacción con un mismo sujeto: un cuerpo que puede ser imaginado a partir de las acciones –muere, mendiga– y los indicios –herida, sangre– que estos elementos, a través del proceso de antropomorfismo, ponen de relieve en la imagen que conforman. Dado lo anterior, “Nada” es otro poema que presenta en su estructura el movimiento de la plasticidad.

En “La carencia”, la plasticidad emerge desde lo que se desconoce: “Yo no sé de pájaros,/no conozco la historia del fuego./Pero creo que mi soledad debería tener alas” (Pizarnik, 2003: 91). El carácter plástico de este texto se muestra bajo las siguientes observaciones: el yo poético alberga la posibilidad de una verticalidad ascendente que a continuación explico. El sujeto poético se encuentra en estado de no saber –como ya he mencionado–: “Yo no sé”, “no conozco”, afirmaciones que simbólicamente lo mantienen posicionado en un abajo, aparentemente inamovible, que desaparece con la afirmación que cierra el poema: “Pero creo que mi soledad debería tener alas”. Este verso se coloca también como centro del poema y origen de la plasticidad, dado el impulso ascendente que provoca la imagen. Las alas sugieren el vuelo, una elevación oculta en el poema que remite directamente al pájaro y, en palabras de Bachelard: “El pájaro es una fuerza que levanta y despierta a toda la naturaleza” (Bachelard, 2012: 91), lo que equivale a decir que el poema es una afirmación del ‘ser’ que encuentra su esencia en el vuelo.

Al final de la obra, la plasticidad también se presenta como un elemento esencial en la construcción del poema “El ausente”:

I  
La sangre quiere sentarse.  
Le han robado su razón de amor.  
Ausencia desnuda.  
Me deliro, me desplumo.  
¿Qué diría el mundo si dios  
lo hubiera abandonado así?

El sol  
II  
Sin ti  
el sol cae como un muerto abandonado.

Sin ti  
me torno en mis brazos  
y me llevo a la vida  
a mendigar fervor. (Pizarnik, 2003: 97)

Desde el primer verso es posible captar la *actitud poética frente a las palabras*, pues hay un desacomodo de la razón: la sangre sentada, la ausencia desnuda, el sol como un muerto abandonado. En cuanto a la composición de la verticalidad, ésta se sostiene sobre una primera figura que es de caída absoluta: “Sin ti/ el sol cae como un muerto abandonado.” Y una segunda figura, en este caso de rebajamiento: “y me llevo a la vida/ a mendigar fervor”. Hablamos de esta figura como una de rebajamiento porque hay una inversión –en Pizarnik siempre las hay–: no es la vida la que contiene al yo poético, sino que es éste quien la guía. La repercusión de la imagen poética resuena en el lector de forma inmediata; al tratarse de un poema amoroso, la identificación emocional entre el yo poético y el lector ocurre de manera natural y ello porque justamente todo el poema presenta imágenes contundentes que propagan esa resonancia interior en cualquiera que lee el texto. El poema también presenta una combinación de transparencias y opacidades, germinadas en la figura de caída antes mencionada: “el sol cae como un muerto abandonado”. La genialidad de esta imagen se presenta en la capacidad de las palabras para crear el movimiento que opaca al sol, rebajándolo a la sombría realidad de un cuerpo “sin luz”, sin vida. Aquí, la renovación del lenguaje se manifiesta como el montaje de una historia continua que el poemario emprende, misma que se descifra de un poema a otro. Así, un poema como “Nada” se convierte en la negación de otro –en este caso, “La carencia”–.

### *Árbol de Diana (1962).*

Con un prólogo enérgico y original, Octavio Paz invita a la lectura de *Árbol de Diana*, poemario publicado en 1962. Sin duda, esta obra es el punto álgido de la plasticidad en Pizarnik. Brevedad y exploración del lenguaje conforman a cada imagen poética. Treinta y ocho poemas dan forma a *Árbol de Diana*; los textos tienen por título el número que los denomina. El poema 4 está dedicado a Julio Cortázar y Aurora, su esposa; el 20 a Laure Bataillon; el 24 sugiere que fue escrito a propósito de un dibujo de Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), el 25 fue concebido a partir de una exposición de Francisco Goya y el 26 toma como motivo central un dibujo de Paul Klee. El poema 29 está dedicado a André Pieyre de Mandiargues; el 33 está escrito para Ester Singer y el 36 a Alain Glass. Si ya antes he hablado de poemas totalmente plásticos, *Árbol de Diana* se constituye como el poemario que cuenta con la característica de lo plástico en un esplendor madurado. Ya desde el poema inaugural anuncia el devenir latente del lenguaje, del yo poético:

He dado el salto de mí al alba.  
He dejado mi cuerpo junto a la luz  
y he cantado la tristeza de lo que nace. (Pizarnik, 2003: 103)

El poema anuncia una verticalidad ascendente condensada en la acción primera que ejecuta el yo poético: “He dado el salto de mí al alba”. El desprendimiento es evidente: al abandonar el cuerpo, el sujeto lírico se eleva al grado de lo intangible donde sólo la voz da fe, no de la celebración que constituye el acto “de lo que nace”, sino de su tristeza oculta: “y he cantado la tristeza de lo que nace”. La plasticidad, ese movimiento destructivo-constructivo, se instala en el primer verso y anuncia una verticalidad que propone una figura de elevación. El segundo verso ejemplifica fielmente lo que aquí entiendo como



plasticidad, el movimiento dialéctico que destruye para crear, pues altera la noción tradicional de lo que es entendido como nacimiento y lo que ello implica.

Comprendo el poema “3” como una mutación del anterior. Después de haber ingresado al espacio donde se canta la tristeza de lo que nace queda lo que este poema anuncia:

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, 2003: 105)

El rasgo característico de la plasticidad lo posiciono desde la segunda estrofa, pues es justamente a partir del desarrollo de la misma que la plasticidad transforma el discurso amoroso en una advertencia duplicada: “cuídate de mí amor mío/cuídate de la silenciosa en el desierto”. Esta reiteración configura el centro del poema en el verbo repetido *cuídate* y, a la vez, alarga el espectro de “la silenciosa en el desierto”, creando con ello un juego de opacidades que van reduciendo al yo poético en los últimos dos versos de la segunda estrofa: “de la viajera con el vaso vacío/y de la sombra de su sombra”. El poema “9” puede leerse como un detallado alargamiento de la imagen “de la viajera con el vaso vacío” del poema “3”:

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, 2003: 111)

La imagen “estas palabras como piedras preciosas/en la garganta viva de un pájaro petrificado” concentra el movimiento de la plasticidad. El pájaro petrificado sugiere una

verticalidad suspendida, en reposo, pero las “palabras como piedras preciosas”, depositadas precisamente “en la garganta viva” de ese pájaro inmóvil son las generadoras del movimiento de la imagen poética. La contraposición entre los elementos palabras-como-piedras-preciosas–garganta-viva–pájaro-petrificado constituye el juego de la plasticidad. Su dominio está al interior de estos factores, pues la conexión entre ellos permite el tránsito del movimiento plástico a partir de un principio de contraposición.

Leo el poema “11” como una regresión al primer poema de *Árbol de Diana*, pues la acción que el poema cuenta bien puede estarse efectuando en el espacio creado en “1”:

ahora  
    en esta hora inocente  
yo y la que fui nos sentamos  
en el umbral de mi mirada (Pizarnik, 2003: 113)

En el poema se plantea la posibilidad de una verticalidad desdoblada: “yo y la que fui”, aunada, además, al espacio abierto que sugiere la frase “el umbral de mi mirada”. En el texto se suscita el trazo de un viaje del yo poético que puede explicarse de la siguiente manera: el desplazamiento comienza entre el yo del presente y el yo del pasado, unidos bajo la acción de sentarse, lo cual sugiere una especie de comunión entre ambos, lo cual es ya indudablemente indicio de movimiento. No es gratuito que estos dos seres que son uno mismo se ubiquen justamente en el umbral de la mirada, pues es precisamente desde ese sitio que la espacialidad se convierte en posibilidad abierta de una contemplación del sí mismo como sí mismo. El desdoblamiento del sujeto poético ocurre en la hora inocente, el tiempo de la mirada, que es también la luz en el poema “1”. De tal manera que la mirada, espacio en que ambos sujetos cohabitan, también se convierte en la dicción oculta de una desaparición que está por anunciarse en el poema, de ahí el carácter aparentemente inacabado del poema, que es en realidad el movimiento de la plasticidad.

Si ya en “11” se anuncia una desaparición, “13” la confirma, y además es uno de los textos clave que conforman el fenómeno de la plasticidad en la obra de Pizarnik:

explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome (Pizarnik, 2003: 115)

En este breve poema percibo condensado el movimiento de plasticidad que activa el lirismo activo de la imagen poética. En él detecto una verticalidad que se manifiesta en la figura de profundidad que evoca a la experiencia del viaje interior: “que partió de mí un barco llevándome”, además, mediante este texto, el yo poético anuncia su desprendimiento del mundo. Múltiples referentes permanecen debajo de esta imagen: el mar, el abismo, la noche, el silencio, la muerte, y aunque estas palabras no figuran en el poema generan la ilusión de una verticalidad extendida. La expresión “explicar con palabras de este mundo” anuncia la carencia, la insuficiencia del lenguaje que probablemente no alcanza a decir. El movimiento plástico ocurre precisamente entre la verticalidad de la que es objeto el yo poético y la carencia de las palabras de este mundo para contar.

El poema “23” bien puede constituirse como la visión estética que Pizarnik tiene del mundo; el texto es un *ars poética*:

una mirada desde la alcantarilla  
puede ser una visión del mundo  
  
la rebelión consiste en mirar una rosa  
hasta pulverizarse los ojos (Pizarnik, 2003: 125)

Localizo una verticalidad ascendente que se construye mediante una analogía entre una figura que es de rebajamiento (“una mirada desde la alcantarilla”) y otra de elevación (“puede ser una visión del mundo”). En la segunda estrofa se anima el lirismo activo como mediante un mecanismo que incorpora el acto libertario de la rebelión y la acción de mirar

como propuesta de una nueva luz. Incluso, se configura un eco mediante palabras como *rebelión*, *pulverizarse* y *ojos*, ya que éstas surten un efecto inmediato y progresivo en las resonancias sentimentales que provoca la palabra *rosa*. Ya, en su conjunto, el poema se presenta como un movimiento de plasticidad completo. La asociación de sentidos expresados en las dos estrofas conforman una espacialidad abierta y punzante, sucia y elevada, heroica y de sacrificio, pues hay que *pulverizar* los ojos para poder ver. Por todo lo anterior, el poema se presenta como un poema plástico en su totalidad. La plasticidad aparece desde el primer verso hasta el final.

