

El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik

Jorge Alberto Ramírez



ESTUDIOS LITERARIOS

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

JORGE ALBERTO RAMÍREZ
(México, 1984). Estudió la
Licenciatura en Letras
Hispánicas en la Universidad
Autónoma Metropolitana,
unidad Iztapalapa, donde
obtuvo la Medalla al Mérito
Académico. Otro reconoci-
miento con ese mismo
nombre le fue otorgado en
dos ocasiones por la Univer-
sidad de Guanajuato, donde
cursó la Maestría en Litera-
tura Hispanoamericana.
Realizó una estancia de
investigación en Argentina,
colaborando con Cristina
Piña, biógrafa y estudiosa de
la poeta Alejandra Pizarnik.
Actualmente estudia el
Doctorado en Humanidades
en la Universidad Autónoma
Metropolitana, unidad
Iztapalapa.

El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik

EL EXPRESIONISMO POÉTICO
de Alejandra Pizarnik

Jorge Alberto Ramírez



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS

2017

Primera edición, 2017

D.R. © Del texto:

Jorge Alberto Ramírez

D.R. © De la ilustración:

Oliver Esquivel

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Diseño de portada: Luis Villalobos

Imagen de portada: Oliver Esquivel, “Rostros de mi rostro 4”. Técnica: grafito, tinta china, carbón y creta sobre tela (79 x 128 cm)

Corrección, formación y cuidado de la edición: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-462-2



Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

Para mi madre, el ser

Para Julieta, la vida

Para Irán, el tiempo

CONTENIDO

Presentación	11
Introducción	15
I. PIZARNIK EN LA VANGUARDIA	19
Discutir su surrealismo	19
El lenguaje posible e imposible	24
La pulsión expresionista	27
Poesía Buenos Aires. París	33
Pizarnik y la poética vanguardista	37
II. EL EXPRESIONISMO Y ALEJANDRA PIZARNIK	47
El expresionismo: la esencia emocional	47
Rechazo y transfiguración de la realidad	51
La imagen expresionista	55
El hombre y la subjetividad expresionista	60
Relación con los objetos: fenomenología expresionista	64
Las poéticas expresionistas: Trakl y Pizarnik	68
III. LA POESÍA EXPRESIONISTA DE ALEJANDRA PIZARNIK	73
<i>La tierra más ajena</i> (1955)	73
<i>La última inocencia</i> (1956)	78

<i>Las aventuras perdidas</i> (1958)	83
<i>Árbol de Diana</i> (1962)	88
<i>Los trabajos y las noches</i> (1965)	92
Conclusión	97
Fuentes de consulta	101

PRESENTACIÓN

La poesía de Alejandra Pizarnik manifiesta una sensibilidad inusual, una dolencia que evoca la fragilidad, el manso movimiento del que se entrega. Hay algo intangible e indefinible en su lírica, algo que no podemos asir, pero sí sentir. Hablo de una suerte de carga emotiva que tiene el don de brillar en la oscuridad más profunda. O mejor, hablo de una oscuridad que deslumbra, y tanto, que no se le puede ver de frente, porque ciega, aunque el ojo sea interior. Por eso quien lee a Pizarnik tiene que ser paciente, como quien contempla el negativo borroso de una fotografía: aunque en éste lo importante es la luz, las sombras aportan la forma, la profundidad, el contorno.

Cuando la poeta afirma ocultarse en el lenguaje, entra en el espacio que tejen sus palabras. Y en esta poesía de ocultamiento, su lector se adentra con ella. Es así como la representación del verbo y su materialidad quedan demostradas en la legitimidad de una lectura cómplice. En esta suerte de reciprocidad luctuosa, nos sentimos partícipes de un espacio personal. Éste sería uno de los rasgos más singulares de su obra poética: convertirse en refugio, en zona, en dominio. Vagamos a través de jardines, bosques, noches, árboles, silencios. Erramos junto a ella, pero nunca de su mano. Y si osáramos pensar que hemos transitado por dichos dominios, que ya los hemos asido, de vuelta surge el fantasma, el negativo borroso: no eran tales, sino quizás sólo su ausencia. Entonces se escucha un aullido desolador. La voz poética de Pizarnik nace de este aullido, que no es otro que la interrogación inquebrantable a la palabra. Hace un reclamo al lenguaje como si éste fuera un Dios oscuro que no atendiese sus plegarias y la obligara a un desgarrado

proceder silencioso, desafiante, que la lleva, que nos lleva, más allá de la tristeza o el duelo, al terreno de la emoción viva, pura.

El libro que tenemos entre manos sabe todo esto, sabe que Pizarnik es porque escribe y que aun cuando no puede escribir, escribe. Sabe que, en su poesía, la relación vida y lenguaje es fuerte y vigorosa como el trazo de un cuadro de Willem de Kooning. Y en esto precisamente radica su valor propositivo. Me explico. Desde que existe, la crítica de Pizarnik ha resaltado la importancia de las vanguardias en su obra. Efectivamente, existen un sinfín de estudios que se han dedicado a explorar las relaciones entre la argentina y el surrealismo. Esto no es gratuito. La conexión es evidente e innegable. También es fácilmente comprobable: los epígrafes surrealistas en varios poemarios, la alusión directa a sus imágenes, su abierto interés por el movimiento, sus traducciones de André Breton y Antonin Artaud, entre otros. Nadie pretende negar esto, pero como se sugiere en este libro, buscar en esta relación la explicación de su poesía, o sus raíces, sería no sólo problemático y limitado, sino además erróneo.

El presente trabajo pertenece a la vertiente crítica que considera a Pizarnik, en esencia y principalmente, una poeta vanguardista. Lejos de entrar en conflicto con estudios previos, los continúa a modo de constelación o enredadera, pero partiendo de una semilla diferente: la expresionista. Recordemos que el *expresionismo* se definía, muy a grandes rasgos, por un rechazo categórico a la realidad exterior y por la creación de una realidad subjetiva con fuerte peso emotivo. Recordemos también que cuando se habla de vanguardia en Pizarnik no nos estamos refiriendo a su pertenencia o adscripción a alguno de estos grupos en su acepción estricta, sino a vanguardista en el sentido de espíritu. Un espíritu que se derivaría de la ya mencionada actitud hacia el lenguaje junto con su visión de mundo.

Después de situar la obra de Pizarnik en el contexto de las vanguardias europeas, el autor se adentra con la poeta en sus dominios y presenta su propuesta de lectura. La reflexión gira en torno a su conciencia escritural, habla del rigor, de la búsqueda de exactitud en la palabra poética, y la explica a través de esa relación conflictiva con el lenguaje que expresó renglones más

arriba: la de fantasma, pero también la de reclamo, la de interrogante. Se plantea así una lectura que considera la escritura poética de Pizarnik, ante todo, como pulsión emotiva. Una pulsión que es inseparable de sus objetos, que se funde con ellos en un intento por aprehender esa visión dolorosa del mundo y que, efectivamente, la acerca a las preocupaciones expresionistas. Un expresionismo que, cabe mencionar, no está desconectado de lo fenomenológico: la poeta penetra en su casa del lenguaje, en su lenguaje-objeto, se oculta en él y lo resignifica para extraer su esencia emotiva. De este modo, el autor nos presenta la defensa de un mundo interior, su reverso del mundo. Su poesía como la irrealidad de la propia poeta, una quimera sin la cual ella misma no existiría. En este sentido, hasta la propia Pizarnik tendría que estar de acuerdo con una de las máximas del libro: para la argentina, la poesía era la única manera de crear vida o de poder vivir. Y sin este espacio “vital”, ya sólo restaría la muerte.

Dra. Inés Ferrero Cándenas

Universidad de Guanajuato

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos recientes, la obra de Alejandra Pizarnik vive un auge crítico y académico. Paralelamente, se advierte un creciente número de lectores que han sido atraídos, quizá, por la trágica vida personal de Pizarnik. Así, vida y obra son los puntos centrales de la crítica pizarnikeana. Acerca de ello existen abundantes estudios que han interpretado permanentemente una relación literaria con la corriente surrealista. Sin embargo, su obra, admite diferentes relaciones que pueden alumbrar de otra manera su poesía, leerla de otro modo y con otros efectos. Pensar, por ejemplo, una tensión entre poética y poesía, y en medio el poema, donde una voz se juega su expresión (su experiencia verbal) como un acto de vida o muerte. Hay un vínculo tenso, paradójico y dramático de Pizarnik con el lenguaje (con el lenguaje poético en específico), y sobre esa tensión ella construye su poética, que por diversos motivos la denominamos *poética expresionista*.

Una lectura expresionista de su obra significa necesariamente situarla en el contexto de las vanguardias europeas y, en particular, definir su relación con el surrealismo. No obstante, con el surrealismo hay un problema, y es que fue una vanguardia tan difundida, fascinante y reveladora, que prácticamente todo lo extraño y lo incoherente podía ser explicado desde esta ideología. Alejo Carpentier expresa, un poco fastidiado y sarcástico, que “todo el mundo ante un hecho insólito dice: ‘es un caso surrealista’”.¹ Hay una tendencia parecida entre los críticos pizarnikeanos. Ciertos rasgos surrealistas

¹ Carpentier, 1994, p. 54.

en su obra son inobjectables, pero de ningún modo son absolutos, y tampoco son una estética en todos los géneros que cultivó en el transcurso de su vida.

El presente libro plantea, en principio, el debate sobre la clasificación estética de la obra de Pizarnik, y el modo como, por un rasgo crucial y definitivo, la autora se distancia de la escritura automática y el flujo de la inconciencia. En cambio, su obra se relaciona de una forma conflictiva con el lenguaje, lucha con la (im)posibilidad de la expresión y termina por construir una poética donde el peso de las emociones (angustiosas, depresivas, dolorosas) construye un mundo personal y autónomo de la realidad. Un lenguaje y un mundo, más que surrealista, expresionista.

En medio de la discusión entre surrealismo y expresionismo hay una certeza: la poesía de Alejandra Pizarnik es vanguardista, y se trata de una vanguardia en el sentido de los *ismos*. ¿Cómo se relacionó con las vanguardias en los años cincuenta? ¿Cuáles fueron sus extracciones en los niveles temático, ideológico y estilístico? ¿Cuáles fueron sus lecturas y los grupos culturales en que concurrió? Son preguntas que pretendo responder para definir lo más ceñidamente su poética vanguardista.