El poema “30” es la exhibición de una textura acuosa que conforma su centro en el frío. Ello alimenta un juego de transparencias y opacidades que se dibujan en el tránsito que va de la lluvia a la niebla. La composición de la imagen poética permite la asociación táctil con un efecto que tiende al derrame, a un fluir de los elementos del poema que no permite asir las palabras, generando en ellas un efecto de desvanecimiento:

en el invierno fabuloso  
la endecha de las alas en la lluvia  
en la memoria del agua dedos de niebla (Pizarnik, 2003: 132)

El poema “33” pone nuevamente en juego la promesa de una desaparición presente y extendida de diversas maneras –como he ido reconociendo– a lo largo del poemario:

alguna vez  
alguna vez  
me iré sin quedarme  
me iré como quien se va (Pizarnik, 2003: 135)

A simple vista el poema se ofrece como un movimiento estrófico que permite evocar la importancia del espacio en blanco anunciada por Mallarmé. De esta manera, espacio y movimiento se encuentran íntimamente ligados, obedeciendo a un principio de

visualidad. De este principio también surge la plasticidad tal y como la he enunciando: hay una verticalidad suspendida que emerge de la aliteración presente en los dos primeros versos: “alguna vez/alguna vez”; el yo poético mantiene la intermitencia de su ser proyectado en un futuro que se contrae y se desdobra, generando con ello una espacialidad mutante: “me iré sin quedarme/me iré como quien se va”.

El “alguna vez” enunciado en “33” toma la forma de la muerte anunciada en “34”:

la pequeña viajera  
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos  
visitaban su cuerpo caliente (Pizarnik, 2003: 136)

En la primera estrofa se manifiesta una verticalidad que se establece en una figura de caída –en el sentido de deceso–, pero esta figura contiene en sí misma un elemento transformacional –el lirismo activo– que anima la imagen: “la pequeña viajera/moría explicando su muerte”. Morir explicando la muerte propia implica la ruptura con el proceso estático que supone este fenómeno; en este poema, la plasticidad es el elemento fundacional que detona el movimiento interno de la imagen poética. Ya en la segunda estrofa se manifiesta el centro del poema: “su cuerpo caliente”, pues esta imagen funciona como polo de atracción para esos seres que la poeta denomina “sabios animales nostálgicos”.

En “37” encuentro el lugar de reposo para la “pequeña viajera” de “33”. Hay una caracterización ilimitada del espacio, lo cual genera la apertura infinita de la verticalidad del poema, que bien puede dirigirse en cualquier dirección:

más allá de cualquier zona prohibida  
hay un espejo para nuestra triste transparencia (Pizarnik, 2003: 139)

El verso final propone un centro, el espejo, y, al mismo tiempo genera las condiciones infinitas del poema en las que subyace el eco que plantea la posibilidad, no del reflejo inmediato del yo, sino de ese otro: la “triste transparencia”. A manera de conclusión, la plasticidad del poema crea una profunda verticalidad, pues si se lo considera como el seguimiento del poema “33”, el espejo se convierte en la morada que alberga al yo más allá de sí mismo, desde su transparencia.

### ***Extracción de la piedra de la locura (1968).***

Este poemario está conformado por textos escritos en distintos años; la primera parte – según la versión editada por Lumen– contiene poemas escritos el 1966; la segunda, en 1963 la tercera, en 1962 y la cuarta y última en 1964. Dentro de la serie de poemas que conforman la primera parte de la obra, el primer poema en que la plasticidad se hace visible es “Linterna sorda”:

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de  
Los párpados del muerto.  
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por  
Palabra yo escribo la noche. (Pizarnik, 2003: 215)

Identifico una verticalidad sostenida mediante una figura de ascenso que nace a partir de los versos “Toda la noche yo hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por/palabra yo escribo la noche”. Aquí, la escritura se presenta como la posibilidad de elevarse: se llega a la noche mediante el trazo de los signos, pero ¿qué signos? No lo sabemos, sólo podemos asumir que esta ascensión tiene un centro: el yo poético, pues de éste emana la voluntad de la escritura. Además, el poema propone un contraste entre opacidad y transparencia, pues mientras el sema “noche” reitera el imperio de lo oscuro, el verbo “escribo” funge como matiz aclarador del origen de esa oscuridad que abraza al

poema. La plasticidad ocurre en los versos anteriores, poniendo en función el lirismo activo de la imagen poética.

Mientras en “Linterna sorda” la plasticidad propicia la voluntad y la convicción en la escritura, en “Figuras y silencios” ofrece la experiencia del oscurecimiento del sujeto poético:

Manos crispadas me confinan al exilio.  
Ayúdame a no pedir ayuda.  
Me quieren anochecer, me van a morir.  
Ayúdame a no pedir ayuda. (Pizarnik, 2003: 222)

Cuando hago referencia a la experiencia del oscurecimiento, no hablo de otra cosa sino de una verticalidad montada en figuras que son de profundidad: “me confinan al exilio”, “Me quieren anochecer, me van a morir”; estas imágenes confluyen en el espacio del poema para crear la ilusión de un yo poético que va disminuyéndose en el texto y frente a este fenómeno ocurre otro: la interpelación a un tú que puede ser el lenguaje, el lector: “Ayúdame a no pedir ayuda”. En este poema la plasticidad se manifiesta más claramente en la concordancia de las dos últimas imágenes que conforman al texto, pues desencadenan un vaivén entre la voluntad de los otros y la propia voluntad del sujeto poético, es decir, ante la certeza del deseo de los terceros que hacen sombra en el espacio superficial del texto, se yergue un deseo más profundo, el del sujeto poético que pide la voluntad para dejarse anochecer, dejarse morir.

En “Caminos del espejo”, la plasticidad encuentra su continuidad y puntos de conexión con muchos de los poemas anteriores en que las imágenes de la muerte, el viento y la viajera crean una circularidad no sólo entre poemas pertenecientes a una misma obra, sino entre poemarios :

XV

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento. (Pizarnik, 2003: 243a)

Este poema se presenta como una verticalidad ascendente: “Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy”. En esta ocasión, la verticalidad de poema se corresponde con la promesa del encuentro del sí mismo, circunstancia que, simultáneamente, instaura el centro del poema en un yo desdoblado que emprende el viaje de sí mismo a otra entidad. La textura que se construye en el poema adquiere la consistencia volátil que sugiere el elemento viento dentro del poema y que se intensifica cuando el yo poético hace alusión a ese yo otro durmiente: “he ido hacia la que duerme/en un país al viento”.

La estrofa XVI es la encarnación de la caída imaginaria, el viaje hacia abajo que se alimenta de una sensibilidad especial que Bachelard promueve de la siguiente manera: “Esta sensibilidad, afiliada por la mengua del ser, se halla enteramente subordinada a la imaginación material. Necesita una mutación que hace de nuestro ser un ser menos terrestre, más aéreo, más deformable” (Bachelard, 2012: 124). La plasticidad establece una correspondencia inmediata con el razonamiento anterior: la caída imaginaria adquiere las formas de la mutación provocada por el movimiento de la plasticidad, una mutación necesaria:

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues  
al mirar quien me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma. (Pizarnik, 2003: 243b)

La caída como una acción infinita en sí misma: “Mi caída sin fin a mi caída sin fin”. El centro del poema es la figura del yo poético desdoblado: “al mirar quien me aguardaba



no vi otra cosa que a mí misma”. Lo anterior ayuda a delimitar el espacio de la intimidad y el descenso hacia el otro sujeto poético que se funda en el texto como un redescubrimiento del origen de la caída. No hay un hacia fuera, sino un hacia adentro que se propaga ilimitado. La vuelta al sí mismo mediante la caída sugiere el movimiento propio de la máscara transformacional. En este sentido, la caída devela el tercer rostro. La plasticidad metamorfosea la caída, permitiendo el reconocimiento del sí mismo al fondo del abismo que la caída sin fin propaga en el poema.

La estrofa XVII agrega un nuevo elemento a la caída descrita anteriormente:

Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue *yo* pero me refería al  
alba luminosa (Pizarnik, 2003: 243c)

El silencio es el abismo, la palabra *yo* es la luz, la promesa del fin de la caída. Pero la inexactitud de la enunciación no basta para detener el descenso. El sujeto poético enuncia un fragmento de la caída. La plasticidad de la imagen poética se origina en ese “*yo*” confuso que funciona más como distractor que como finalidad de la búsqueda que se expresa en el texto. Así, la caída sigue, infinita como en la estrofa XVI, concediendo al poema la apertura definitiva del abismo que parece acrecentarse en la medida que las estrofas se presentan.

### ***El infierno musical (1971).***

Es la última obra publicada en vida de Pizarnik y establece un lazo directo con la obra de El Bosco, *El jardín de las delicias*, especialmente con el panel titulado “El infierno musical”. El poemario se divide en cuatro partes: I) Figuras del presentimiento, 2) Las uniones posibles, III) Figuras de la ausencia y 4) Los poseídos entre lilas – extraña pieza teatral–.

Ciertamente, uno de los poemas que inaugura la plasticidad en esta compleja obra es “Cold in hand blues”, que corresponde a la primera parte del poemario:

y qué es lo que vas a decir  
voy a decir solamente algo  
y qué es lo que vas a hacer  
voy a ocultarme en el lenguaje  
y por qué  
tengo miedo (Pizarnik, 2003: 263)

El poema promete una acción: “voy a decir solamente algo”, pero ante tal afirmación se contraponen una verticalidad descendente que deconstruye el discurso inaugural del yo poético: “voy a ocultarme en el lenguaje” para reconstruirlo en el miedo. De esta manera, la plasticidad se manifiesta como el movimiento que invierte el rol del lenguaje: si la función tradicional del lenguaje está asociada al fundamento de decir para hacerse notar, en el poema, el yo poético altera dicha asociación y la convierte en su opuesto: dice para esconderse. El centro del texto es el miedo, pues es la fuente motora que constituye el proceso deconstructivo del lenguaje.

En la segunda parte, “Las uniones posibles”, el poema ‘Del otro lado’ mantiene la sensación de miedo latente que se enuncia en “Cold in hand blues” y activa el movimiento de la plasticidad desde la caída:

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. (Pizarnik, 2003: 278)

El poema habla ‘el viaje hacia abajo’ (Bachelard): “cae la música en la música”, “cae la música en la música como mi voz en mis voces”. Ante tal contundencia del lenguaje

que parece concretar los signos “música” y “voz”, pareciera que el yo poético advierte sobre esa lógica aparentemente inmóvil y segura de los signos antes mencionados que nace a partir de su repetición<sup>15</sup>.

En el tercer apartado de *El infierno musical*, se encuentra uno de los poemas –en mi opinión– más emblemáticos del imaginario propio de la autora. Emblemático en el sentido de que mediante el uso del lenguaje poético Pizarnik expone toda una postura filosófica frente a las palabras:

La palabra que sana

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien  
canta 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, 2003: 283)

El fenómeno plástico inicia con la contraposición entre lenguaje y silencio, misma que puede interpretarse como una verticalidad de ascendencia pues se espera que el mundo se manifieste por medio del lenguaje y se sabe también que antes del lenguaje está el silencio como centro esencial: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien/canta el lugar en que se forma el silencio”. Pero la astucia de recurrir al lenguaje conlleva la creación de una espacialidad inconmensurable. La palabra es presentada como una sucesión de infinitos: “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”. Así mismo, la frase anterior también da cuenta de la repercusión de la imagen poética. Pizarnik plantea la infinitud del lenguaje en la frase anterior y ello es lo mismo que nombrar los

---

<sup>15</sup> Este fenómeno de repetición me hace pensar en el epígrafe de W. Gombrowicz para el relato “Muerte por agua” que aparece en *“La condesa sangrienta”*:

“Está parado. Y está parado de modo tan absoluto  
y definitivo como si estuviera sentado”

Porque me parece que, como en el caso del poema “Del otro lado”, la poeta trata esta misma problemática del lenguaje.

movimientos involucrados en esa acción interminable. En este sentido, la palabra es un espacio mutante en el que uno de esos movimientos es el de la plasticidad, ya que ésta actúa como máscara transformacional que activa el mecanismo de los signos para establecer entre ellos relaciones de transformación que generan imágenes nuevas, cargadas de un lirismo activo, consecuencia de la resistencia a la mutación de la que son parte.

Concluida la lectura fenomenológica, advierto los acontecimientos: 1)Esta propuesta de acercamiento al poema esclarece el movimiento de la plasticidad. 2)La caída imaginaria y el viento, leídos desde la plasticidad, comprueban el movimiento del lirismo activo de la escritura de Alejandra Pizarnik. 3)Efectivamente, la lectura fenomenológica en orden cronológico permite identificar la evolución de la plasticidad en concordancia con la escritura de la poeta argentina.

### Capítulo III. Valoración deconstructiva: propuesta de lectura plástica.

*Escribes poemas  
porque necesitas  
un lugar  
en donde sea lo que no es*

Alejandra Pizarnik

*La interpretación de un texto literario, su lectura crítica, no consiste en atribuirle un significado, ya sea fundado o más o menos libre, sino en intervenir en la valoración de la pluralidad indeterminable de sus posibilidades de sentido*

Roberto Ferro

La presente lectura está dividida en tres partes: 1)El espacio incomprendido, 2)La ruptura con la rigidez de la imagen-cerradura y 3)La fascinación del encuentro con lo incesante de la escritura. Tal ensayo de deconstrucción tiene el objetivo de conformar una visión general sobre plasticidad en torno al conjunto de poemas que sometí al análisis fenomenológico en el capítulo anterior, mismo en que los poemas aparecen citados de forma completa; razón por la que sólo reproduzco los fragmentos en los que identifiqué el movimiento que supone la relación plasticidad-deconstrucción que a continuación planteo. El motivo esencial de esta lectura es alumbrar los espacios oscurecidos en la poesía de Pizarnik para seguir el rastreo y los alcances de la plasticidad en su escritura.

Anteriormente, hice la propuesta de un cuerpo teórico elemental con base en los estudios filosóficos de Gaston Bachelard sobre la imaginación poética (*La poética del espacio, El aire y los sueños y La poética de la ensoñación*) para generar un acercamiento especulativo al fenómeno de la plasticidad en la obra de Alejandra Pizarnik. Lo anterior precisamente esclarece las formas de la plasticidad –la verticalidad, la caída, el viento– que adquieren el movimiento de una realidad poética que se desborda en la del mundo, una especie de traducción de emociones, como la misma poeta afirma: “Sucede que yo no

siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea, que escribir en mi caso es traducir” (Pizarnik, 2007: 331). La plasticidad nace de la traducción que Pizarnik hace de las sensaciones visuales, y genera una percepción inmediata que se traduce en asombro ante ese órgano vivo e incesante que es el lenguaje en la obra de ciertos poetas, en este caso, Alejandra Pizarnik. De tal manera, que la plasticidad logra dialogar con uno de los aspectos fundamentales del concepto “lectura plástica” que Malabou explica de la siguiente manera:

*La lectura plástica de un texto es la que se propone señalar la forma dejada en él por el sustraerse de la presencia, es decir, por su propia destrucción (las bastardillas son mías). En lo sucesivo, se trata de mostrar cómo un texto, si se quiere decir así, vive su deconstrucción. No en el sentido de que viviría con un trasplante. La lectura plástica no se propone mostrar cómo lo mismo ya está siempre minado, acechado o parasitado por lo/el otro [...] Lo que conviene es, más bien, hacer aparecer en el texto una forma que es, a la vez, otra respecto a lo mismo y otra respecto a lo/el otro (las bastardillas son mías), otra respecto de la metafísica, otra respecto de la deconstrucción. Una forma que es el fruto de la autorregulación de la relación entre la tradición y el sobrepasar la tradición, y que excede al mismo tiempo la estricta binariedad de los términos de esa relación (2008: 110-111)*

Dicho de otra manera, la novedad en la propuesta de Malabou radica en la circunstancia de “hacer aparecer en el texto” una forma que no es la propia del texto ni la del lector, sino una tercera que, para efectos de la presente investigación se conforma mediante el concepto de plasticidad<sup>16</sup>. La importancia del razonamiento anterior radica en el proceso de triple creación que este tipo de lectura conlleva, pues enfoca su atención en lo que permanece potencialmente oculto en el devenir de la imagen poética. Aquí la lectura plástica se presenta como una herramienta que permite abordar los textos desde su huella<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> No puede dejarse de lado la tradición enfocada en la recepción del texto dentro de los estudios literarios. Ya desde la semántica, la hermenéutica y la semiótica hasta las teorías, tanto de la interpretación como de la recepción, se enuncian la importancia y el efecto del proceso de doble articulación inherente a la actualización de la obra. Lo cierto es que sin tales antecedentes no podría hablarse de una tercera articulación en dicho proceso.

<sup>17</sup> La noción deconstructiva *huella* se comprende como lo intraducible y es lo que hace posible que el sentido del texto permanezca abierto a múltiples sentidos: “*La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella*

como un punto de llegada a la obra de Pizarnik, en otras palabras, se llega a la obra desde lo que no dice, desde lo que cada palabra está configurando ocultamente. Al afirmar la manifestación de la plasticidad en el proceso de recepción de su poesía precisamente se ensaya el apareamiento de esa forma, de algo más dentro del texto y para llegar a ese “algo más” la lectura plástica se presenta como el puente idóneo entre imágenes y recepción de los poemas, ya que permite identificar la plasticidad como parte de la *différance*<sup>18</sup>; la finalidad de lo anterior se sustenta en la intención de lograr un acercamiento, no a los elementos retóricos que componen la poética de la escritora, sino a la experiencia de la imaginación creadora con el fin de exponer las estructuras invisibles sobre las que los textos mismos exploran su movilidad, el carácter urgente de su acontecimiento.

Entiendo la plasticidad como una propuesta de especificación en la poesía de Pizarnik. Dicha propuesta se enuncia desde la *différance*, la huella, el resto. Roberto Ferro, especialista en deconstrucción, señala que el resto es lo que permanece después del proceso de recepción del texto literario y que es, al mismo tiempo, aquello que le otorga su calidad de incesante, es decir:

En literatura, es aquello que luego de la lectura permanece ilegible. Ese resto ya no es el texto ni tampoco es algo extraño a su entidad, en consecuencia, ese resto de ilegibilidad no es tanto lo que queda de un todo después que ha sido modificado por un proceso de transformación, como aquello que resiste que el todo se cierre sobre sí mismo. Ese resto que queda, aquello que no se consumió, es lo que hace del texto leído un texto literario (Ferro: 21)

Planteado como en la cita anterior, el resto es ilegible, en el sentido en que es aquello que permanece, de cierta manera inalterable, aun después del proceso de recepción

---

*es la diferencia* que abre el aparecer y la significación. [...]aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente” (Derrida, 2012: 84-86).

<sup>18</sup> En *De la gramatología*, Derrida afirma lo siguiente: “La diferencia es, entonces, la formación de la forma” (82 ). Entiéndase, pues, la *diferencia* como un estado de movimiento en la producción y recepción de sentido del texto.

y esa misma circunstancia de ilegibilidad es lo que propicia la apertura hacia la multiplicidad de interpretaciones del texto literario. Dicho de otro modo, la ilegibilidad del texto es aquello que potencia las posibilidades de su recepción; por este motivo la plasticidad forma parte de esa ilegibilidad, porque en esta característica que atribuyo a la escritura de Pizarnik se alberga la posibilidad de otra lectura de su obra. Parte de la hipótesis de esta investigación consiste en afirmar que la plasticidad implícita en la obra de la poeta argentina proviene de una actitud específica frente a las palabras (tratamiento de éstas como objetos) y para evidenciar tal caso he recurrido a otra actitud filosófica por parte de Malabou que integra el proceso deconstructivo emprendido en torno a la plasticidad para situarla en el plano específico de la escritura:

¿No debe la escritura ser plástica para poder abrirse a su sentido <<amplio>>, para revelar esa otra escritura que su sentido <<derivado>> o <<corriente>> está ocultando? La plasticidad que entra entonces en escena con la posibilidad de *formar el sentido* ya no es reductible a una lógica de la incorporación o de la escultura significantes en el espacio de la presencia, puesto que permite precisamente abrir ese espacio a su alteridad, *hacerlo pasar hacia su otro: la separación*. Permite así volver o desviar de golpe la presencia hacia la huella y el grafismo en el sentido estricto hacia la archi-escritura (Malabou, 2008: 38a)

La escritura de Pizarnik llega a ser plástica cuando, mediante el yo mismo, el poema advierte al lector que hay algo que permanece oculto y es en este sentido que la escritura por sí misma se permite su propia alteridad. Lo anterior significa que el movimiento implicado en el concepto de plasticidad altera de tal manera la estructura del poema<sup>19</sup> que “como en schibboleth, el sentido de la palabra importa menos que, digamos, su forma significante cuando se convierte en santo y seña” (Derrida). Si según Derrida, en el poema ocurre un encuentro del “yo mismo con el otro [poético]”, es necesario comprobar que en la poesía de Pizarnik ese encuentro se produce mediante el movimiento de plasticidad, que a

---

<sup>19</sup> Al decir “poema” en realidad hago referencia al conjunto de poemas que han sido seleccionados para el análisis fenomenológico de la investigación en curso.



su vez es una fisura del poema. Entonces, ¿a dónde conduce esa discontinuidad de movimiento en el lenguaje del poema? ¿Al otro, al ser poético que reside dentro del poema? Y ¿qué es ese ser poético sino precisamente esa discontinuidad en el tiempo del lenguaje que se permite la legibilidad de su ilegibilidad en el momento específico de su recepción, de su actualización?

Preciso detenerme en lo que bien puedo llamar una *coincidencia de sentido*: dentro del campo de interpretación activa de la deconstrucción, la diferencia (Derrida) –resto ilegible (Ferro)– es movimiento. La plasticidad de Malabou también implica movimiento. Más allá de una coincidencia inmediata encuentro que, al proponer la plasticidad como uno de los atributos de la poesía de Pizarnik, estoy afirmando que hay campos ilegibles que activan en el lector el acontecimiento de un movimiento específico que se manifiesta en el proceso de la recepción de su obra. Dicho movimiento se anuncia mediante los elementos que a continuación detallan la aparición de la plasticidad.

### **El espacio incomprensido.**

Si la plasticidad es un tipo de movimiento del lenguaje en la escritura, éste ocurre en un espacio que lo contiene, un espacio incomprensido en el que identifico hasta ahora la puesta en acción de dos acontecimientos: 1) El poema habla para *des-decirse*<sup>20</sup> y 2) Se anuncia al *ser-debajo*<sup>21</sup>. Ahora, antes de especificar, encuentro en *El espacio literario*, de

---

<sup>20</sup> Entiéndase la acción de des-decir como aquella que convoca a una atmósfera representada mediante una imagen poética, misma que de cierta manera, anula el sentido de la imagen previa en el devenir del texto. Específico que “de cierta manera” porque en realidad no se trata de una anulación en el sentido literal de vocablo, sino que este casi anulamiento permite a la voz poética desdibujar desde la escritura; así, las palabras se convierten en una serie de cadenas conceptuales cuya finalidad es decir para no decir.