Asimismo, trato de precisar el expresionismo poético como movimiento y como estilo. Entre el expresionismo y la poética pizarnikeana hay convergencias increíbles, y existen influencias desde luego que están cristalizadas en esa especie de laboratorio poético que son los diarios de Pizarnik. Así es que verificar los rasgos distintivos de la estética expresionista significa también, paralelamente, definir el pensamiento poético de la escritora argentina. Por eso, el hilo conductor y subyacente del presente estudio son los diarios de Pizarnik, donde reflexiona sobre su quehacer poético, sus emociones, sus obsesiones escriturales y, sobre todo, su lúgubre visión de mundo. Los diarios de un escritor pueden leerse también como una autobiografía, la cual trabaja con la ficción, porque hay un sujeto que narra el sujeto que quiere ser o, por lo menos, como desea mostrarse. Es decir, en ellos hay dos personas: quien escribe y hace ficción, y el personaje ficticio que vive en la escritura y que con sus experiencias configura a quien escribe. Escribir un diario, señala Ricardo Piglia, produce la “extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está

escrita en los cuadernos y la que está fija en mis recuerdos”.² Con Pizarnik sucede algo curioso: en su poesía, en sus cuentos, en sus ensayos, en sus cartas y en sus diarios nunca es la misma. Parece que construye una personalidad para escribir desde ahí cada género y definir su tono. La diferencia entre sus cartas y sus diarios es asombrosa, pues en ellos se evidencian personas distintas, y esa distinción es lo que define las características de su escritura. En sus diarios se construye una personalidad poética desde donde escribe y concibe el mundo, su parte más angustiosa y sufriente. Podríamos pensar en la “poeta maldita”, como algunos piensan, pero su énfasis emocional y su visión trágica de la vida tienden lazos más bien con los rasgos de los poetas expresionistas que “se ahogan en el ambiente que respiran; todo lo encuentran sin sentido, vacío, falso, caótico. Tienen la piel muy sensible, los nervios incontrolables y el presentimiento de que sus destinos personales no desentonarán con el aire trágico que los circunda”.³ Quiero decir que Alejandra Pizarnik escribe desde una visión de mundo expresionista, donde dominan las emociones alteradas y la realidad interior de la poeta, y donde se define también un lenguaje poético que intenta expresarlas.

La cristalización de esta visión de mundo es la poesía de Pizarnik. Los temas, la técnica y las emociones expresionistas se encuentran en su poesía. Pero hay algo que la distingue y la vuelve única como expresionista: su tensada relación con el lenguaje, su obsesivo quehacer escritural. ¿Cuál es la pulsión de esta escritura? ¿Qué la define y hacia dónde se dirige? El presente libro tratará de responder estas preguntas.

Para finalizar, cabe una advertencia. Este libro es fundamentalmente una propuesta de lectura diferente, lo cual puede suscitar algunas polémicas que, por supuesto, serán bienvenidas, porque se trata de repensar la poética pizarnikeana, y de leerla, en este caso, bajo la luz de una estética distinta que, sin embargo, tiene grandes afinidades con la poética de Pizarnik.

² Piglia, 1999, p. 31.

³ Modern, 1958, p. 29.

I. PIZARNIK EN LA VANGUARDIA

DISCUTIR SU SURREALISMO

El surrealismo en la obra de Pizarnik es un tópico de la crítica literaria. Casi todos repiten o descubren nuevos hallazgos que definen su concepción surrealista. Negar el surrealismo de su obra sería un error, pensar que constituye su estética dominante lo sería también. En medio de la tendencia generalizada, un artículo polémico de Francisco Lasarte abrió la discusión sobre el tipo de vínculo entre Pizarnik y el surrealismo. Lasarte dice que su relación es superficial porque “en el fondo Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas”.⁴ Es un acierto de Lasarte centrar la discusión en el lenguaje, en la relación con el lenguaje, porque es ahí donde verdaderamente se determina la poética de Pizarnik. Otro crítico, Víctor Gustavo Zonona, argumenta: “Pizarnik trabaja sobre el poema con un rigor que nada tiene que ver con el automatismo y la aspirada libertad creadora que promulga el movimiento surrealista”.⁵ Ivonne Bordelois, quien además fue amiga de la poeta y estuvo cerca de ella en momentos de creación, admite que Pizarnik trabajaba con un rigor estricto, obsesivo, por ello “se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural [...] Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar a

⁴ Lasarte, 1983, p. 867.

⁵ Zonona en Fuentes, 2006, s/p.

inquirir cada línea”.⁶ Por el lado del lenguaje, nada más ajeno a la poética de Pizarnik que el automatismo psíquico surrealista, es decir, el “dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética y moral”.⁷ En Pizarnik se muestra lo contrario: control de la razón y preocupación estética, tan importantes ambos porque ellos constituyen el filtro de las emociones que definen su poética.

No obstante, ante la evidencia, algunos críticos insistieron en ver el automatismo surrealista en la escritura pizarnikeana. Graciela de Sola argumenta: “Alejandra Pizarnik parece haber renunciado, en efecto, al hacer poemático. *Los valores inherentes al desarrollo y construcción del poema, aparecen claramente subestimados a lo largo de su obra*”.⁸ Una de las obsesiones de Pizarnik era corregir incansablemente sus poemas, una y otra vez, hasta dar con las palabras exactas y levantar con ellas una estructura poética. La lucidez y la conciencia eran indispensables para dicha tarea. ¿Por qué corregía tanto y de un modo porfiado? Pizarnik siempre tuvo una relación conflictiva con el lenguaje, entre otras cosas porque constituye el modo de expresión de sus emociones, de sus angustias y, desde luego, tienen que ser fieles a la fuente de su origen. *Corregir* significa elegir las palabras más auténticamente personales. Escribe Pizarnik: “Escribí tres poemas. Sometí el último a una serie de retoques. Sí, es eficaz hacerlo: se siente cada palabra como un cuchillo de doble filo”. Luego apunta: “Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor, de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida”.⁹ El lenguaje como un instrumento de expresión, pero además como una tarea dolorosa, donde se juega el ser más íntimo de la poeta: “Mi psiquismo de profundidades, de intensidades; por eso sufro al escribir. Porque quiero, por añadidura, escribir bien”.¹⁰ Final-

⁶ Bordelois en Piña, 1991, p. 119.

⁷ Breton, 2011, p. 44.

⁸ Sola, 1958, p. 547. Las cursivas son mías.

⁹ Pizarnik, 2005, pp. 83 y 92.

¹⁰ Pizarnik, 2005, p. 448.

mente, *escribir bien* significa para ella hacerlo con absoluto control de la razón y con preocupaciones estéticas.

Otros críticos como M. Ángeles Vázquez (2011), Josefá Fuentes Gómez (2006), César Aira (2001), Carlota Caulfield (1992), Antonio Beneyto (1983), Hebe N. Campanella (1958) y Graciela de Sola (1958) han aceptado, además de la escritura automática, otros “rasgos surrealistas” como el uso de imágenes irracionales, construcciones ilógicas, atmósferas oníricas o lúdicas. Olvidan un hecho esencial, y es que técnicamente estos recursos no son propios de la poesía surrealista, provienen de los románticos y más aún de los futuristas. El Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista (1912) puede verse como el compendio de recursos técnicos y estilísticos que después el resto de las vanguardias, con una u otra variante, emplearían para configurar sus poéticas. Definir una vanguardia de los *ismos* europeos por sus recursos técnicos podría ser un criterio dudoso. El irracionalismo prácticamente lo aprovecharon todas, lo mismo el desorden sintáctico, la falta de puntuación y de gramática, las imágenes ilógicas y el collage. Los recursos técnicos de las vanguardias fueron más que nada una respuesta formal y generalizada contra la literatura como tradición y orden establecido. En este sentido, como en otros, expresionismo y surrealismo estrechan varias afinidades. Ambos se interesaron por el psicoanálisis, ambos descubrieron el onirismo y la exaltación política, ambos buscaron fundir vida y obra para condensar una sola experiencia.

Otros críticos, como Cristina Piña (1991; 2012), Emanuele Leonardi (2012), Giovanna Minardi (2012), Jason Wilson (2007), Carolina Depetris (2004), Edgardo Dobry (2004), Lidia Evangelista (1996) y Florinda Golberg (1994), vieron el surrealismo de Pizarnik en lo ideológico de esta vanguardia. Cristina Piña, por ejemplo, piensa que el surrealismo pizarnikeano se encuentra en la tentativa de “convertir la vida en un acto poético —pues esto es lo característico de dicho movimiento y no [...] una determinada manera de escribir, recurriendo al azar objetivo y a la escritura automática”.¹¹ Alejandra

¹¹ Piña, 2012, pp. 22-23.

Pizarnik, es verdad, quiso perpetrar su vida y su obra en un solo acto, en una sola experiencia. Pero otra vez, como en los recursos técnicos, esta tentativa no es exclusiva de los surrealistas, viene de los románticos y la practicaron futuristas, expresionistas y dadaístas. Habría que pensar entonces el romanticismo y las vanguardias como una relación hereditaria o, más precisamente, como hermanos gemelos con fisonomías semejantes y destinos distintos. Lo que dice Octavio Paz a propósito puede ilustrar esta relación centrada en la unión de vida y obra:

[...] ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, superreal [...] En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor [...] *La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y obra. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.*¹²

Ivonne Bordelois percibe otro enfoque surrealista en la poética pizarnikeana: el surrealismo como paisaje, como telón de fondo. Señala que “el mundo imaginario de Alejandra está visiblemente imantado por el paisaje surrealista. Pero como lo ha dicho más de un escritor [...] si bien [...] el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista”.¹³ Edgardo Dobry coincide en que “los poemas de Pizarnik buscan una precisión que, en lo formal, la alejan del surrealismo; es decir, el imaginario, el abstracto, las lecturas son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es”. La distancia de la escritura pizarnikeana con la téc-

¹² Paz, 2010, p. 423. Las cursivas son mías.

¹³ Bordelois en Piña, 1991, pp. 118-119.

nica surrealista —prosigue Dobry— se manifiesta en la “renuncia a los largos desarrollos, a las digresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas. Una de las cosas más evidentes en su poesía es precisamente esa contención”, que se vuelve “*una preocupación formal de la que prácticamente carecieron los surrealistas*”.¹⁴ Por otra parte, Patricia Venti sostiene que el declarado surrealismo “innato” de Pizarnik “no significa que deba adscribirse a esta corriente, aunque se identifiquen ciertas asociaciones de ideas típicas del surrealismo, sobre todo en sus primeras obras, o se traigan a colación las imágenes oníricas en sus libros”.¹⁵ Giovanna Minardi opina de igual forma que “a diferencia de ‘la forma de la objetividad’ de los surrealistas, la poesía de Pizarnik nace (y muere) de una exacerbada subjetividad autobiográfica. Su adhesión al surrealismo fue parcial, por una parte comulgó con sus principios y por otra renunció a trabajar estrictamente según lo dictado por el movimiento”.¹⁶ Las cuatro exposiciones críticas (Bordelois, Dobry, Venti y Minardi) coinciden en que el surrealismo no es absoluto y mucho menos dominante en la poesía de Pizarnik. Se manifiesta como “paisaje”, “imaginario”, “influencia de lecturas”, “imágenes oníricas”, pero no como determinación de su escritura, como pulsión decisiva. En una famosa entrevista que realizó Martha I. Moia, Pizarnik habla de su “innato” surrealismo en un plano secundario. Ella sabe que su preocupación central es la (im)posibilidad de la expresión poética y, por lo mismo, su interés se concentra en el lenguaje. No obstante, declara: “*Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad [...] De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato* y de trabajar con elementos de las sombras interiores”.¹⁷ El surrealismo como una afinidad más que una pulsión, como un gusto literario más que una poética. Su obsesión, el centro de su poética

¹⁴ Dobry, 2004, pp. 34 y 36. Las cursivas son mías.

¹⁵ Venti, 2007, s/p.

¹⁶ Minardi, 2012, p. 78.