<sup>21</sup> Identifico al *ser-debajo* como la figura constante que Pizarnik crea en una cantidad significativa de poemas –dados los resultados de la investigación presente–, es decir, una suerte de presencia detrás del sujeto poético encargada de anunciar la ocultación en el espacio poético.

Blanchot, la descripción de un espacio que bien puede expresar las circunstancias específicas del que planteo en líneas anteriores:

Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece a descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío. Entonces, reina la fascinación. (2005: 25)

Los lectores llegamos al poema en soledad, experimentamos en él una fracción de su cifra infinita y cuando, además, nos descubre su parte oculta es indicio de que estamos siendo con él en su intimidad, indicio de que hemos llegado a la desnudez de su herida. Lo que quiero decir es que en el poema hay estructuras invisibles que sólo pueden captarse en el espacio incomprendido y para develarlo es necesario el oscurecimiento del otro espacio, el de la significación superficial del texto, tal como Malabou también menciona: “[...]aquí la penumbra es la luz de una imagen. El espacio que se abre en el pleno día del texto” (Malabou, 2008: 76). Esta penumbra es una discontinuidad que habilita ese espacio en la imagen poética y Pizarnik alumbra dentro del poema al ser-detrás, y al hacerlo genera el movimiento que implica la plasticidad dentro de su escritura. Muchos de los poemas escogidos para el rastreo de la plasticidad en la escritura de Pizarnik son ejemplo de los razonamientos anteriores. En algunos se cumple el des-decir y la anunciación del ser-detrás como consecuencia directa de la enunciación<sup>22</sup>. En otros, no ocurren necesariamente aunadas a una relación de causa y efecto.

---

<sup>22</sup> Las construcciones conceptuales *des-decir* y *ser-debajo* son términos que nacen de la urgencia por nombrar los hallazgos a los que la valoración deconstructiva me llevó. Profundizo sobre estas nociones en el transcurso de este capítulo y las ejemplifico mediante la poesía de Pizarnik. De esta manera, debe quedar claro que tales nociones tienen como referente directo la poesía misma de Pizarnik.

### 1) Imágenes del *des-decir*.

Ahora, retomo el primer acontecimiento que ocurre en el espacio de incompreensión: la acción de des-decir; en la obra de Alejandra Pizarnik hay poemas en los que la escritura traza espacios para *des-decir* otros, o sea que en la medida que los textos presentan atmósferas, éstas desaparecen por la implantación de nuevas condiciones de enunciación que ponen en marcha el movimiento de la plasticidad que permite crear para *des-decir* dentro del cuerpo de los textos. Ejemplo de lo anterior es “Salvación”. La imagen del verso inicial carga en sí misma la capacidad de des-decirse, pues en el presente de su enunciación anuncia su desaparición: “Se fuga la isa” (2003: 49a). Tal presencia está siendo en su *fuga* y, por lo tanto, es reconocida en la construcción de su ausencia. ¿Qué resto deja esta imagen en el texto? La de una posibilidad abierta –tal vez la de una presencia anunciada desde su huella– que se advierte en los tres versos finales: “Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/y rompe el muro de la poesía” (2003: 49b). ¿Rotas las paredes de la poesía, qué hay? ¿Silencio? ¿Lenguaje? En el poema la poesía es una entidad cuyo atributo es el encubrimiento, ya que por una parte, encarna una máscara posible: la del infinito. Aquí el infinito encuentra su posibilidad en la incertidumbre que queda abierta al final del poema, a manera de estar por decirse y, mediante ese modo, la escritura se abre hacia su otro sentido, hacia lo que oculta.

El poema “1”, mismo que da inicio a *Árbol de Diana*, es prueba de que el poema comienza por herirse<sup>23</sup>: “He dado el salto de mí al alba./He dejado mi cuerpo junto a la

---

<sup>23</sup> En *Schibboleth*, Derrida infiere que el poema comienza por herirse en su fecha:

Nos interesamos pues por la fecha como por una entalladura o una incisión que el poema lleva en su cuerpo como si fuese un recuerdo, a veces varios recuerdos en uno, la marca de una proveniencia, de un lugar y de un tiempo. Incisión o entalladura, eso es tanto como decir, en francés, que el poema, ahí, se encanta: comienza por herirse en su fecha (2003: 9)

luz/Y he cantado la tristeza de lo que nace” (2003: 103a). Al hacerlo admite en su superficie la delimitación de su huella, pues al dar fe de lo que deja, traza en el espacio de incompreensión la marca de lo que no deja y este fragmento ilegible se convierte en una incisión que el poema porta como indicio de su plasticidad y ello permite afirmar que ésta actúa en el poema como una herida por la que se fuga la *différance*. El poema es un testimonio de la herida: hay un abandono del cuerpo en pos de algo más que la luz y mediante el canto se confirma lo que no se sabe por ser nuevo, desconocido: lo que apenas nace: “y he cantado la tristeza de lo que nace” (2003: 103b). Se da el salto del cuerpo hacia la luz que nace, se deja el cuerpo junto a la luz y se canta una tristeza, todas estas acciones infieren un abandono necesario para llegar al otro lado de la herida. Ese otro lado tiene la posibilidad de ser la muerte o el silencio; es por eso que cada poema es en sí mismo una herida que se convierte en un lugar para el recuerdo.

Ahora, en el poema “11”, también de *Árbol de Diana*, el fenómeno del des-decir es evidente:

ahora  
    en esta hora inocente  
yo y la que fuimos nos sentamos  
en el umbral de mi mirada (2003: 113a)

El yo poético se abre sobre sí mismo, invocando su propia mutabilidad –signo evidente de movimiento–: “yo y la que fuimos” (2003: 113b). La fisura de la plasticidad se abre en este verso porque mediante esta imagen la escritura se abre hacia su otra forma. En este verso recae la *différance* y lo que parece un efecto de difuminación es, en realidad, el acontecimiento de la concentración de la unidad natural del yo en el espacio abierto que plantea la mirada del yo poético actual como punto de descanso hacia el silencio. Hay un tiempo fundamental: el presente, enmarcado por la transparencia del tiempo: “en esta hora

inocente” (2003: 113c). De esta manera, la plasticidad ocurre en esa fisura del tiempo que el poema revela. Poemas como “11” son la evidencia de una escritura que ensaya el borde oculto de la realidad, tal como la escritora señala en sus diarios: “que no se describa la realidad visible sin haberla transmutado antes, o sustituido, o hecho caso omiso de ella” (Pizarnik, 2007: 124). Para Pizarnik cada poema es oportunidad para enunciar la realidad alterada para alcanzar el silencio, el poema definitivo que está por escribirse.

## 2) Enunciación del *ser-debajo*<sup>24</sup>.

El poema “Solo un nombre”, aparte de des-decirse también comporta en su plasticidad la acción que inaugura al *ser-debajo*, figura situada detrás de la imagen poética y que no sólo aparece en este poema –como ya se especificará posteriormente–: “alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra” (2003: 65). El título, “Sólo un nombre”, expone un supuesto que marca aquello a lo que se resta importancia –en este caso, el nombre–, aunque en la medida que el poema se manifiesta, el sentido original del título sufre una metamorfosis y lo que se anuncia como ‘sólo un nombre’ termina por descubrir en su *différance* el sentido de algo más profundo, un ente, la probabilidad de un *no-ser*<sup>25</sup>, que el texto mismo sitúa debajo del nombre y mediante este mecanismo instauro lo que viene después del proceso de *des-decir*: la enunciación del *ser-debajo*. De esta manera, el nombre no significa lo mismo en la superficie del texto que en su fracción ilegible. Cuando Pizarnik construye el primer verso mediante la aliteración del nombre no está reafirmando al ser, sino *des-diciéndolo*, como si el poema mismo fuese un ensayo para lograr la

---

<sup>24</sup> Este concepto ha sido descubierto en el proceso de análisis de esta investigación. Así que dentro del cuerpo de la misma ya no hay cabida para un estudio más detallado de esta idea, pero queda establecida la pauta para reflexiones futuras.

<sup>25</sup> El no-ser debe comprenderse como una posible modalidad del ser y, al mismo tiempo complementa la figura del *ser-debajo* en la imagen poética de “sólo un nombre”.

legibilidad de lo ilegible. Visto desde este punto, propongo entender el poema como un mensaje que pide ser leído desde su huella, es decir, desde su origen oculto, desde el movimiento descendente que anima a la imagen poética .

Otro ejemplo de la acción de enunciar al *ser-debajo* se hace manifiesta en el poema “La jaula”, en que el primer verso de la tercera estrofa anuncia: “Yo lloro debajo de mi nombre” (2003: 73a). La imagen anterior expone al *ser-debajo*, mismo que reacciona desde lo que oculta el nombre y desde esta perspectiva el poema genera la apertura hacia la acción imaginante mediante la que el lector llena ese ocultamiento desde la ensoñación producida por la imagen poética y, en este caso, se cumple la relación de causa y efecto que ya se ha presentado en el poema “solo un nombre”. En la estrofa final, Pizarnik intensifica la idea de un adentro encubierto: “Afuera hay sol/Yo me visto de cenizas” (2003: 73b) ; el afuera y el yo representan dos espacios, media entre ellos el espacio incomprendido, que a su vez actúa como puente entre la presencia (yo) y alteridad (afuera); mientras que la contraposición sol/cenizas hace visible la huella. Considero que la acción de vestirse de cenizas implica ya un juego de oscurecimiento revelador y, en el caso del poema, sugiere la proximidad de una imagen que planteará una marca visible en la superficie del mismo: la forma de la huella. Lo anterior significa que el poema mismo expone su huella mediante el juego de los contrarios, una especie de revelación que se hace desde la anunciación de lo que queda oculto y con ello también se comprueba que el poema es un guiño a una problemática de la tradición. En el poema, Pizarnik efectúa el desvío de la voz presente hacia el espacio incomprendido que, en este caso, es el recinto de la huella (Derrida) del poema y esta singularidad me permite señalar que se trata, en efecto, de una escritura plástica.

En el poema “Hija del viento” también se comprueba la presencia de la figura del *ser-debajo*. El verso 17 anima nuevamente el espacio incomprendido mediante la imagen

“Yo lloro debajo de mi llanto” (2003 77) y con ella también repite el principio de alteridad, característica que argumento como propia de la escritura plástica de Pizarnik, ya que la voz poética hace referencia a otro yo que se encuentra justamente *debajo* y es mediante esta especie de testimonio que la parte ilegible –que no es otra cosa sino el *ser-debajo*– del poema se presta a la exposición de su *différance*. Además, ya en “La jaula” esta misma estructura se hace presente, lo que me permite señalar que, en efecto, Pizarnik ensaya la escritura plástica como parte de sus estrategias poéticas.

Para seguir con la develación del *ser-debajo* como un signo constante en su escritura, retomo el poema “3”, perteneciente a *Árbol de Diana*. En este poema, Pizarnik vuelve a dirigir la atención, en un movimiento casi imperceptible, al *ser-debajo* en el verso final: *y de la sombra de su sombra*; esta imagen última que el poema plantea se convierte en el momento preciso de transformación de la escritura en archi-escritura<sup>26</sup>, en escritura plástica porque gracias a la enunciación de lo que no es visible en el plano secuencial de las imágenes que componen la superficie del texto, el poema logra mantener un estado de significación infinita, logra abrirse sobre sí mismo, expone lo incesante del lenguaje evidenciando su huella. Basta un verso que permita la alteridad en el poema para que toda su estructura adquiera la movilidad implicada en la plasticidad, como es el caso de este poema.

Para finalizar con los poemas que intervienen en la construcción del imaginario que establece la figura del *ser-debajo* hago mención del poema “*Cold in hand blues*”, de *El infierno musical* (1971). Los dos versos finales posicionan de manera definitiva la voz

---

<sup>26</sup> La *archi-escritura* es el término que Derrida emplea para referirse a la escritura, destituyéndola de la carga logocentrista que, a través de la historia, prácticamente la ha inmovilizado. Mediante esta noción, el filósofo francés hace referencia a una escritura en permanente estado de apertura, característica que determina la posibilidad exploratoria de un texto, no desde la tradición de los estudios filosóficos y literarios, sino desde la ilegibilidad que lo acompaña.

detrás de la voz, la presencia oculta no sólo en el poema, sino en el lenguaje mismo: “voy a ocultarme en el lenguaje/y por qué/porque tengo miedo” (2003: 263). Aquí, la voz poética descubre el ocultamiento; la escritura logra la revelación de su alteridad, dicho de otro modo, se convierte en archi-escritura.

Hasta este momento, el espacio de incompreensión contiene la marca de la figura del detrás y todo lo que su imaginario implica: lo escondido, lo oculto, lo velado, el ser otro mismo que está ahí, justamente debajo del lenguaje que se da –que es el poema–. Afirmo, incluso, que se trata de un signo constante en la práctica de los procesos de enunciación poética que dan forma a la plasticidad en la escritura de Pizarnik: la figura del *ser-debajo*. Ahora, ¿por qué la creación de una figura que está detrás del lenguaje, cuya función parece ser, en un primer descubrimiento, la afirmación del poema en el poema, ¿por qué la necesidad de anunciar esa presencia oculta en el cuerpo del poema? Ciertamente, Pizarnik proyecta sobre el lenguaje la marca de una escritura que se *des-dice* –como ya lo he mencionado anteriormente– para decirse otra vez. El comportamiento de una escritura que se posiciona sobre el movimiento de hablarse para *des-decirse*, es, en principio, un juego de doble complicidad. Por una parte, el poema lleva a cabo la función elemental que plantea Derrida cuando anuncia que el poema habla de sí mismo y si, además, habla para des-decirse se presenta la fisura, el desvío, la discontinuidad, el carácter incesante del lenguaje. Esta motricidad casi absurda es la que me permite proponer la plasticidad como un movimiento y una de sus consecuencias es la develación de la figura del *ser-debajo* en la escritura de la poeta argentina.



### **La ruptura con “la rigidez esquemática de una imagen-cerradura”<sup>27</sup>.**

Como causa del efecto de las imágenes del *des-decir* y la enunciación del *ser-debajo*, acontece en la poesía de Pizarnik la ruptura con el estatismo de la imagen poética. Esto quiere decir que el mismo movimiento implicado en la lectura anterior de los poemas es el que también me permite identificar tal fenómeno como continuidad del movimiento plástico de su escritura. Identifico una imagen-cerradura como aquella en la que se ha paralizado el proceso de su significación, la que ha perdido su capacidad plástica, es decir, su movilidad oculta; por ende, es una imagen a la que le ha sido amputado su espacio incomprendido. En el caso de Alejandra Pizarnik, la plasticidad se convierte en ocasión de ruptura con “la rigidez esquemática de una imagen-cerradura” porque los poemas en los que tal característica se presenta tienden a un movimiento artificioso. En tal sentido, esta ruptura se presenta como el ejercicio constante de la renovación del lenguaje mediante la poesía. Para reafirmar lo anterior, Bachelard enuncia lo siguiente sobre el poema: “El poema es esencialmente *una aspiración a imágenes nuevas*” (2012: 10). Así, los poemas citados en este apartado se convierten en expresión de una poética dinámica que apuesta por el carácter abierto del lenguaje en marcha.

Comienzo con el poema “Origen” (*La última inocencia*, 1956). La ruptura ocurre en los versos: “Los pájaros queman el viento/en los cabellos de la mujer solitaria/que regresa de la naturaleza” (2002: 52). En principio, el fragmento es prueba de la marca incesante del movimiento inherente al poema por dos razones. La primera tiene que ver con el tiempo de

---

<sup>27</sup>Es una construcción conceptual que Malabou emplea una sola vez en su investigación –sin llegar a explicarlo– y lo hace con el fin de remarcar la movilidad incesante de su *máscara de transformación*, es decir, su estudio sobre la plasticidad en la escritura:

aun sabiendo que no podía inmovilizar mi máscara de transformación imponiendo a la movilidad de las instancias intercambiables la rigidez esquemática de una imagen-cerradura, aun sabiendo que los elementos presentes seguirían abriéndose el uno al otro, pasando el uno en el otro, me sentí obligada a mostrar cómo la necesaria relevancia histórica de un esquema no estaba en contradicción con esa movilidad sino, al contrario, en buen acuerdo con ella (2008: 56)

la enunciación, que es el presente, lo cual imprime al texto un estado de emergencia que provoca el primer quiebre con la inamovilidad de una “imagen-cerradura”; la segunda es que gracias a ese tiempo de enunciación, Pizarnik –como si fuese plenamente consciente del fenómeno plástico que ocurre en su escritura– transforma la plasticidad del poema en el acontecimiento que permite captar, no el sentido, sino la efímera materialidad que las palabras adquieren dentro de su escritura. De esta manera, la sucesión de vocablos como pájaros, viento y cabellos configura y mantiene activas las líneas de movimiento que evaden la rigidez como parte de la estructura del poema.

También encuentro el acontecimiento de tal ruptura en el poema “El ausente” (*Las aventuras perdidas*, 1958): los versos “Sin ti/el sol cae como un muerto abandonado” (2003: 97) son el indicio de la ruptura. La manera en la que la plasticidad actúa en este poema radica en la aparente simplicidad de la construcción de la imagen: a partir de la ausencia, Pizarnik altera la percepción de una estrella –el sol– mediante la metáfora que enlaza caída y muerte; al hacerlo, detona un proceso de ensoñación en el receptor de la imagen y con ello abre el espacio de las posibilidades para imaginar el movimiento de esa caída. Bachelard, en *El aire y los sueños*, plantea la recepción de la caída bajo los siguientes términos: “La caída imaginaria, hablada en su dinámica justa, trabaja dinámicamente nuestra imaginación; hace entonces aceptar a la imaginación formal imágenes visuales fantásticas que ninguna experiencia real sabría despertar” (125). Dicho de otra manera, el poema concentra la desdicha amorosa en el campo inagotable de su plasticidad y mediante este proceder instaura la ruptura con “la imagen-cerradura”, logrando transmitir no sólo el efecto doloroso, sino el cuerpo de la ausencia mediante una imagen visual fantástica –tal como lo plantea Bachelard– envuelta en la urgencia del movimiento vertical que anima al lenguaje. Esta ruptura, que a la vez es signo de una

transgresión sobre las formas domesticadas de la escritura, me devuelve a la sospecha primera de que la plasticidad que florece en la poesía de Pizarnik es la consecuencia que permea su proceso creativo: el tratamiento de las palabras como objetos. Esta manera de posicionarse frente al lenguaje y sus posibilidades se convierte en la transgresión constante que Pizarnik expone de manera poética en sus escritos. Dicho de otro modo, la ruptura con “la imagen-cerradura” imprime sobre la plasticidad un carácter reaccionario y violento en su poética.

Esta misma ruptura se manifiesta en algunas imágenes del poema “9” (*Árbol de Diana*, 1962). Los versos “Estas palabras como piedras preciosas/en la garganta viva de un pájaro petrificado” (2003: 111) descubren la apariencia engañosa de lo que se consagra en la belleza de su inmovilidad, en este caso, las palabras. En esta imagen, el acierto de la plasticidad consiste en atribuir la carga semióticamente positiva de un elemento –piedras preciosas– a otro –las palabras– y colocarlo en un espacio sostenido por un oxímoron que representa la horrible belleza de un canto que no sabemos si se hará oír y justamente en ese movimiento se presenta la disrupción que permite la apertura de la escritura hacia las múltiples posibilidades imaginarias de su lectura. En Pizarnik, la ruptura con el apaciguamiento de la ensoñación potencia la movilidad de lo que permanece oculto en el poema. La poeta presenta imágenes que suscitan la transformación abrupta del espacio poético, revelando el movimiento del lenguaje en el poema mismo, esto es su plasticidad. Otro ejemplo de este fenómeno ocurre en el poema “37” (*Árbol de Diana*, 1962): “más allá de nuestra zona prohibida/hay un espejo para nuestra triste transparencia” (2003: 139a). En principio, el poema plantea la ruptura con la delimitación de un espacio específico –zona prohibida– y este acontecimiento revela el carácter abierto, casi etéreo, de la imagen –espejo de triste transparencia–. La aniquilación de la imagen-cerradura –si bien, ya se

anuncia desde el primer verso— se presenta como la promesa del reflejo de ese carácter etéreo. Aquí ocurre la desviación. Es mediante esta imagen que Pizarnik otorga movimiento infinito al poema, pues más allá hay algo, un espejo; de esta manera, el final es apenas el principio, es la llegada al encuentro con nuestra propia tristeza. De esta manera, la poeta instaaura el lenguaje poético como una propuesta de realidad que se ofrece para acuñar la tristeza. Entonces la transparencia adquiere las formas múltiples del todo y la nada y el poema se convierte en la defensa de un espacio que provoca de manera natural el estallido silencioso de una ensoñación poética. Esto quiere decir que el lirismo activo de Pizarnik logra establecer un punto de conexión directa en el espíritu humeante del lector, renovándolo y convirtiéndose en el medio que hace posible un estado de imaginación abierta, término que Bachelard enuncia cuando hace referencia al papel fundamental de la imaginación en el estudio de la imagen poética: “Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que proyecta su ser [en el lector]” (2012: 15). La plasticidad se convierte en ocasión de esa transfiguración, de ahí que la realidad del poema se instale en el espacio incesante del lenguaje.