¹⁷ Pizarnik en Moia, 2009, p. 313. Las cursivas son mías.

es, repito, el lenguaje poético y su capacidad de inventar (o no) mundos posibles, realidad donde habitar por lo menos lingüísticamente. La angustia, pulsión de su escritura, nace del deseo “de hacer poemas terriblemente exactos” y el “modo complejo de sentir el lenguaje”. Escribe Pizarnik: “El lenguaje me es ajeno [...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, algo que me expulsa”.¹⁸ Este conflicto con el lenguaje no está presente en los surrealistas, como señala Dobry. El lazo con el surrealismo, sin embargo, no se rompe, y prevalece en su pensamiento y en parte de su obra. Ella misma confirma lo lazos: “Mi deuda con A. B. [André Breton] es inenarrable. Tal vez es aquél que nada me enseñó y no obstante es aquél que más influyó en mí”.¹⁹

EL LENGUAJE POSIBLE E IMPOSIBLE

Hay una tensión entre Pizarnik y el lenguaje, y esto define su poética porque ahí se condensa su experiencia propia y su carácter vanguardista. Por el lenguaje se distancia de los surrealistas y se acerca, digamos, a la actitud expresionista. El lenguaje como un lugar confiable y a la vez como abandono, desposesión. Según Octavio Paz, en la poesía moderna “escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente. Se introduce así la noción de la crítica ‘dentro’ de la creación poética [...] Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados”.²⁰ La actitud sobre el lenguaje depende en todo momento de un suceder anímico. Las emociones determinan la escritura y la vuelven confiable, poderosa: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (“Linterna

¹⁸ Pizarnik, 2005, p. 286.

¹⁹ Pizarnik, 2005, p. 422.

²⁰ Paz, 2010, p. 359.

sorda”, *EPL*)²¹; “quisiera ser masa lingüística” (“Ajedrez”, *LTA*); “Yo preciso inventarme en la noche, con palabras que tanto me cuestan”.²² Asimismo, en momentos de mayor angustia, el lenguaje es una materia baladí, ordinaria, reducida a la comunicación vacía: “las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (“En esta noche, en este mundo”, *PRP*); “Pero hace tanta soledad / que las palabras se suicidan” (“Hija del viento”, *LAP*).

Palabra y objeto escindidos, no hay realidad en el poema ni poesía en la realidad. En esto reside su angustia poética: “He aquí el único problema: entre mis deseos y mi realidad, un puente insalvable. De allí esta nada”.²³ Esto se vuelve serio y grave porque en Pizarnik verdaderamente el lenguaje constituye la única salvación ante el mundo. La escritura es un acto de vida y resguardo ante un mundo que es ajeno, con sus órdenes y convenciones. La poesía significa una posibilidad de construir una realidad con palabras: “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)”.²⁴ La poesía y el poema como “experiencia de la palabra” donde se juega, sin exagerar, su vida y su muerte. Un último poema, escrito en un pizarrón de su estudio y encontrado después de su muerte, hace pensar que el motivo de su suicidio fue la pérdida de lenguaje. El mundo desde un principio estaba vedado para ella, el lenguaje poético constituía el único

²¹ De aquí en adelante, la referencia de los poemas aparecerá entre paréntesis, inmediatamente después del texto citado, señalando sólo el título y las siglas del libro donde se encuentra. *La tierra más ajena*: LTA, *La última inocencia*: LUI, *La aventuras perdidas*: LAP, *Árbol de Diana*: AD, *Los trabajos y las noches*: LTN, *Extracción de la piedra de locura*: EPL, *El infierno musical*: EIM, Poemas en revistas o papeles: PRP. Todos reunidos en *Poesía completa (1955-1972)*, de Alejandra Pizarnik, editados por Ana Becciu en 2012.

²² Pizarnik, 2005, p. 259.

²³ Pizarnik, 2005, p. 108.

²⁴ Pizarnik, 2005, p. 326.

refugio, sin él no tiene sentido la existencia. Por eso el poema es una suerte de despedida y derrota: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo // oh vida / oh lenguaje”.²⁵

El lenguaje posible, el refugio, está marcado también de sufrimiento en Pizarnik y es la raíz y la pulsión de su escritura. El sufrimiento es lo que determina el lenguaje poético, es el origen de su visión de mundo, y en esto tiende grandes lazos con el expresionismo, que hicieron con su sufrimiento personal una poética. Escribir, dice Pizarnik en sus diarios, “es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento”.²⁶ Se escribe para expresar (y tratar de resolver) algo profundo, interno, que domina los impulsos y pulsos de la escritura. El sufrimiento como materia poética y sentido de la existencia: “Cuando sufro no me aburro, cuando sufro vivo intensamente y mi vida es interesante, llena de emociones y peripecias. *En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir, pero algo en mí no quiere sufrir*”.²⁷ Dos elementos, el lenguaje y el sentido trágico de la vida, destacó Borges de los expresionistas, y siempre admiró esta poesía por “lo inusual de los adjetivos, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal corresponde a una solicitud de la vida en todas sus minucias: amor a los instantes y a las palabras, que son firmes instantes del pensamiento. Todo ello informado por un sentido trágico del vivir”.²⁸ El lenguaje imposible, en cambio, es el lenguaje de lo anhelado. Lo que se quiere no es posible asirlo con palabras. Las palabras pierden su poder invocatorio y hospitalario, no hay lugar para habitar y tampoco hay mundos posibles. Las palabras son incluso nocivas e inservibles: “la lengua natal castra / la lengua es un órgano del conocimiento / del fracaso de todo poema // los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje” (“En esta noche, en este mundo”, *PRP*). La poesía de Alejandra Pizarnik es un ir

²⁵ Pizarnik, 2003, p. 453.

²⁶ Pizarnik, 2005, p. 503.

²⁷ Pizarnik, 2005, p. 180. Las cursivas son mías.

²⁸ Borges, 2007, pp. 215-216.

y venir entre el lenguaje posible e imposible, entre expresión y silencio, entre la ausencia y la presencia. Toda su poesía está marcada con estas dualidades (vida y muerte, amor y deseo, exterior e interior) que son a la vez espacios poéticos. La historia de sus poemas es la historia de ella misma oscilando, con los nervios de fuera y doliente, de un terreno a otro.

LA PULSIÓN EXPRESIONISTA

La poesía de Pizarnik es fundamentalmente vanguardista. Algunos la relacionan con el surrealismo, yo propongo con este libro una visión expresionista.²⁹ Es mi propósito trabajar con los elementos que constituyen la pulsión de su escritura y la visión personal de su mundo: tristeza, angustia, miedo, deseo, rechazo de la realidad, ternura, amor. Dentro de este mundo, los objetos son definidos y formados por las emociones. Más que representaciones o símbolos de un sentimiento, se presentan como una expresión viva, el sentimiento mismo materializado. Los poetas expresionistas construyen realidades con sus emociones, mejor dicho, imponen sus emociones en la realidad y la transfiguran. Georg Trakl lo condensa en un verso: “Calla el alma

²⁹ La crítica pizarnikeana prácticamente no ha estudiado este rasgo en la poesía de Pizarnik. Apenas tímidas sugerencias y algunos atisbos. Por ejemplo, varios críticos reconocen la presencia de Georg Trakl dentro de sus gustos literarios, pero sólo Delfina Muschietti, en su artículo “La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar”, profundizó en los estrechos nexos entre Pizarnik y el poeta expresionista. Giovanna Minardi, someramente, señala el “tono expresionista” que se percibe en *Las aventuras perdidas*: “[...] domina el tono expresionista, campea una atmósfera atonalista, de disolución y extravío, como puede verse en vocablos como aullido, delirio, miedo, que recuerdan también al mundo patético de pintores como Edvard Munch [...] El libro lleva una ilustración de Klee, quien fue, con Hyeronimus Bosh, su pintor favorito” (Minardi, 2012, p. 82). Estas menciones, aunque sólo sean superficiales, aportan claves y abren el camino para entender buena parte de la poesía de Pizarnik con la luz del expresionismo.

la primavera azul”.³⁰ La poética del sufrimiento (su dolor, su angustia, sus miedos) transforma los tópicos en realidades, en seres vivos, y con esto configura la visión interior de su espíritu, su visión de mundo. Pizarnik concibe la escritura desde esta poética: “Porque la poesía no es un grato esparcimiento. La poesía es un aullido que hicieron —que hacen— los seres en la noche”.³¹

El desarraigo es uno de los orígenes de la poesía expresionista. Estos poetas se excluyen de la sociedad y de la realidad histórica. No pueden soportarla, “se ahogan en el ambiente que respiran; todo lo encuentran sin sentido, vacío, falso o caótico. Tienen la piel muy sensible, los nervios incontrolables, y el presentimiento de que sus destinos personales no desentonarán con el aire trágico que los circunda”.³² Su angustia es kierkegaardiana: desarraigados de la realidad, experimentan la angustia como un “vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner síntesis, la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces de la finitud para sostener”.³³ Vértigo y caída en el abismo de las emociones, todo el arte expresionista es un ver hacia dentro —deformando o transfigurando los objetos— con los ojos del espíritu. Luego esta visión interna se proyecta en imágenes vibrantes, íntimas, centrífugas. La expresión de esta experiencia (intensa, desgarradora) de la emociones es lo que comúnmente conocemos como *expresionismo*.

En la poesía de Alejandra Pizarnik las emociones dominan, son el origen de su escritura y el objeto de su visión. Ella concibe el poema como la evocación de un desgarramiento interior y no como una operación intelectual, tampoco como una asociación de imágenes desaforadas y psíquicas:

³⁰ Trakl, 1992, p. 180.

³¹ Pizarnik, 2005, p. 95.

³² Modern, 1958, p. 29.

³³ Kierkegaard, 2007, p. 118.

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. *No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme. Aparte de ello no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión [...] la poesía no es un grato esparcimiento. La poesía es un aullido que hicieron — que hacen — los seres en la sombra.*³⁴

El vocabulario expresionista (aunque también romántico), *escándalo, infancia, corazón, miedos, expresión, aullido, sombra*, revela más de un nexo entre esta vanguardia y la poética de Pizarnik. Ambos conciben la poesía como una expresión (in)tenso de emociones profundas y desgarradoras, siempre proyectada desde el sufrimiento personal: “No soy más que una llama, un grito, y un fuego y sed”,³⁵ “Dios, en tus benignas manos / pone el hombre su final oscuro, / toda la culpa y el rojo sentimiento”,³⁶ “Estoy tan triste... / El rostro de la luna lo sabe”.³⁷ Misma concepción encontramos en Pizarnik: “Cómo es posible escribir tanto sin decir *dolor, vida o angustia*. Aborrezco esa estúpida deshumanización. Ese actuar sin raíz. Ese horroroso desprendimiento de lo más vital e importante”; “La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi *suceder anímico* (sucesión que responde a un tiempo carente de pasado, de presente y de futuro)”.³⁸ El dolor, vida y angustia tocan la realidad y la transfiguran, la resignifican y la proyectan en un mundo poético subjetivo, personal. Lo que Alejandra Pizarnik llama *suceder anímico* es otra forma de decir lo que Kandinski había propuesto como fundamento de la pintura expresionista: *el principio de la necesidad interior*: “El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino lo

³⁴ Pizarnik, 2005, pp. 91-92. Las cursivas son mías.

³⁵ Stadler, 1981, p. 25.

³⁶ Trakl, 1992, p. 152.

³⁷ Lasker-Schüler citado en Modern, 1958, p. 120.