El poema *XV*, (*Extracción de la piedra de la locura*, tercera parte, 1962) es un ejemplo más de la escritura de Pizarnik como manifestación de una búsqueda que no pretende encasillarse en la inacción del trazo. Para Pizarnik la escritura se convierte en el doloroso ejercicio de la liberación del signo —en el sentido de que cada palabra significa una cosa y otra y otra, como ella misma lo plantea en sus diarios— y, consecuentemente, *XV* es también otro claro exponente de esa guerra constante que la poeta sostenía contra las imágenes que invitan al estancamiento de la imaginación. Advierto la caída del paradigma

de la “imagen-cerradura” en la última imagen que el texto muestra: “Peregrina de mí, he ido hacia la/que duerme en un país al viento” (2003: 243a). Si bien el poema muestra una movilidad explícita, ésta suscita ese otro movimiento, el de la plasticidad. En primer lugar, hay una separación que se entiende como una búsqueda: la devota de sí misma comienza el viaje hacia la otra –ella misma– que está existiendo en un aparente estado de inmovilidad. Lo cierto es que existen elementos que la imagen concede y entre ellos se esboza la marca de la figura que el poema no dice: entre el peregrinar y el país del viento se extiende una forma: la del espacio que devela la marca de un acontecimiento, el de la plasticidad, cuya consecuencia es la apertura de la imagen poética hacia la acción imaginante<sup>28</sup> que provoca su desenlace onírico y aéreo, imprimiendo a la imagen poética aun más amplitud de movimiento y ensoñación. En otras palabras, quedar –poéticamente hablando– expuesto al aire es mantener el dinamismo de la intención poética y propiciar imágenes nuevas –que de cierta manera están por venir–. Siguiendo con el proceso de la ruptura de la que hasta ahora he hecho mención, nuevamente identifico esta característica en el poema *XVII* (Extracción de la piedra de la locura, 1962): “Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al/alba luminosa” (2003: 243b).

El poema se presenta como un viaje de caída hacia la palabra –el silencio–. En este tránsito ocurre un desprendimiento del yo poético que bien puede asociarse a la muerte –, pero tal conjetura termina por ser descartada gracias al giro inesperado que el poema cobra en su desenlace. Pizarnik, al establecer una relación de identidad análoga entre el *yo* y el *alba luminosa*, confiere al poema la apertura hacia un nuevo paisaje y esta equivalencia con

---

<sup>28</sup> Me permito recordar que la acción imaginante es el proceso mediante el cual una imagen presente nos hace imaginar una ausente, según Bachelard.

el amanecer aniquila la carga aparentemente negativa del primer verso y es, mediante este movimiento que vuelve a instaurar la ruptura con la "imagen-cerradura", con lo que esperamos del poema a partir de la primera imagen que nos otorga. Dicho de otro modo, lejos de conferir al poema la estabilidad de lo acabado, la plasticidad que en él se anima se convierte en ocasión de la acción imaginante que invita, como ya lo ha expresado Bachelard, a creación de imágenes nuevas en el seno mismo de la ensoñación poética.

Para finalizar, aparece un poema que concentra en sí mismo la ruptura con las imágenes que se niegan al movimiento infinito de sus significantes: "23" (*Árbol de Diana*, 1962). Este poema es la manifestación más clara de *ars poética* que Pizarnik intenta porque uno de los motivos esenciales de su escritura encuentra su florecimiento en los versos que lo componen: En él no sólo se inscribe la natural soltura del trazo, sino que, mediante la amalgama precisa entre significantes que se despojan del tradicional sentido estructurado, se crea una propuesta de visión del mundo sustentada en nuevos cauces de significación. Pizarnik atiende al juego de la mirada oculta detrás de la cloaca y la revela como propuesta de acercamiento y conocimiento del mundo y de la poesía simbolizada en la rosa. El movimiento de rol de los referentes es claro. La poeta eleva y propone una actitud decadente como una panorámica válida del mundo y con ello expone una posibilidad, un acercamiento desde lo oculto: "una mirada desde la alcantarilla/puede ser una visión del mundo" (2003: 125a) Por otro lado, Pizarnik expone el origen violento que la poesía ejerce sobre el lenguaje como un signo de rebelión que articula nuevamente el movimiento de la plasticidad. Así, mientras Huidobro increpa al poeta a hacer florecer la rosa en el poema, Pizarnik –lectora del poeta chileno– retoma la relación simbólica poesía-rosa y la convierte en una figura de expresivo horror: "la rebelión consiste en mirar una rosa/hasta pulverizarse los ojos" (2003: 125b). Y mediante esta última imagen vuelve a romper con la rigidez

esquemática de una imagen-cerradura. De este modo, la *ars poética* se convierte en un desafío.

### **La fascinación del encuentro con lo incesante de la escritura.**

La plasticidad, al ser propuesta como un movimiento del lenguaje en la poesía de Pizarnik, se convierte en la posibilidad de la experiencia de la evocación de lo que no está: “Si no hay objetos claramente percibidos, ¿qué objetos quieres describir con claridad? Di mejor que sólo puedes escribir sobre lo que no tienes” (2007: 274). La poeta escribe desde la carencia, la falta de materia que encuentra en el mundo real se compensa en el espacio poético y al escribir bajo esta circunstancia, la plasticidad, además de ser un movimiento, también se convierte en una estrategia de develación. Lo que quiero decir es que Pizarnik, en el cuerpo del poema, se permite el desvío hacia el espacio incomprensible, revelándolo y poniendo en contacto al lector con la parte ilegible de éste, provocando la fascinación inmediata de quien lee, misma que entiendo en términos de Blanchot:

La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera –siempre y siempre– en una visión que no termina (2005: 26a)

Pizarnik convida al lector de esa “mirada de lo incesante” que descubre la presencia de la parte ilegible del poema mediante la plasticidad. Los poemas que presento a continuación son ejemplos de la “visión que no termina”, de esa fascinación ante la apertura de la escritura hacia su forma oculta y potenciada por la ensoñación poética. Comienzo con el poema “Solamente”, (*La última inocencia*, 1956). El encuentro con la plasticidad y la fascinación se manifiesta en los tres últimos versos: “ya comprendo la verdad/ahora/a buscar la vida” (2003: 59). El antepenúltimo verso concentra un

planteamiento epistemológico que se presenta resuelto en el poema: la cuestión de la verdad. La fe en el conocimiento de la verdad alienta la idea de que, al ser clarificada tal duda existencial, la vida puede llegar a vivirse en una plenitud clarificada gracias al conocimiento. Pizarnik desvirtúa la relación entre verdad y vida, introduciendo entre ellas un elemento de movimiento continuo, el de la búsqueda. De esta manera, el poema desmiente el sentido de “la verdad” como garantía de la vida plena –tal es el supuesto dentro del imaginario colectivo–, es decir, altera el sentido de ambos significantes, desviándolos hacia la posibilidad abierta de la ensoñación poética, otorgándoles el movimiento de lo que no termina, en este caso el de la búsqueda. Ante el fenómeno de la fascinación, Blanchot apela a un no poder dar sentido mientras nos encontramos bajo el influjo de este peculiar estado:

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio (2005: 26b)

La fascinación de la plasticidad en Pizarnik radica en ese ya no poder dar sentido a la imagen poética debido al desvío que su movimiento causa. Ese desvío se convierte en ocasión de alumbramiento de otra zona del poema y la poeta –consciente o inconscientemente– invita al lector al encuentro con esa otra presencia trazada ya desde el espacio incomprendido de la imagen poética. El no poder dar sentido, lejos de limitar la experiencia del poema, la desplaza hacia las posibilidades de la imaginación abierta. Ejemplo de lo anterior es “13” (*Árbol de Diana*, 1962) un poema plástico en su totalidad: “explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome” (2003: 115). El primer indicio de plasticidad es un movimiento de doble fisura; por una parte, el poema comienza con un “explicar” que en realidad es un “no decir” y, al tiempo de dicha acción –





plasticidad. Sitúo ambos fenómenos en la primera estrofa: “la pequeña viajera/moría explicando su muerte” (2003: 215). Mediante una imagen en la que el movimiento ocurre hasta las últimas consecuencias –la muerte–, Pizarnik concede presencia a una figura que rasga con parsimonia y discurso el espacio visible del poema; ante el asombro de descubrirnos frente una muerte que no cesa, surge la ensoñación porque el verso *moría explicando su muerte* se convierte en una invitación indirecta a imaginar nuestra propia muerte, a vernos en el espacio de la pequeña viajera. La fascinación ocurre porque nos encontramos ante una escritura que provoca y convoca la emergencia de la muerte incesante que se propaga en el poema. Por lo anterior, el poema se presenta como espacio de imaginación de la propia muerte.

Dentro del conjunto de poemas que conforman la evidencia del argumento que esta sección indaga, sin duda, “Linterna sorda” (*Extracción de la piedra de la locura*, 1968) es prueba irrefutable de que Pizarnik expone el movimiento perpetuo del lenguaje. Los versos finales, animados por el movimiento de la propia escritura, evidencian la intención del tratamiento de la palabra como objeto y espacio: “Toda la noche yo hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (2003: 215). La noche se hace, se escribe, se aloja en otras palabras –las que el poema otorga– y todas estas acciones son evidencia de una escritura que –como ya he señalado– permanece en constante movimiento. La *noche* del poema no es una palabra sola; Pizarnik, mediante los versos citados, hace al lector partícipe del proceso mismo de la creación del espacio poético, es decir, los versos finales se convierten en la narración del proceso que intenta la aparición de la noche en la escritura. La poeta, en el movimiento de hacer converger palabras –que no sabemos– en la palabra noche, detona la ensoñación poética, hace pensar en las palabras que caben en la palabra noche, ampliando el significado de esa palabra en el poema, pues

en este caso específico, todas las palabras pueden ser la noche del poema. Y ese movimiento lo que desnuda es el lado incesante de la palabra, del lenguaje, de la escritura misma. Lo fascinante es que Pizarnik concede la posibilidad de ese encuentro con lo incesante, permitiendo la emergencia de la acción imaginante en el receptor. De cierto modo, la forma en la que Pizarnik muestra lo incesante de la escritura afecta al lector y es que frente a una escritura que se presenta activa, aquél no puede quedar sino fascinado ante lo que creía un poema y resultó ser un objeto que no se puede tocar si no es desde la imaginación creativa.

Finalmente, otro poema en que la plasticidad genera un movimiento peculiar y por los mismos motivos es “La palabra que sana” (*El infierno musical*, 1971). La estructura del texto guarda una similitud con la estructura de “Linterna sorda” porque Pizarnik sitúa justamente en los últimos versos, la puesta en descubierto del movimiento perpetuo de la escritura: “Por eso/cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (2003 283). En este fragmento el movimiento de la escritura, es decir, su plasticidad, está develado por la articulación infinita del decir que Pizarnik pone en marcha; así, mediante la plena evidencia de la escritura, mediante la exposición del movimiento que es inherente a ella, la poeta revela lo otro posible –lo ilegible– del lenguaje en la superficie primera del poema, es decir, en el trazo de esta peculiar poeta, la escritura logra crear las condiciones de enunciación necesarias para hacer surgir eso otro que también es la escritura y que el poema no dice o no alcanza a decir. Lo cierto es que el tratamiento de las palabras en este texto tiende a la develación de su movilidad y –como en el poema anterior– ese movimiento es el responsable de poner en marcha la acción imaginante en el receptor, produciendo al mismo tiempo la fascinación.

En Pizarnik, los poemas en los que la plasticidad aparece como una característica son aquellos que rompen con el paradigma de la imagen terminada. Los desenlaces poéticos, lejos de aparecer concluidos, se proponen apenas como llegada al poema, de ahí que la fascinación prevalezca como prueba de una escritura en movimiento.