³⁸ Pizarnik, 2005, pp. 28 y 123. Las cursivas son mías.

que pretende es expresar su *mundo interior*".³⁹ Se trata, como dice Peter Selz, de pensar que "la forma y los aspectos formales del arte no tienen importancia por sí mismos, sino que son significativos en la medida en que expresan los sentimientos más íntimos del artista. Sólo a través de la expresión, de la emoción interior del artista, puede éste transmitir el entendimiento de la verdadera realidad espiritual".⁴⁰ Kandinsky no es sólo una mención, una referencia, sino una influencia declarada, y sobre esto hay que rastrear el camino de Pizarnik hacia los expresionistas. En una carta, Pizarnik escribe: "En la próxima te enviaré poemas 'originados tanto en su imaginación como en su diagramación' (esta última debe nacer —vuelta a Kandinsky— de 'la más pura necesidad interior' [...])."⁴¹ Sobre la "necesidad interior", Pizarnik construye su poética. Todos sus poemas expresan un mundo de emociones y visiones personales. Una realidad espiritual definida por el sufrimiento, la imaginación y el lenguaje.

Convertir la realidad en suceder anímico (o construirla a partir de ahí) implica para la pintura expresionista una transfiguración (deformación) y para la poesía una resignificación. Los objetos no poseen un significado propio, objetivo, natural, es el poeta quien los resignifica con el poder de sus emociones. Los objetos dejan de ser lo que son para ser lo que es el poeta. Tenemos un ejemplo en la poesía de Georg Trakl, el mayor poeta expresionista, cuando dice: "Di cuánto hace que hemos muerto; / el sol quiere mostrarse negro".⁴² Pizarnik, análogamente, concibe la existencia de un sol objetivo y de un sol emotivo: "[...] millares de montañas / revientan exquisitas / delante del sol rojo / (no del sol amarillo)" ("Ajedrez", *LMA*). El "sol amarillo" lo considera una falsedad, por no corresponderse con el suceder anímico. Escribe:

³⁹ Kandinsky, 1996, p. 38.

⁴⁰ Selz, 1989, p. 39.

⁴¹ Pizarnik, 2012a, pp. 94-95.

⁴² Trakl, 1992, p. 150.

[...] mi almita gime contra el sol, enemigo de la angustia auténtica. El sol, como buen canalla que es, haciendo dorar lo objetos, impidiéndome darles el color que a mí se me ocurra. Sí. El sol nos engaña a todos. El sol es una vil ilusión de felicidad. Lo odio más que nunca.⁴³

De esta incompatibilidad con la naturaleza, tanto Trakl como Pizarnik construyen un mundo anímico propio. Al respecto, escribe Pizarnik en sus diarios: “Sé que estoy errada pero prefiero que cada uno escriba sobre su propia luna, sobre su noche. O que se introduzca dentro de la luna (Trakl, Rilke). En suma: que no se describa la realidad visible sin haberla trasmutado antes, o sustituido, o hecho caso omiso de ella”.⁴⁴

En la cita anterior se manifiesta el principio de la transfiguración o resignificación como el mecanismo de la poética expresionista. Con este procedimiento se trata de develar la realidad objetiva, encontrar fenomenológicamente ⁴⁵ la esencia de los objetos y los seres. La visión poética, en este caso, tiene una importancia de primer orden. Ella penetra la realidad, la deforma —la transfigura o la resignifica— para descubrir en su esencia una correspondencia anímica con el poeta. A esta resignificación de los objetos Pizarnik llama *proceso de alquimia*, con el cual expresa el desgarramiento de su “interior amenazado”. Las imágenes de su poesía nacen de un proceso interior, donde se condensan primero en una emoción determinante que pulsa la escritura:

La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas,

⁴³ Pizarnik, 2005, pp. 52-53.

⁴⁴ Pizarnik, 2005, p. 124.

⁴⁵ La relación entre fenomenología y expresionismo la atenderé más adelante.

es vulgar [...] Hay mucho más convencionalismo en nombrar las cosas con palabras avejentadas que hacerlo con *palabras que nos surgen de algún lado, como pájaros que huyen de nuestro interior, porque algo los ha amenazado*.⁴⁶

Estas palabras definen la poética expresionista de Pizarnik. Se trata de una poética, antes que todo, vanguardista, y habría que contextualizarla en este sentido. El mundo de Pizarnik, su lenguaje, es fundamentalmente vanguardista, y habría que examinar cómo se define este mundo y en qué contexto se produjo. En este sentido, acerca de la poeta argentina, señala Florinda F. Goldberg:

[...] escribía bajo la influencia de todos los ismos, y las opciones no eran necesariamente excluyentes. En su estilo se superponen y entrelazan elementos de las corrientes que enarbolaban [...] la libertad de la imaginación, la fusión de realidad y fantasía, el cultivo de la ambigüedad, junto con otras en que el mayor peso recae en los conflictos existenciales y la expresión de la subjetividad.⁴⁷

En mi caso, me concentro en “los conflictos existenciales y la expresión de la subjetividad”, es decir, lo que hay de expresionismo en la poesía de Pizarnik. No obstante, ¿cómo llega o cómo se presenta el expresionismo en su obra poética?, ¿cuál fue la experiencia de Pizarnik con las vanguardias?, ¿cómo influyen en su vida, en la creación de una personalidad poética y en la escritura?⁴⁸

⁴⁶ Pizarnik, 2005, p. 79. Las cursivas son mías.

⁴⁷ Goldberg, 1994, p. 15.

⁴⁸ Baste aclarar que la poesía de Pizarnik posee un “espíritu vanguardista”, mas no perteneció a los movimientos de vanguardia. Por lo mismo no acata los estatutos de un manifiesto y tampoco gravita comprometidamente en un grupo. La poesía de Pizarnik es un fenómeno particular, ecléctico o heterogéneo —como propone Cristina Piña con su hipótesis de la “estética del desecho textual”—. Piña afirma que lo singular de esta poesía, el “estilo Pizarnik”, consiste en “un lenguaje articulado a partir de injertos / cortes / añadidos y remiendos de

POESÍA BUENOS AIRES. PARÍS

Pizarnik conoció las vanguardias en su juventud. Fueron lecturas febriles, voraces y entusiastas, promovidas por un grupo importante de los años cincuenta con el que Pizarnik tuvo contacto, llamado “Poesía Buenos Aires”. En aquella época, en 1955, publica su primer libro, *La tierra más ajena*. Es un poemario de aprendizaje, del que todavía no se siente segura. Con los años, Pizarnik renegaría de este libro: “No figuran textos de mi primer libro (*La tierra más ajena*, Ediciones Botella al mar, Buenos Aires, 1955). La causa: reniego de este libro”.⁴⁹ Entre otras cosas, porque busca una voz, experimenta con estructuras y con imágenes que no dejan de ser un ejercicio técnico, más que una correspondencia vital entre fondo y forma. Los primeros poemas, cierto, manifiestan una influencia surrealista. Más que influencia, hay que pensar en una imitación de recursos técnicos: imágenes disociadas, irracionales, oníricas. Después de la mitad de este libro, los poemas encuentran su fundamento emocional, su voz, su estilo y sus temas. Las imágenes son producidas por un “suceder anímico” y no tanto por un “suceder psíquico”. Este libro tiene el mérito de contener el germen temático de lo que cultivará en el resto de su obra poética: angustia, miedo, deseo, dolor, soledad, amor y poesía. Todo envuelto en una atmósfera sombría y poblada de imágenes vibrantes. Desde el segundo libro, asombrosamente, su poesía cambia: madura. Se vuelve más depurada y, sobre todo, más consciente de sus propósitos expresivos.

otros discursos de chocante heterogeneidad, no sólo entre sí, sino sobre todo en relación con la dominante lingüística del estilo Pizarnik” (Piña, 2012, p. 200). El *Palais du vocabuaire* de Pizarnik, según Patricia Venti, “son el registro sistemático de lecturas efectuadas que luego le servirán [...] para su reelaboración. Así la composición de un texto lleva la huella de una labor lectora que copia los lugares comunes para producir un texto ‘original’” (2007, s/a). La singularidad de esta poesía, sin embargo, no puede entenderse sin la cantera del espíritu vanguardista, del que extrae una visión de mundo, una actitud y un lenguaje.

⁴⁹ Pizarnik, 2012a, p. 300.

En la década de 1950 a 1960 apareció el grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*, dirigido por Raúl Gustavo Aguirre. Este grupo, junto con el grupo surrealista de Aldo Pellegrini y el invencionismo de Edgar Bayley, promovió el vanguardismo en el escenario de la poesía argentina.⁵⁰ Escenario compartido con otra tendencia importante: la poesía social, nutrida por la situación política y por los acontecimientos cotidianos de la realidad histórica. Pizarnik, según Patricia Venti, mantuvo distancia con ambas tendencias, a favor, desde luego, de su experiencia personal: “Alejandra tampoco fue claramente surrealista, y sin duda se mostró ajena a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporáneas durante su juventud literaria”.⁵¹ “Poesía Buenos Aires”, más que una influencia, fue para Pizarnik una iniciación. No militaba en el grupo estrictamente, pero frecuentaba reuniones, colaboraba en publicaciones y cultivaba amistades. El sello editorial de la revista publicó dos de sus primeros libros: *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958). Así comienza la vida literaria de Pizarnik, forjándose siempre un destino personal dentro, con entusiasmo, de los fervores vanguardistas bonaerenses. Su obra, sin duda, absorbió las tentativas espirituales y estéticas del grupo liderado por Raúl Gustavo Aguirre, quien dice:

Del futurismo, habíamos recibido una actitud nada crepuscular hacia la creación poética. La entendíamos como una actividad inteligente, participante, audaz. Llevado al lenguaje poético, esto se tradujo por la ruptura con el uso convencional de las mayúsculas, por la flexibilidad en el uso de la sintaxis, por el replanteo del espacio tipográfico.

⁵⁰ “*Poesía Buenos Aires* —informa Carolina Depetris— condensa [...] tendencias del invencionismo y el surrealismo, tendencias que, a su vez, se entrecruzan con frecuencia y que, en lo fundamental, se enlazan contra el formalismo estilístico, contra el subjetivismo lírico, y contra el uso de un repertorio léxico de corte petrarquista” (Depetris, 2004, p. 16).

⁵¹ Venti, 2007, s/p.

Del expresionismo teníamos la conciencia de pertenecer a una época agónica en la que la poesía, de alguna manera, tiene que ver con la dignidad, la libertad y el valor del ser humano, amenazados por la civilización de la eficiencia, del poder y del robot.

Del dadaísmo, la desconfianza hacia la institución literaria, la libertad expresiva, el gusto por la innovación y la experimentación.

Del creacionismo, habíamos tomado la extensión del lenguaje poético a nuevos registros, a imágenes [...] de la más extrema audacia inventiva.

Del hermetismo italiano, el concepto riguroso de la expresión poética que —no obstante su apariencia de libertad— debía ser decantada, ceñida, exacta. Inspirados, pero artistas; impulsivos, pero artesanos.

Del surrealismo, por último, creo que una serie de nociones fundamentales, entre la ya recordada de la poesía como una manera de vivir [...] La poesía fue, para nosotros, antes que profesión u oficio literario, pasión de vida.⁵²

El contenido ideológico de “Poesía Buenos Aires” se fundó en un “espíritu común de la nueva poesía argentina, cuyos dos principios eran: 1) la identificación de la poesía con la vida y el consecuente rechazo de las formas fijas y paralizantes de la realidad; 2) la poesía como lugar de comunicación esencial de los hombres entre sí, y con el mundo en general”.⁵³ De estos principios, la poética de Pizarnik se interesó únicamente por el vínculo vida y obra. Lo implicado con la sociedad y la política eran temas que Pizarnik siempre abominó: “Leo la *Historia del surrealismo*. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo [...] ¡Denme al Hombre, no a las masas!”.⁵⁴ Tenemos que entender esta época, con “Poesía Buenos Aires”, como el despertar de una sensibilidad vanguardista en Pizarnik, una

⁵² Aguirre en Depetris, 2004, pp. 94-95.

⁵³ Leonardi, 2012, p. 69.

⁵⁴ Pizarnik, 2005, p. 40.

experiencia estética que definirá toda su obra, un espíritu adoptado para la creación de una “personalidad poética”.

Pizarnik residió en París entre 1960 y 1964. París era entonces una capital de la cultura, la filosofía, el pensamiento crítico. Los escritores latinoamericanos —pienso en los del Boom— vivieron en París porque vivir ahí significaba el aprendizaje y el escaparate editorial. Pizarnik en París no conoció el surrealismo vivo, sino una síntesis o una estela. Mejor será decir: un segundo aire surrealista que los escritores latinoamericanos trataron de revivir. Octavio Paz, por ejemplo, intentó recrear en París una réplica de la vida surrealista, conformando un *quasi-surrealist group*, que “listen to jazz [...] drank white wine and rum, danced and Heard ‘El alquimista’ read poems by Artaud and Michaux, and they walked the streets, as *flaneurs*”.⁵⁵ Este *quasi-surrealist group*, según Jason Wilson, lo recrea también Julio Cortázar en su novela *Rayuela*: “In the novel, there is quasi-surrealist group called El Club de la Serpiente, whith its anarchic thinkers listening to the latest jazz”.⁵⁶ Mientras tanto, según Cristina Piña, Pizarnik adopta “la ética y estética de los poetas malditos como principio rector de su vida y su poesía”.⁵⁷ Como señalé en un principio, el surrealismo influyó más en su vida que en su obra poética, y más como una ideología, un espíritu, que como una estética. En París —aunque ya lo hacía desde antes— Pizarnik se construye una personalidad de poeta maldita, que podría ser también un personaje vanguardista que vive en los extremos: rechazo absoluto de la realidad cotidiana y privilegio de la realidad imaginada. Se rige por las emociones y los instintos, por el azar y los encuentros poéticos. Vive para escribir y escribe para vivir. Incrementa su consumo de anfetaminas. Depresiones. Proyectos de suicidio. Absoluta inconformidad con la sociedad y sus convenciones. Locura. Miedo. Desorden. Caos. Pero también lucidez y reflexión. Es la época en que

⁵⁵ Wilson, 2007, p. 78.

⁵⁶ Wilson, 2007, p. 78.

⁵⁷ Piña, 1991, p. 63.

escribe crítica literaria y publica en revistas como *Sur*, *Revista de Occidente* y *Diálogos*. Planifica sus libros y organiza su tiempo para escribir. Lee con pasión la obra de Artaud, Bataille, Trakl, Reverdy, Rimbaud y Dostoievski. Admira la pintura de dos expresionistas: Emil Nolde y —sin que sea estrictamente expresionista— Edvard Munch. Entabla amistad con Octavio Paz y Julio Cortázar, dos críticos y entusiastas del surrealismo. Descubre el erotismo. Recurre con frecuencia a Kierkegaard y a Kafka. Toda esta exaltación vanguardista puede resumirse en una frase escrita en su diario de 1962: “En medio de mi exaltación una angustia feroz”.⁵⁸ Experiencia absoluta: empírica y poética. De este espíritu vanguardista hecho de lecturas y experiencias adopta una visión poética que es instrumento cognoscitivo de la realidad.

PIZARNIK Y LA POÉTICA VANGUARDISTA

Entre romanticismo y vanguardia hay más semejanzas que diferencias. Sin embargo, ambos movimientos adoptaron actitudes contrarias frente a la tradición. Arnold Hauser dice que ningún movimiento como el romanticismo “tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de periodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida”.⁵⁹ El vanguardismo, contrariamente, profesó un rotundo rechazo hacia el pasado inmediato: el siglo XIX, su ideología positivista, su moralidad burguesa, su pintura impresionista y su naturalismo literario. Rechazo que debe entenderse primero como una negación crítica: niega para afirmar y destruye para construir. Por eso las vanguardias tuvieron como objetivo fundar una nueva visión de mundo, una nueva concepción de arte, otra gnoseología de la realidad. El arte para las vanguardias era capaz de cambiar la realidad y, asimismo, ser un instrumento de conocimiento.

⁵⁸ Pizarnik, 2005, p. 224.

⁵⁹ Hauser, 1985, p. 343.

Para las vanguardias, el pasado significa sobre todo envejecimiento, corrupción, burocracia, moralidad, pasividad. El blanco de sus críticas fue la hegemonía de la moral burguesa y su arte institucionalizado. La burguesía decimonónica —dice Peter Bürger a grandes rasgos— censuró la praxis vital de la obra de arte en favor de su institucionalización.⁶⁰ El arte constituía una esfera de la cultura, pero no la cultura; una representación mimética de la vida, pero no la vida. Hacia 1850, el arte fue un servidor absoluto de la realidad histórica y cotidiana. El artista debía ser únicamente observador de su entorno y, acaso, un intérprete. Con esto, dice Mario de Micheli que la realidad histórica:

[...] se hace así *contenido* de la obra a través de la fuerza creadora del artista, el cual, en vez de traicionar sus características, ponía en evidencia sus valores. En otras palabras, la realidad-contenido, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determina también la fisonomía de la obra y su forma.⁶¹

El impresionismo fue para la vanguardia una superficialidad, una contemplación pasiva de la realidad, no una visión, y mucho menos una intuición. Por eso rompe con esta concepción artística, y con vehemencia restituye la praxis vital de los románticos. La poesía vuelve a ser un acto de vida y la vida un acto poético. El futurismo proclamó “la necesidad de exaltar la vida y combatir la monotonía y el aburrimiento, idea que seguiría viva en todas las vanguardias”.⁶² El expresionismo, como el surrealismo y el cubismo, “fue más que un movimiento artístico: fue una forma de entender la vida, de la que el arte no era sino un apartado”.⁶³ El dadaísmo, igualmente, sintió el deseo de representar el espíritu vital de la realidad, porque “El arte ya no es un

⁶⁰ Bürger, 1987, p. 67.

⁶¹ Micheli, 2008, p. 21.

⁶² Granés, 2011, p. 26.

⁶³ Keil, 1981, p. 12.

estímulo emocional ‘serio o importante’ [...] sino simplemente el resultado de la experiencia vivida y de la alegría de vivir”.⁶⁴

En Pizarnik, ya lo dije, vida y obra son indisolubles. El poema —cuando el lenguaje es posible— se presenta como única realidad factible para existir: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despenarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco”; “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía”.⁶⁵ La poesía —experiencia de la palabra— no se escribe, se vive en la escritura. De aquí nace, según Pizarnik, el “deseo de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida”.⁶⁶ Vida verbal o verbo vivido, en ambos casos es una oposición a la realidad cotidiana, y justamente en esto se une la poética vanguardista con la poética de Pizarnik. Las convenciones de la sociedad, el culto a la tecnología y el aburguesamiento de la vida cotidiana no ofrecen lugar alguno para el artista de vanguardia (salvo el futurismo, el resto de las vanguardias sintieron aversión por la tecnolatría y el progreso de la sociedad). Sentimiento de desarraigo que depara en evasión. El gusto por lo salvaje y lo primitivo, por el negrismo y el abstraccionismo no son más que tentativas de este escaparate. Lo mismo hicieron los románticos con la mitología y la búsqueda de un pasado remoto.⁶⁷ En Pizarnik hay un sentimiento semejante. Su vida, como su obra, exponen en todo momento el rechazo de una realidad externa y no pocas veces fastidiosa: “Estoy cansada de todo ese mundo de complejos y frustraciones en que nos sustentamos yo y la gente que me circunda. Es un no dar más, un gran deseo de respirar aire puro, de reír, de mirar con naturalidad las cosas y a mí misma”.⁶⁸

Las vanguardias critican la imitación de la realidad. Esto es, en esencia, una crítica a la representación y a la figuratividad, dos formas tradicio-

⁶⁴ Janco en Richter, 1973, p. 34.

⁶⁵ Pizarnik, 2005, pp. 95 y 235.

⁶⁶ Pizarnik, 2005, p. 218.

⁶⁷ Hauser, 1985, pp. 359-361.

⁶⁸ Pizarnik, 2005, pp. 104-105.

nales de ver la realidad en el arte. Ambas, para los vanguardistas, son formas vacías, pasivas y superficiales. No por otra razón “Los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo ser sólo *retina* y no *cerebro*”.⁶⁹ El expresionismo profesó este mismo rechazo: “Mientras el impresionismo significa la pasiva reproducción de sensaciones, el expresionismo actúa empleando elementos del mundo interior; el yo del artista que se impone a la naturaleza y a las cosas concretas, ejerce sobre ellas una violencia, las reelabora”.⁷⁰ Esto es, menosprecio de la contemplación esteticista y privilegio de la visión intuitiva por sus poderes de destrucción y hallazgo de realidades profundas (sueñerrealidad, intrarrealidad, ultrarrealidad). La visión penetra en los objetos, disecciona y hace emerger la realidad verdadera: la unión de los contrarios (surrealismo) o la esencia emotiva de los objetos (expresionismo). Mutación óptica, es decir, transfiguración, y con esto “ya no es lo que un tiempo se llamaba imitación, sino la representación deformante, o también este arte abstracto que polémicamente es llamado arte no representativo”.⁷¹

La transfiguración visual de la realidad opera de la siguiente manera: se apropia de los objetos, los manipula, los reconfigura internamente y, por último, los proyecta en un cuadro, un poema, una escultura, una melodía. Proyectar, es decir, expresar (expresionismo), imaginar (surrealismo), pensar (cubismo), impactar (dadaísmo), alterar (futurismo). Los instrumentos técnicos para esta operación no pueden ser más que violentos. Tienen por objetivo romper con parámetros racionales y lógicos. Se trata de dismantelar las convenciones visuales de la realidad para instaurar una visión anárquica. El uso de la fragmentación, las imágenes irracionales e ilógicas, el perspectivismo, el simultaneísmo, el collage, la destrucción de la gramática y la sintaxis, etcétera, constituyeron el arsenal expresivo que aprovechó la mayoría de las vanguardias para la configuración de su estética. Como mencioné en

⁶⁹ Micheli, 2008, p. 175.

⁷⁰ Prampolini en Torre, 1971, pp. 191-192.

⁷¹ Poggioli, 2011, p. 185.

un principio, el conjunto de estos recursos técnicos fueron proclamados inicialmente por el futurismo de Marinetti, que para Guillermo de Torre es, en estricto sentido, el primer movimiento de vanguardia.⁷² Valdría la pena exponer aquí el Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista para observar, sobre todo, los recursos técnicos de los que se enriquece la poesía de vanguardia y la poesía de Alejandra Pizarnik.