El poema es un objeto para ver lo incesante del lenguaje y lo incesante del lenguaje es la herida; por eso el poema comienza siempre por herirse. La plasticidad es un movimiento violento en la escritura, su estar siendo provoca una herida, una incisión en la piel de la escritura; por entre esa apertura, la escritura se fuga y es otra. El espacio de esa herida es el residuo de la plasticidad y emerge incomprendido debido a su urgencia abrupta. Esta fisura efectúa el vaciado y llenado de un espacio a otro –me refiero al espacio superficial del poema y al incomprendido–. El resultado de este proceso es la develación, no de una nueva forma, sino de una que permanecía oculta. La insistencia en hacer una lectura que es plástica y deconstructiva al mismo tiempo radica en la intuición de que este tipo de lectura permite corroborar lo que el análisis fenomenológico muestra. Y es a partir de la deconstrucción que surge el lenguaje para nombrar los fenómenos de la plasticidad: el *espacio incomprendido*, las imágenes del *des-decir* y el *ser-debajo* son conceptos que nacen de la especulación deconstructiva porque es esta lectura la que se concentra en la ilegibilidad del signo, en su discontinuidad, en su fisura.

## **Conclusiones: plasticidad o el movimiento debajo de la imagen poética.**

*El poema, como la muerte, es transformación.*

Alejandra Pizarnik

Mi tesis es la propuesta de un tipo de lectura que plantea la identificación, no de los signos y sus significados, sino de un tipo de movimiento que sucede al interior de la imagen poética, en el entre silencioso de las palabras que se activa en cada lectura. El lector, mediante una propuesta de lectura para la captación del espacio ilegible –incomprendido– adquiere una ecléctica herramienta teórica que invita a leer el por debajo del poema, ofreciéndose como la deconstrucción: inacabada, en pleno abismo de crearse. Y, al mismo tiempo, promete al lector la experiencia de acercarse al poema no desde lo que dice, sino desde lo que el lector imagina a partir de la acción imaginante<sup>29</sup> que las palabras puedan generar en su psique. En el caso de quien suscribe la presente investigación, resulta ser un fenómeno que identifico como plasticidad. A través de la realización de esta lectura, logré atribuir ciertas especificaciones a tal acontecimiento –enlistadas anteriormente en este mismo capítulo–. Esta propuesta de lectura es apenas un primer ejercicio de acercamiento hacia lo que el poema no dice. Es, pues, una investigación que queda abierta, a la espera de nuevas prácticas que develen nuevos espacios, otros comportamientos del movimiento interno de la imagen poética.

---

<sup>29</sup> Cf. Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*.

Tras haber acentuado el carácter inclasificable y abierto de la obra de Alejandra Pizarnik, concluí que para identificar la plasticidad era necesario crear una herramienta teórica que propiciara un encuentro con lo que el poema no dice, con su parte ilegible (Derrida). La plasticidad, sinónimo ya de lirismo activo, confiere a las letras de la poeta argentina un movimiento en espera de ser intuido en el proceso de lectura.

La pertinencia de estructurar la lectura fenomenológica desde una perspectiva cronológica me permitió identificar la evolución de la plasticidad y la interconexión que existe entre poemas y poemarios. En las primeras obras de la autora – *La última inocencia*, *Las aventuras perdidas*– la plasticidad aparece fragmentada y sólo se condensa en algunas imágenes poéticas. Tal es el caso de poemas como “Solamente”, cuya concentración plástica se manifiesta al final: “ya comprendo la verdad/ahora/a buscar la vida” (2003: 59). Ya en obras posteriores – *Árbol de Diana*, *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*– el lirismo activo se presenta en poemas completos como “1” y “34”, de *Árbol de Diana*, incluso en poemas más extensos como “Cold in hand blues”, de *El infierno musical*. Así que en la medida que la escritura de Pizarnik logra traducir –como ella misma lo expresa en sus diarios– imágenes visuales, la plasticidad amplía el espacio de su movimiento en el poema. Lo anterior se ofrece incluso como un nuevo estudio que bien podría seguir el espectro del lirismo activo: el comportamiento de la plasticidad en la prosa de Pizarnik, incluyendo su obra diarística.

En cuanto a la interconexión entre poemas, la lectura fenomenológica advierte que el movimiento generado por la plasticidad permite ir de un poema a otro; es decir, mediante la lectura de este fenómeno se descubren las relaciones ocultas que la escritura genera entre los textos, como ya he señalado en el capítulo dedicado al estudio fenomenológico de la

plasticidad<sup>30</sup>. Entonces, siguiendo con el razonamiento anterior, un poema como “Salvación” se contrapone con su sucesor, “Origen”, debido a que el movimiento del lirismo activo transmuta el efecto de figuras como la del viento y el pájaro. Mientras en el primer poema el viento aparece como una oportunidad de ascensión; en el segundo cobra las dimensiones del espacio desprotegido del poema. De igual manera, el pájaro aparece en “Salvación” en forma de oráculo que interactúa en la realidad poética desde el espacio de la muerte. En “Origen”, los pájaros son el verdugo del espacio desprotegido. Otro ejemplo de interconexión se expresa en la relación que establecen los poemas “La jaula” e “Hija del viento”; en ambos textos el yo lírico persiste en la anunciación del *ser-debajo* mediante la misma construcción poética: “Yo lloro debajo de mi nombre”(2003: 73) y “Tú lloras debajo de tu llanto” (2003: 77), respectivamente. La lectura anterior sugiere la visibilidad de una forma que permanece ilegible en la escritura de la poeta pero que al ser animada por la plasticidad devela su origen y alcances en el imaginario pizarnikiano.

Retomando la premisa de la evolución de la plasticidad, ésta se presenta cada vez y de manera más sólida a partir de *Árbol de Diana*, y de distintas maneras: a través de las mutaciones del aire, de la develación de espacios que permanecían ilegibles en los poemas, a partir de la identificación de entes –*el ser-debajo*– que interactúan con las formas de la plasticidad en el espacio incomprendido de los textos, etc. Lo anterior me permite demostrar que la plasticidad también es un elemento constituyente en la poética que conforma la escritura de Alejandra Pizarnik. Además, al ser un componente fluctuante, la plasticidad se configura como el comportamiento de una escritura que hurga más allá de la relación entre signo y significante.

---

<sup>30</sup> Para identificar específicamente esta relación es pertinente volver al capítulo II, tercera parte: “Lectura fenomenológica: movimiento de la plasticidad en la imagen poética”.

Leer a Pizarnik desde el rastreo de la plasticidad genera una percepción nueva en torno a los emblemas poéticos que se configuran en su escritura. Mediante la lectura fenomenológica, el viento y la caída se convierten en agentes del movimiento plástico que impulsa el lirismo activo en su poesía. En primera instancia, el viento adquiere las dimensiones de un canal vivo que mantiene la obra de la poeta en un estado de constante metamorfosis. Este elemento se convierte en soplo, respiro, refugio, promesa, cólera, destino. Los poemas en los que esta figura aparece adquieren la movilidad inherente a este elemento. En algunos poemas el viento no se nombra, pero las palabras evocan esta figura. De tal manera que éste es una constante del devenir de la plasticidad. De hecho hay una historia del viento narrada desde este fenómeno, una historia polimórfica, inestable, inamovible:

Todas las fases del viento tienen su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada” (Bachelard, 2012: 284a)

Las fases del viento que menciona Bachelard son visibles en la poesía de Pizarnik y para constatarlo sólo hace falta revisar aquellos poemas en los que este elemento se hace presente. Por ejemplo, en “Salvación” el viento se ofrece como una ruta hacia arriba: “Y la muchacha vuelve a escalar el viento” (2003: 49), otorgando al elemento natural la característica de la ascensión. En “Origen” el viento aparece representado desde una psicología de la angustia: “hay que salvar al viento” (2003: 52). Este verso se repite dos veces en el poema y con ello se acentúa la urgencia de efectuar la acción que encarnará la salvación del aire. Por otra parte, el poema “Linterna sorda” convierte al aire en soplo: “Los ausentes soplan y la noche es densa” (2003: 215). En este verso la transformación del



viento encuentra su cifra más íntima, el soplo, cuyo apenas perceptible cauce dimensiona en el poema la densidad de la noche, como si ésta se alimentara del soplo de los ausentes ya que “cada soplo de aire está animado, es un jirón de aire que ha vivido antaño, es un tejido aéreo que va a vestir un alma” (Bachelard, 2012: 284b). Para Bachelard, el viento es movimiento puro y para Pizarnik también fuente de vida. Sólo basta recordar el título de uno de los poemas que han sido analizados en la presente investigación: “Hija del viento”. Ante un nombramiento de este tipo, la poeta concede al viento el furor de la vida misma.

Por otra parte, mediante la plasticidad, la obra de Pizarnik puede leerse como la narración de una caída, –la caída imaginaria que propone Bachelard y que ya ha sido especificada en capítulos anteriores–. Para la poeta argentina, el viaje hacia abajo es el encuentro con el *ser-debajo*. La caída representa el doloroso viaje hacia el sí mismo a través de la escritura:

la realidad de la caída imaginaria es una realidad que hay que buscar en la sustancia sufriente de nuestro ser. El problema del creador de abismos imaginarios consiste en propagar directamente este sufrimiento. Debe encontrar la manera de inducir esta caída imaginaria en el alma del lector (Bachelard, 2012: 121-122)

En la poesía de Pizarnik se cumple la premisa anterior, la caída imaginaria que la autora plantea se convierte en una suerte de abismo en marcha. El silencio, la palabra, el lenguaje mismo son los motores de la caída. En su poesía, la caída concentra ese sufrimiento que Bachelard menciona. En el poema “Del otro lado”, el abismo de la caída se prolonga infinitamente debido a la manera en la que la poeta logra dilatar el efecto de este acontecimiento gracias a construcciones poéticas como la siguiente: “Cae la música en la

música como mi voz en mis voces” (2003: 278). El efecto de profundidad y caída incesante es evidente y ello otorga al poema el movimiento del lirismo activo:

En este aspecto –el de la caída– el lenguaje admite *asociaciones de movimientos* lo mismo que admite *asociaciones de ideas*. La caída imaginaria, hablada en su dinámica justa, trabaja dinámicamente nuestra imaginación; hace entonces aceptar a la imaginación formal imágenes visuales fantásticas que ninguna experiencia real sabría despertar (Bachelard, 2012: 125)

Encuentro decisivo el fragmento anterior. No sólo la caída confiere a la escritura el intercambio y ‘asociación de movimientos’ que Bachelard señala; la plasticidad misma efectúa dicha asociación, generando en la escritura una fluidez conceptual que permite la propagación del lirismo activo. Lo cierto es que la caída imaginaria, junto con el viento se convierten en imágenes que indican el movimiento generado por el fenómeno de la plasticidad, además constituyen una parte fundamental de la imaginación dinámica, ya que son entidades que naturalmente plantean la idea de movimiento.