El primer punto anuncia: “ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS DISPONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR. TAL COMO NACEN”. En el segundo punto, Marinetti propone usar los verbos en infinitivo “para que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al *yo* del escritor”. En el tercer punto asevera: “SE DEBE ABOLIR EL ADJETIVO, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial”. En el cuarto punto afirma: “SE DEBE ABOLIR EL ADVERBIO”. En el quinto propone una mancuerna sustantiva: “CADA SUSTANTIVO DEBE TENER SU DOBLE [...] Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo”. En el mismo punto se plantea anular la comparación: “Hay que suprimir pues, el *como*, el *cual*, el *así*, el *parecido a*”. También propone “fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen de escorzo mediante una sola palabra esencial”. En el sexto punto se busca una innovación: “ABOLIR TAMBIÉN LA PUNTUACIÓN. Al haberse suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda anulada, en la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea por sí mismo”. En el séptimo habla de la importancia de la analogía en la creatividad poética: “La analogía no es otra cosa que el profundo amor que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Sólo por medio de extensísimas analogías un estilo orquestal, y a la vez policromo, polifónico y poliformo, puede abarcar la vida de la materia”. Y añade que las imágenes son la sustancia de la poesía, “la poesía debe ser una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas”. En el octavo punto continúa con la importancia de la imagen en la poesía: “NO EXIS-

⁷² Torre, 1971, p. 83.

TEN CATEGORÍAS DE IMÁGENES, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales [...] El estilo analógico es el dueño absoluto de toda materia y de su intensa vida”. En el noveno punto establece la manera de representar los movimientos de los objetos a través de una “*cadena de analogías*”, es decir, redes de imágenes que se precipiten “en el misterioso mar de los fenómenos”. En el décimo propone “un MÁXIMO DE DESORDEN” para disponer las imágenes. En el onceavo punto se establece “DESTRUIR EN LA LITERATURA EL ‘YO’, o sea toda la psicología”, pues lo que se busca es “sorprender a través de los objetos en libertad y los motores caprichosos la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera, etc.”.⁷³

La poesía de Pizarnik, en mayor o menor medida, se enriquece de estos recursos técnico-estilísticos de la vanguardia, y no sólo se trata de un abastecimiento sino de una apropiación. El lenguaje es una manera de vivir el poema, cada palabra —repito la cita de Pizarnik— “debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor, de miedo”.⁷⁴ El recurso técnico es inconcebible sin la detonación de las emociones. Esto es importante: en Pizarnik la palabra es un cuerpo, una cosa. La violencia y la irracionalidad de la técnica vanguardista operan en la palabra para desmembrarla y expresar su esencia emotiva. Esencia que es misterio y revelación: “las palabras son claves, son llaves” (“Revelaciones”, *LTM*). Más adelante, en el tercer capítulo, observaré con mayor detenimiento la técnica vanguardista en la poesía de Pizarnik.

La imagen en todo el arte de vanguardia tiene una importancia central. No por otra razón todas las vanguardias cultivaron una plástica extraordinaria. La imagen, tanto pictórica como poética, suele ser el centro de la nueva visión de mundo. Por la imagen, los contrarios se funden (surrealismo), las esencias emergen (expresionismo), los objetos tienen movimiento

⁷³ Marinetti, 1978, pp. 156-161. Las mayúsculas pertenecen al texto original.

⁷⁴ Pizarnik, 2005, p. 92.

(futurismo) y muestran rostros simultáneos (cubismo). Por la imagen, el arte se convierte en un juego de azares y destrucciones (dadaísmo). En poesía, señala Carlos Bousoño, las imágenes tradicionales cambian con la poesía moderna y sobre todo, más radicalmente, con la poesía vanguardista. El cambio se produce por la visión irracional de las imágenes:

Las imágenes tradicionales [...] se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón* [...] En las imágenes visionarias, por el contrario, nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica [...] Se trata, pues, de imágenes irracionales y subjetivas.⁷⁵

En la poesía vanguardista, la imagen compone el centro del poema, incluso cuando el texto es un desbordamiento de imágenes disociadas prevalece una imagen poderosa que es de alguna manera un núcleo. La misión de esta imagen es crear lazos entre objetos ajenos y muchas veces contradictorios. La fusión, entonces, se consume en el poema y el resultado es la creación de una realidad autónoma, psicológica o emotiva. La importancia de la imagen en la poesía vanguardista me hace creer que, más que Mallarmé —como propone Cristina Piña hablando de sus influencias⁷⁶—, Pizarnik se acerca más a la concepción poética de Pierre Reverdy, sobre todo en sus reflexiones sobre la imagen. Señala Octavio Paz:

[Para Reverdy] el poema se reduce a una serie de bloques verbales sin nexos sintácticos, unidos unos a otros por la ley de atracción de la imagen [...] La imagen será tanto más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias sean las relaciones entre ellos [...] la imagen es la verdadera realidad. La imagen ocupa, dentro de la economía verbal

⁷⁵ Bousoño, 1979, p. 34.

⁷⁶ Piña, 2012, pp. 19-53.

del poema, el antiguo lugar que habían tenido el ritmo y la analogía. En el sistema solar que es cada poema, la imagen es el sol.⁷⁷

Aquí la imagen poética no es una construcción intelectual, como podría parecer en Mallarmé, se trata de “una construcción del espíritu, dueña de su propia vida y desprendida de la realidad de su origen y de sus circunstancias”.⁷⁸ En Pizarnik, la imagen se concibe como una “construcción del espíritu”, es decir, como una experiencia absoluta: reflexión y emoción en un mismo tiempo. Escribe la poeta argentina: “No sólo doy imágenes bellas sino reflexiones y hasta anuncio deseos difíciles de expresar: me quejo, hablo, discuto, enciendo, purifico, corrompo”.⁷⁹ La imagen es el núcleo de cada poema pizarnikeano. Núcleo condensado de emociones y visiones, y principio de la realidad poética, “el discurso poético de Pizarnik tiene como eje significante primigenio la ‘imagen mental’, es decir, un pensamiento no lingüístico”.⁸⁰ La propia Pizarnik lo confirma: “[...] sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas”⁸¹. Al respecto, escriben Bordelois y Piña en prólogo a la *Nueva Correspondencia Pizarnik*: “Esto es todo: lo demás se limita a ver —aprender a ver— y a hacer poemas —que también es aprender a ver”.⁸²

Las imágenes de Pizarnik, como se ve también en la poesía expresionista, tienen un solo origen, una sola pulsión: el suceder anímico, es decir, el desgarramiento interior. Vale la pena recordar su concepción de las imágenes poéticas: “Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra he-

⁷⁷ Paz, 2010, pp. 441-442.

⁷⁸ Paz, 2010, p. 442.

⁷⁹ Pizarnik, 2005, p. 198.

⁸⁰ Fusco, 2012, p. 44.

⁸¹ Pizarnik, 2005, p. 331.

⁸² Pizarnik, 2012a, p. 52.

rida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar”.⁸³ Esta carga emotiva en las imágenes no es tan frecuente en otras vanguardias, no con tal intensidad y énfasis. El expresionismo, heredero de los románticos, hizo de esta concepción una poética y una visión de mundo. Podríamos ver la poética de Pizarnik, por este rasgo y por otros, dentro de una tradición expresionista.

⁸³ Pizarnik, 2005, p. 79.

II. EL EXPRESIONISMO Y ALEJANDRA PIZARNIK

EL EXPRESIONISMO: LA ESENCIA EMOCIONAL

Las vanguardias rechazaron, de cierto modo, el siglo XIX. Fue una crítica moral y una crítica estética. Lo primero contra la degeneración tecnócrata de la sociedad y la institucionalización burguesa de las artes. Lo segundo contra la pasiva representación de la realidad. El expresionismo y sus postulados estéticos no podrían entenderse sin este rechazo. De alguna manera, los estudiosos⁸⁴ de la corriente expresionista definen su naturaleza comparándola con el impresionismo. Albert Soergel nos dice que con el expresionismo “lo que fue expresión desde fuera se cambia en expresión desde dentro: aquello que fue reproducción de un trozo del natural es ahora liberación de una tensión espiritual [...] lo que antes era atención humilde al lenguaje del objeto es ahora una disolución personal del objeto en la idea”.⁸⁵

⁸⁴ Digo críticos y no teóricos, pues el expresionismo literario no proclamó manifiestos ni programas. Los escritores expresionistas no constituyeron un grupo, sino solamente una generación de afinidades espirituales. Las características de la literatura expresionista es obra de los críticos y no de los teóricos. Caso contrario es el de la pintura expresionista. Sin ser propiamente manifiestos, el grupo “El Puente” (1905) y después “El Jinete Azul” (1911) reflexionaron teóricamente acerca de la nueva corriente plástica. El teórico más conocido y ciertamente un emblema de los expresionistas fue Kandinski. Su teoría del “principio de la necesidad interior” determina el espíritu del expresionismo: “Sólo a través de la expresión, de la emoción interior del artista, puede éste transmitir el entendimiento de la verdadera realidad espiritual” (Selz, 1989, p. 39).

⁸⁵ Soergel en Torre, 1971, p. 191.

Lo mismo argumenta Guillermo de Torre: si “el impresionismo, o más exactamente, el naturalismo, pretendía reflejar la verdad del ser, el expresionismo captará la verdad del alma”.⁸⁶ Mario de Micheli también sigue esta línea: “si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el *exterior*, para el expresionismo, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que debía que vivir desde el *interior*”.⁸⁷ De cierto modo, podemos pensar el expresionismo como una ruptura frente a la estética impresionista y como un antípoda de la visión naturalista (*arte de oposición*, lo define Mario de Micheli). *Ruptura* es el signo que lo describe. Ruptura en todos los planos y concebida como una acción de extrema vitalidad, pues “la realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda. Urgía superarla, vencerla, *visualizarla de manera nueva...* Y fruteció el expresionismo”.⁸⁸ Rompe con la representación y la comprensión lógica de la realidad, y en cambio proyecta un mundo de potencias emocionales: realidad subjetiva, irracional y ciertamente estética. En oposición a las creaciones de la realidad social, el poeta expresionista expone su realidad personal. De esta manera, nos dice Peter Selz: “El artista expresionista está interesado en la proyección visual de su experiencia emocional. Generalmente se siente empujado por la ‘necesidad interior’ de expresar sus propios conflictos con la sociedad y sus ansiedades personales”.⁸⁹

El expresionismo es algo más que una exteriorización de sentimientos, es una visión de mundo, un modo de conocer la realidad. Para conocerla es necesario transfigurarla o resignificarla, teñirla de emociones y experiencias interiores, rescatarla de un mundo de apariencias que la envuelve. La visión expresionista, digamos, suspende los objetos de la realidad con una “reducción emocional” y extrae su esencia para devolverles su naturaleza:

⁸⁶ Torre, 1971, p. 192.

⁸⁷ Micheli, 2008, pp. 68-69.

⁸⁸ Borges, 2007, p. 67. Las cursivas son mías.

⁸⁹ Selz, 1989, p. 14.

el mundo interior, espiritual, de los poetas. Los nexos entre fenomenología y expresionismo, en este caso, no son fortuitos. Ambos buscan el conocimiento en la esencia de los objetos. Ambos privilegian la visión y la intuición como método cognoscitivo, por encima de la pasiva contemplación. El primero en estudiar esto fue Ferdinand Fellmann. Su aporte es notable y deja claro que el expresionismo es bastante más que un arte escandaloso y llamativo. Es más que una estética, mejor dicho, es una estética y una teoría de conocimiento. Dice Fellmann:

La realidad esencial, a diferencia de la realidad externa, se mide, por una parte, según la *intensidad* de los sentimientos que constituyen el núcleo de la experiencia vital expresionista de la realidad [...] El desbordamiento y la expresión del sentimiento constituyen por otra parte el contenido, sólo metafóricamente exponible [sic], de la *idea de la realidad*, cuya realización sólo se puede lograr mediante la transformación de los sentimientos en conocimiento. Aquí se pone en claro que la estética expresionista de la producción va más allá del subjetivismo de los sentimientos y tiende hacia la autotransparencia del sujeto en el pensar.⁹⁰

Me detengo aquí, más adelante destinaré un apartado completo a la relación entre fenomenología y expresionismo.

La crítica hacia el impresionismo y naturalismo se puede expresar con una dicotomía: *sensualidad / esencialidad*. En el fondo se trata de una reclamación por el espíritu humano: un arte desde el hombre y una exaltación de su fuerza creadora. El impresionismo fue para los expresionistas un arte objetivo, sensualista, mimético y pasivo. No es el arte de un hombre sino de una sociedad: la burguesía decimonónica. Por eso Hermann Bahr, observando el acallamiento de los espíritus humanos, proclamó la emergencia del expresionismo:

⁹⁰ Fellmann, 1984, p. 43.

Nosotros ya no vivimos, hemos vivido [...] Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo [...] en vez de ojos, los impresionistas tienen dos pares de orejas, pero no tienen boca. Ya que el hombre de la edad burguesa no es más que oído, escucha al mundo, pero no le lanza su aliento. No tiene boca: es incapaz de hablar del mundo, de expresar la ley del mundo. Y he aquí que el expresionista le vuelve abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio: ahora quiere que el espíritu responda.⁹¹

El impresionismo *representa* la realidad, el expresionismo la *presenta*. Los pintores y los poetas expresionistas, con su visión cargada de emociones, imponen su espíritu en una realidad interior donde sujeto y objeto se confunden. Un paisaje es una emoción, un hombre es un paisaje. Los dos son expresión de un mismo sentimiento. Armando Plebe dice: “Al expresionista no le interesa en absoluto percibir lo ya existente, sino el provocar, el suscitar una visión que todavía no existía y en la que, tanto el objeto como el sujeto, logran un significado nuevo que antes no existía”.⁹²

Tenemos, en este caso, algunos ejemplos de versos expresionistas: “Se transforma la reluciente sangre de los colores / Por las grutas de las líneas / todas las máscaras humanas relampaguean”;⁹³ “En el aliento de tu regazo acuesto el crepúsculo / y la noche florece”;⁹⁴ “Manos cogen luz vacía / Portan luz / Quemán luz”;⁹⁵ “¡El atardecer abre heridas tan profundas!”;⁹⁶ “Deseo liberarme por completo de mi propio ser / hasta haberme vertido

⁹¹ Bahr en Micheli, 2008, pp. 69-70.

⁹² Plebe, 1971, p. 11.

⁹³ Klemm en Borges, 2007, p. 68.

⁹⁴ Heynicke en Borges, 2007, p. 80.

⁹⁵ Schreyer en Borges, 2007, p. 85.

⁹⁶ Trakl, 1992, p. 218.

en todo el mundo”;⁹⁷ “Son como piel, delgadas, las paredes, / y todos participan de mi llanto”;⁹⁸ “Soy una semilla, aquí disipada / desde un mundo extraño”.⁹⁹ Los sentimientos reflejados o correspondidos con la naturaleza es un tópico de los románticos. Con el expresionismo esto se agudiza. La naturaleza no representa un sentimiento, es el sentimiento mismo: “En las negras aguas se reflejan los leprosos”.¹⁰⁰ Además, los objetos de la naturaleza en la visión expresionista no poseen un significado unívoco, dependen enteramente de los estados emocionales. En Trakl, por ejemplo, el atardecer puede ser el signo de la muerte: “Al atardecer, cuando vamos por oscuros senderos, / surgen ante nosotros nuestras pálidas efigies”;¹⁰¹ y también, con otro ánimo, constituye un momento de gozosa tranquilidad: “Muy suave roza el ala azul del atardecer”.¹⁰²

RECHAZO Y TRANSFIGURACIÓN DE LA REALIDAD

La *transfiguración* describe mejor el procedimiento pictórico. En literatura sería más correcto decir *resignificación*, o mejor *emocionalización*. Los objetos de un poema cambian cuando son teñidos, intensamente, por un sentimiento. Este proceso debe entenderse primero como un rechazo de la realidad. Los objetos son ajenos, el mundo es inhabitable y lacerante: “Pobre, tu mundo es nuestra cruz”;¹⁰³ “Estoy diseñando, lo más correctamente posible, / el Mundo Nuevo / (para extirpar el viejo, el místico, el mundo del / martirio)”;¹⁰⁴

⁹⁷ Stadler, 1981, p. 47.

⁹⁸ Wolfenstein en *Modern*, 1958, p. 144.

⁹⁹ Werfel en *Modern*, 1958, p. 140.

¹⁰⁰ Trakl, 1992, p. 118.

¹⁰¹ Trakl, 1992, p. 112.

¹⁰² Trakl, 1992, p. 151.

¹⁰³ Heynicke en *Modern*, 1958, p. 114.

¹⁰⁴ Becher en *Modern*, 1958, p. 102.

“Profundo es mi suspiro. Anhelos e imágenes del mundo / en mi intimidad se borran”;¹⁰⁵ “Nunca me calentó el sol. / Llevé mi dolor a las piedras”;¹⁰⁶ “Y al despertar, la luz que martiriza, / quita el sueño pesado de los párpados”;¹⁰⁷ “Al despertar sientes la amargura del mundo; en ella está toda tu culpa irredenta”.¹⁰⁸ En Pizarnik también el mundo significa un espacio lacerante y extranjero. No puede habitarlo, nada corresponde con su suceder anímico. Esto produce un poderoso sentimiento de desarraigo y de incompreensión: “Vengo del mundo, de ese mundo que no es mío, del mundo exterior”; “En verdad, el asombro, a pesar de su valor maravilloso, en mí significa desarraigo, un no sentirme en familia en el mundo”; “Me siento desarraigada del mundo como jamás lo estuve”; “No se puede amar en la realidad”; “Estoy ciega para la realidad y para los otros”; “Todo me es razón de espanto. Y cuando no es de espanto es de rechazo. Todo me rechaza”.¹⁰⁹

Ante el rechazo de la realidad, queda internarse en el propio espíritu. El mundo que viven los poetas expresionistas es el mundo de sus emociones: optimismo o pesimismo, combatividad o depresión, escándalo o silencio. La poesía es el lugar donde habitan estos sentimientos. Se vuelven experiencia de la palabra: lenguaje. Y como sucede con Pizarnik (el lenguaje posible e imposible), los poetas expresionistas sufren la imposibilidad de la expresión poética. Así en los versos de Ernst Stadler: “Forma es placer, es paz, es goce divino”, pero también: “La forma es para mí lo que aprieta y ahoga, / y yo quiero extenderme por toda latitud”.¹¹⁰ En Trakl se percibe mejor esta angustia expresiva. En una carta escribe: “Tampoco con poesías puede uno comunicarse. No es posible comunicarse en manera alguna. Todo ello es

¹⁰⁵ Däubler en Modern, 1958, p. 104.

¹⁰⁶ Ehrenstein en Modern, 1958, p. 106.

¹⁰⁷ Heym en Modern, 1958, p. 113.

¹⁰⁸ Trakl, 1994, p. 313.

¹⁰⁹ Pizarnik, 2005, pp. 67, 95, 117, 140, 146 y 374.

¹¹⁰ Stadler, 1981, p. 39.

un lenguaje exterior”.¹¹¹ Luego en su poesía tenemos: “En el silencio / se extingue la melodía solitaria del alma angustiada”; “¡Oh, desesperación, que con grito sordo cae de rodillas”.¹¹² Lo mismo se presenta en la escritura de Pizarnik: “¡Faltan palabras, / falta candor, / falta poesía / cuando la sangre llora” (“Noche”, *LUI*). Como sea, con un lenguaje creativo o precario, el poeta expresionista se interna en un mundo propio y es lo que único que comprende —siente, sufre— y es su única visión. Podemos pensar la vida de Pizarnik y su obra como una dramática lucha por defender su mundo interior: “cerrad los ojos de la cara y abrid los ojos del corazón”; “en el reverso del mundo, donde yo estoy, se ven muchas cosas vedadas para los otros”; “Me disuelvo en la irrealidad”; “Sucede que me es imposible acceder a la realidad doméstica. No sé hablar más que de la vida, de la poesía y de la muerte. Todo lo demás me inhibe”; “Me gustaría vivir siempre si el mundo se redujera a mi habitación”.¹¹³ El rechazo de la realidad es, en el fondo, la proclamación de los poderes poéticos para proyectar mundos posibles. El poeta expresionista no acepta lo exterior, quiere crearlo, conferirle su propio color, su propia emoción, su propia lógica.

La realidad de la sociedad, por sí misma, carece de sentido y además resulta amenazante para la sensibilidad expresionista. No es posible, por esto, intentar un arte imitativo. La realidad objetiva es falsa, aparente, y sólo la verdad de las emociones puede restituir su esencia, convirtiéndola en una realidad subjetiva. De esta manera, manifiesta Edschmid: “Los hechos tienen significación sólo en tanto que, obrando a través de ellos, la mano del artista toca todo aquello que está detrás de los mismos”.¹¹⁴ Los objetos en esta estética no sólo son símbolos, son además presencias y expresiones de un contenido de intensas emociones. En la plástica tenemos un ejemplo nota-

¹¹¹ Trakl, 1994, p. 36.

¹¹² Trakl, 1992, pp. 131 y 159.

¹¹³ Pizarnik, 2005, pp. 82, 103, 116, 118 y 237.

¹¹⁴ Edschmid en Modern, 1958, p. 32.

ble: *El grito*, de Edvard Munch (1893). Esta pintura no es la “representación” de un hombre desesperado en pleno grito, es la “presentación” del grito, es el grito mismo. Los objetos, significados por la intensidad de las emociones, se funden con el sujeto y se convierten en un sentimiento absoluto. La realidad objetiva experimenta una resignificación estético-emocional dentro de la visión poética. Por eso, Guillermo de Torre establece: “La deformación de la realidad externa que tales obran suponen no es, en última instancia, sino el traslado directo de un talante anímico muy concreto que rebasa lo aparential y cala en lo profundo”.¹¹⁵

Los expresionistas rechazan y critican la realidad, pero no la niegan, la transfiguran, la resignifican de otra manera y con otras leyes. El sol deja de ser un sol amarillo —objetivo— y se convierte en un sol negro o rojo —subjetivo—: fuente de las sombras y la nocturnidad que puebla la visión de mundo de los expresionistas. En la poesía de Wilhelm Klemm, por ejemplo, “El cielo, ese enigma blancuzco, amenaza estallar”;¹¹⁶ en Alfred Lichtenstein hay “un sol rojo de las casas”;¹¹⁷ en Georg Trakl tenemos que “Por la ventana suena el rojo viento del atardecer; / un ángel negro aparece por ella”.¹¹⁸ En la poesía de Pizarnik, los objetos de la realidad no poseen significado alguno hasta que son tocados por su desgarramiento interior. Sucede entonces lo que ella llama *proceso de alquimia*, con el cual se impregna de emociones y se poetiza un objeto: “Un poema, Monseiur, un poema bello como la sonrisa del sol, de ese sol que no brilla para mí”; “Todo se hace cuerpo. La luz tiene piernas, la noche testículos, la luna brilla con sus muslos de gitana encinta”; “Aprender a tocar objetos, acariciarlos como quien conoce largamente sus misterios”; “Mi imaginación enloquece en la medida en que lo real me disgusta o me da temor”.¹¹⁹ En su poesía, los objetos cambian en la medida en

¹¹⁵ Torre, 1971, p. 186.