Alejandra Pizarnik plantea el cuestionamiento sobre la naturaleza del ‘ser’ desde una percepción poetizada de sí misma y con ello reafirma el carácter especulativo que Bachelard otorga al poeta: “Un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad” (2011: 13). Su poesía es un organismo en fuga, inacabado, explosivo e incesante que cuestiona al ser<sup>31</sup> desde la plasticidad de la imagen poética: “la plasticidad inscribía ya, en lo más íntimo de su sistema, el secreto sin secreto de la cuestión del ser: su estructura migratoria y metamórfica” (Malabou, 2008: 83). La compleja actividad del lenguaje en su escritura confiere a la imagen poética el movimiento de esa estructura migratoria y metamórfica –evidenciado en la valoración deconstructiva planteada en el

---

<sup>31</sup> Cf. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*.

capítulo anterior– lo cual conlleva a imaginar las posibilidades infinitas entre las palabras a partir de una relación que va de la aparición a la desaparición de las cosas, un acto de magia:

las palabras –lo sabemos– tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad. Pero al tener este poder de hacer que las cosas se “levanten” del seno de su ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose, que cumplen eternamente destruyéndose sin fin (Blanchot, 2012: 37)

El estudio de la plasticidad devela que hay poemas que se desdican en el momento exacto no sólo de su escritura, sino de su lectura –como ya ha sido evidenciado en capítulos anteriores–; otros que enuncian a un ser-debajo en la imagen poética; y otros en los que el estado migratorio y metamórfico que existe entre las palabras devela lo incesante del lenguaje, el lirismo activo de la imagen poética.

Los poemas suscitan no sólo la sucesión de imágenes poéticas, sino el silencio que las sostiene. En ese espacio de tensión ocurre la plasticidad, debajo de la superficie de la imagen. En resumen, durante el proceso del análisis fenomenológico y la lectura deconstructiva de los poemas que conformaron la antología aquí presentada, surgieron ciertos fenómenos que demandaban ser nombrados desde su inmediatez, mismos que me llevaron al descubrimiento de lo siguiente:

1)La plasticidad de Pizarnik –como ya expliqué anteriormente– se concentra mayormente en poemas breves. A veces, un poema como “13” –de dos versos– (*Árbol de Diana*), dada su brevedad, constituye un movimiento completo de la plasticidad. Por otra parte, en poemas de mayor extensión, la plasticidad se presenta en imágenes específicas. Finalmente, después de haber llevado a cabo tanto la labor fenomenológica como la

deconstructiva, *Árbol de Diana* se presenta como la obra con más poemas en los que la plasticidad acontece, lo cual podría dar pie a una nueva investigación en la que se especule a detalle sobre este hecho.

2) Entender el poema como un objeto, es decir, darme cuenta de que para poder identificar la plasticidad de la imagen poética, me vi en la necesidad de adoptar la ‘actitud poética’ ante las palabras que plantea Sartre, misma que sirve de antecedente para evidenciar la plasticidad en la escritura de Pizarnik.

3) Identificación del espacio incomprensible, en el cual la voz poética efectúa la acción de *des-decir*, explicada a detalle en el capítulo anterior.

4) Identificación de la figura del *ser-debajo* y de cómo su construcción y enunciación se convierte en rasgo de la plasticidad aquí propuesta, ya que lo entiendo como una especie de desviación que la voz poética anuncia en el poema y que apunta hacia esa figura. La alusión directa a tal ente es frecuente. Por lo cual, concluyo que la plasticidad anuncia lo ilegible dentro de la legibilidad del poema.

5) La plasticidad rompe con el paradigma de la imagen-cerradura, permitiendo la movilidad del lenguaje poético con el fin de hacer emerger las resonancias que el poema deja en el lector y que, a su vez, constituyen nuevas estructuras de significación –me refiero a las estructuras invisibles del poema que la deconstrucción me permitió identificar–: “la estructura figural que hay que intentar hacer aparecer en los textos no es ni una armadura limitadora ni un espacio potencial de dispersión. Se trata de hacer surgir en las obras la forma que viene *después de la presencia*” (Malabou, 2008: 116). La forma ‘después de la presencia’, en el caso de Pizarnik, es la plasticidad.

7) La lectura fenomenológica me permite identificar el primer contorno de la plasticidad, y la deconstructiva abrir ese contorno y especular el comportamiento de su movimiento.

8) La plasticidad es un elemento ilegible de la imagen poética.

Los fenómenos anteriores conceden a los poemas de Pizarnik la apertura propia de la archi-escritura (Derrida), o la escritura plástica (Malabou). Lo cual me permite afirmar que, entonces, uno de los resultados de la plasticidad en la escritura de Pizarnik es el efecto de encaminar la atención del receptor hacia el espacio ilegible; es decir, que mediante el recurso de la plasticidad, Pizarnik echa a andar el proceso activo de la deconstrucción (hacer legible lo ilegible) desde el poema mismo, dicho de otra manera, que por medio de la identificación de la misma se logra determinar lo incesante del lenguaje en la imagen poética.

Si la plasticidad es comprendida como un lirismo activo dentro del poema, ello significa que la plasticidad que atribuyo a Pizarnik acontece en la obra de otros poetas, conllevando la posibilidad de que su comportamiento sea distinto, lo cual me hace pensar en las posibilidades infinitas que el estudio de la plasticidad puede albergar en cuanto al estudio de la imagen poética en términos de análisis contemporáneo. Lo cierto es que la novedad de esta lectura también permite su flexibilidad, ofreciéndose inacabada, que no desatinada. Al final es una propuesta de acercamiento específico, enfocado en la comprensión del lenguaje poético mediante la unión de herramientas filosóficas y de teoría literaria.

Pizarnik escribe desde la carencia, la articulación de su poética es en ausencia. Sin

materia, sin nada, nombra y otorga todo su ser al lenguaje. Para Pizarnik sólo hay lenguaje. Es la enamorada del nombre y el nombre es la muerte, la infancia, el viento, el silencio, el lenguaje, las palabras, la noche, la herida, el soplo. En el nombre se concentra la posibilidad de nuevos seres del lenguaje<sup>32</sup>. En el nombre todas las palabras están escritas. Pizarnik juega con la posibilidad de una escritura enamorada de la escritura misma, del lenguaje que la aviva. Por ello la idealización de la materia es un fantasma ilegible en su escritura. Razón por la cual su movimiento y el instante de captación de su exposición son fenómenos que ocurren por debajo del lenguaje. De tal manera que la plasticidad puede llegar a comprenderse como uno de los posibles resultados de ese contacto silencioso que el poeta ensaya con las palabras (Sartre).

Entiendo la plasticidad como una metamorfosis. Mientras ésta ocurre, el lenguaje adquiere el carácter esencial de una dislocación, de una discontinuidad y que Malabou describe así: “la plasticidad puede [...]ponerse al servicio de la dislocación de la unidad” (2008 84b). Al existir tal disposición, la plasticidad promueve naturalmente la ensoñación poética porque mediante esta desviación, el poema se presenta abierto y activo en su lirismo. Asimismo, el movimiento provocado por la plasticidad altera momentáneamente la materia poética, afectándola desde un tiempo y espacio específicos –los de la ilegibilidad de la imagen poética–, dándole un movimiento inusual al lenguaje poético. Es decir, si la poesía es en sí misma una violencia ejercida sobre el lenguaje (Jakobson), la plasticidad es una violencia ejercida sobre esa violencia. De tal manera que esta capacidad del lenguaje la comprendo ahora como un movimiento que aumenta la repercusión de la imagen poética.

---

<sup>32</sup> En *La poética de la ensoñación*, Bachelard anuncia a la imagen poética como un ser nuevo del lenguaje: “La imagen poética, al surgir como un nuevo ser del lenguaje, no puede compararse [...] con una válvula que se abre para liberar instintos relegados” (2000: 12)

Dado lo anterior, a partir del estudio de la plasticidad se reconfigura el espacio de la imagen poética.

## **Bibliografía.**

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelanda. México: Random House Mondadori, 2006. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcin, . México: FCE, 2012. Impreso.
- - - *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: FCE, 2000. Impreso.
- - - *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, 2da., ed., México: FCE, 2011. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Trad. Cristina Peretti y Emilio Velazco. España: Editorial Trotta, 2005. Impreso.
- - - *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. España: Paidós, 2012. Impreso.
- Calahorrano, Paola. “Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 8.2 (2010): 92-100. Digital.
- Caufield, Carlota. “Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. *Chasqui*. 20.1 (1992): 3-10. Digital
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Cereti. México: Siglo Veintiuno editores, 2012. Impreso.
- - - *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. España: Anthropos, 2012. Impreso.



- - - *Schibboleth*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. España: Editora Nacional, 2003.

Digital.

Foster, David. "The representation of the body in the poetry of Alejandra Pizarnik".

*Hispanic Review* 62.3 (1994): 319-347. Digital.

Ferro, Roberto. *De la literatura y los restos*. Argentina: Liber Editores, 2009.

Digital.

- - - *Derrida. Una introducción*. Argentina: Editorial Quadrata, 2009. Impreso.

- - - *Textos y mundos*. México: Universidad de Guanajuato, 2015. Impreso.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. España:

Ediciones Sígueme, 1998. Digital.

García-Moreno, Laura. "Alejandra Pizarnik and the inhospitability of language: the poet as hostage". *Latin American Literary Review* 24.48 (1996): 67-93. Digital.

Lazarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik".

*Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 867-877. Digital.

Malabou, Catherine. *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*.

Trad. Cristóbal Durán. Argentina: Editorial Palinodia y Ediciones La cebra, 2013. Impreso.

- - - *La plasticidad en el atardecer de la escritura: dialéctica, destrucción,*

*deconstrucción*. Trad. Javier Bassas Vila y Joana Masó. España: Ediciones El gallo, 2008.

Impreso.

Masó, Joana. "Catherine Malabou: la plasticidad o cómo cambiar de accidente y alteridad.", en *Filosofías postmetafísicas: 20 años de filosofía francesa contemporánea*.

Laura Llevadot y Jordi Riba, comp. España: Editorial OUC, 2013, 49-60. Digital.

- Piña, Cristina. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Argentina, 2011. Digital.
- Pizarnik, Alejandra. *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Argentina: Editor digital Titivillus, 2012. Digital.
- - - *Correspondencia Pizarnik*. Ed. Ivonne Bordelois. Argentina: Seix Barral, 1998. Digital.
- - - *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Argentina: Editorial Lumen, 2007. Impreso.
- - - *Poesía completa*. Ed. Ana Becciu. Argentina: Editorial Lumen, 2003. Impreso.
- - - *Prosa completa*. Ed. Ana Becciu. Argentina: Editorial Lumen, 2009. Impreso.
- Venti, Patricia (2008)“Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”. Revista digital *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. Noviembre de 2007. En línea. Visitado el 28 de marzo de 2015:  
<<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>>>
- Santini, Benoît. “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”. Biblioteca virtual “Miguel de Cervantes”. 2013. En línea. Visitado el 18 de febrero de 2015:  
<<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cielo-y-el-desierto-como-soportes-textuales-de-los-actos-poeticos-de-raul-zurita/html/07276d64-0caa-4fbb-942b-c7508980e846\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cielo-y-el-desierto-como-soportes-textuales-de-los-actos-poeticos-de-raul-zurita/html/07276d64-0caa-4fbb-942b-c7508980e846_4.html#I_0)>>
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?*. Trad. Aurora Bernárdez. Argentina: Editorial Losada, 1967. Digital.