¹¹⁶ Klemm en Modern, 1958, p. 118.

¹¹⁷ Lichtenstein en Modern, 1958, p. 123.

¹¹⁸ Trakl, 1992, p. 111.

¹¹⁹ Pizarnik, 2005, pp. 100, 111, 211 y 284.

que son proyectados por el miedo, por la angustia: “Tal vez esta noche no es noche, / debe ser un sol horrendo, o / lo otro, o cualquier cosa” (“Noche”, *LUI*); “Yo no sé del sol. / Yo sé la melodía del ángel [...] Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas” (“La jaula”, *LAP*).

LA IMAGEN EXPRESIONISTA

La imagen es fundamental en la vanguardia y más en el expresionismo. Habría que aclarar: en cierto expresionismo. En la poesía expresionista se perciben dos poéticas, que llamaré *poética del silencio* y *poética de los gritos*. Las dos, de cualquier modo, impactan con imágenes vibrantes, provenientes de “lo contemplado internamente”. Así describe Elise Richter la poética expresionista:

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de como representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa [...] *Lo que ve son imágenes, lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza [sic] tornándose cosa sensible y accesible con ello a los demás.*¹²⁰

La poesía expresionista se presenta como un suceder anímico que es también un suceder de imágenes. Poética de lo visual, el ritmo y la métrica desaparecen, pues son un esquema, una norma, algo que constriñe la expresión con exigencias prosódicas. Vuelve, con más sentido aún, el verso de Stadler:

¹²⁰ Richter en *Modern*, 1958, p. 26. Las cursivas son mías.

“La forma es para mí lo que aprieta y ahoga”. La imagen, por lo contrario, es liberación absoluta, no proviene de esquemas sino de *intuiciones*; no está regida por el tiempo sino por el espacio. Reflexiona Pizarnik: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo”.¹²¹ Imagen que se convierte en *visión*,¹²² y que es también un soñar con los ojos abiertos, “pues es la manera más segura a través de la cual el artista afirma su propio espíritu. [Hay una] revalorización del ‘espíritu’ en la literatura a través de la función del ‘mirar’ y el surgir de las ‘visiones’ con los ojos abiertos”.¹²³ La imagen poética, pues, cumple una función cognitiva, expresiva y visionaria, es decir, en ella se deposita el conocimiento de la realidad subjetiva, la carga estético-emocional y la cualidad intuitiva. En esto la poética expresionista coincide con la noción de Reverdy: la imagen constituye el centro del poema y es enteramente un producto espiritual, no intelectual.

La poesía de Alejandra Pizarnik no sintió el tiempo, como concepto ni como ritmo. Mejor será decir: su ritmo no está hecho de sonidos, sino de imágenes. Las palabras de Jorge Cuesta acerca de la poesía de Xavier Villaurrutia podrían explicar también el sentido visual de la poesía pizarnikeana. Dice Cuesta:

¹²¹ Pizarnik, 2005, p. 145.

¹²² Carlos Bousoño define la *visión* de la siguiente manera: “Consiste la *visión* en la atribución de funciones, propiedades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscite en nosotros, expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C que el autor ilusoriamente *siente* [...] como real en A” (1979, p. 51). Para mayor claridad, la *visión* consiste en atribuir, dentro de una imagen, las características de un elemento a otro. Sólo que estas atribuciones son imposibles en el objeto atribuido. Por ejemplo: la piedra canta como un pájaro. La imagen es ilógica y también irracional. Sin embargo, la *visión* se encarga de unir dos realidades distintas y vincularlas con un sentimiento: la piedra = remota = profunda = MISTERIO. El pájaro que canta = comunicación indescifrable = MISTERIO. El sentimiento ante el misterio es lo que lleva a la *visión* a relacionar la piedra con el pájaro.

¹²³ Plebe, 1971, pp. 10-11.

Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos. El esfuerzo que pone en mirar y la constancia que pone en atender recuerdan el laborioso taller, el oficio manual. Las palabras se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que reproducen.¹²⁴

El “oficio manual”, en el caso de la poética de Pizarnik, es “autopsia” de la palabra. Escribe: “[...] lo que nunca pude es percibir el ritmo del lenguaje, ni ningún ritmo. Cuando leo, leo cada palabra aislada, aun las preposiciones, como si estuviera haciendo una autopsia. Ello deriva de mi inercia psíquica. Del miedo”.¹²⁵

La métrica y el ritmo, concebidos de un modo doctrinario, no existen en la poesía vanguardista. Ello tiene que ver con la ruptura de estéticas y retóricas tradicionales. Y justo en esto se abre una distinción con los románticos. Dice Octavio Paz: “En el caso del romanticismo la revolución métrica consistió en la resurrección de los ritmos poéticos tradicionales [...] Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida [...] El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos”.¹²⁶

El poema expresionista es un mundo más *visto* que *oído*, un mundo poblado de imágenes desbordándose hacia el exterior. El ritmo es sucesivo (tiempo), las imágenes simultáneas (espacio). En esto consiste el problema rítmico de la poética de Pizarnik: el ritmo reclama una sucesión, una estructura, y las imágenes, en cambio, se incrustan en el poema con libertad absoluta. En sus diarios, Pizarnik confiesa su incapacidad para estructurar un verso rítmicamente:

Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical [...] esto

¹²⁴ Cuesta, 1994, p. 121.

¹²⁵ Pizarnik, 2005, pp. 286-287.

¹²⁶ Paz, 2010, p. 389.

se debe a la falta de sentido de mis elementos internos [...] no puedo percibir la melodía de una frase. De allí, también, mi curiosa entonación.¹²⁷

Se podría objetar, tal vez, que la preeminencia de la imagen no es exclusiva de la vanguardia y la estética expresionista, que se encuentra en diversas tradiciones poéticas y casi con la misma importancia. La singularidad de la poética expresionista y pizarnikeana no es solamente la preferencia de las imágenes sobre otros recursos poéticos, sino la procedencia y el destino de éstas, su pulsión emotiva y su capacidad para configurar una visión de mundo. En el expresionismo, la intensidad de las imágenes y su denso contenido emocional tienen un carácter incomparable en la historia de la literatura alemana. Borges confirma esto:

En el decurso de la literatura germánica, el expresionismo es una discordia [...] Antes del acontecimiento expresionista la mayoría de los escritores tudescos atendieron en sus versos no a la intensidad sino a la armonía [...] El propio Goethe casi nunca buscó la intensidad [...] Hoy en cambio por obra del expresionismo y de sus precursores se generaliza lo intenso; los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos de los pensamientos [...] Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo.¹²⁸

Se trata de imágenes, además, con una gran carga pictórica. No es casualidad que en el arte expresionista, pintura y poesía sean dos expresiones tan cercanas y tan parecidas. En Pizarnik aparece también este

¹²⁷ Pizarnik, 2005, p. 364.

¹²⁸ Borges, 2012, pp. 135-136.

lazo entre pintura y poesía. Al respecto, señala Cristina Piña: “La atracción por la plástica, su sensibilidad ante el color y el dibujo así como la práctica de ellos dejaron su huella en su estética literaria y en su forma básicamente espacial de concebir el poema”.¹²⁹ En estas imágenes plásticas, expresionistas, los colores, más allá de ser calificativos, se presentan como seres autónomos, portando en sí mismos el contenido emocional de la visión expresionista: “El sol se ha unido en negros lienzos”;¹³⁰ “Alberga vientos negros su frente amenazante”;¹³¹ “¡Delante de mi mano extendida, / multicolor y ensangrentado / mundo!”;¹³² “Coloreé para ti el cielo de zarzamora, / con la sangre de mi corazón”;¹³³ “este verde muy amado, / ese lila caliente”.¹³⁴ Por los colores intensos y siempre connotados de emociones angustiosas, Pizarnik sintió enorme admiración por la pintura expresionista de Emil Nolde. Influencia en ciertos rasgos, no en todos, pero sí admiración absoluta:

Muchas veces me imaginé cómo me expresaría si fuera pintora. Lo sé: como Emil Nolde. Hoy vi las bailarinas (rojas, malvas, deformes como seres no nacidos aún) huyendo y danzando entre velas y cirios enloquecidos por un viento lila y azul y celeste y violeta. También vi algo de Munch, que asocio fuertemente con Kafka. Esos rostros vacíos a causa de un miedo paralizador, avanzando por una avenida transitada por seres-sombras, cuerpos sin caras.¹³⁵

¹²⁹ Piña, 1991, p. 68.

¹³⁰ Trakl, 1992, p. 130.

¹³¹ Heym en Modern, 1958, p. 113.

¹³² Heynicke en Modern, 1958, p. 114.

¹³³ Larsker-Schüler en Modern, 1958, p. 121.

¹³⁴ Pizarnik, 2003, p. 111.

¹³⁵ Pizarnik, 2005, p. 169.

EL HOMBRE Y LA SUBJETIVIDAD EXPRESIONISTA

De todas las vanguardias, dice Guillermo de Torre, el expresionismo es el único que “rebaso los caracteres de grupo o escuela, comunes a todos los demás: cristaliza un estado de espíritu, con más rigor que pretendieron hacerlo el futurismo y el surrealismo”.¹³⁶ Esto es cierto —aunque, como señalé en una nota a pie a principio de este capítulo, el expresionismo pictórico tuvo dos grupos importantes: “El Puente” y “El Jinete Azul”—, el expresionismo literario no tuvo conciencia gremial, no fue una secta, un cenáculo. Por lo contrario, fue un conjunto de sensibilidades individuales y heterogéneas, convergentes todas en un espíritu de absoluto rechazo hacia la realidad de la sociedad. Su objetivo fue reivindicar el espíritu humano frente a la deshumanización de la cultura capitalista. No por otra razón el expresionismo coloca en el centro de su estética y de su visión de mundo la subjetividad de los hombres. Lo dice perfectamente Kasimir Edschmid, el primer crítico que describió las características conjuntas de la poesía expresionista:

*En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre. Esto es lo nuevo y lo inédito en relación con otras épocas, de este modo se sale de la concepción burguesa del mundo [...] De entre bastidores tradicionales, sale el hombre y basta, no el animal rubio, ni el salvaje primitivo, sino el hombre puro y simple [...] su vida se regula sin necesidad lógica, sin raciocinio, sin los impedimentos de la moral ni de la casualidad, y únicamente según la amplia de su sentimiento. Mediante esta extroversión de su interior se vincula a todo: contiene el mundo, tiene así la tierra [...] El hombre, de nuevo, se siente animado de un sentimiento vasto e inmediato [...] Ya no es un personaje, sino un hombre de veras situado en el cosmos [...] no se preocupa por vivir su vida, la atraviesa; no reflexiona sobre sí mismo, sino que se vive así mismo; no da vueltas alrededor de las cosas, las capta en su centro.*¹³⁷

¹³⁶ Torre, 1971, p. 183.

¹³⁷ Edschmid en Micheli, 2008, p. 83. Las cursivas son mías.

El poeta expresionista es el hombre que sufre la realidad y, en cierta manera, es su propia víctima. No se trata del héroe, médium o semidios romántico. Su mitología no posee referencias culturales sino personales, y está poblada de seres y objetos que *presentan* la intensidad de sus emociones. Su noción de lo “humano” tiene dos vertientes: el hombre como Humanidad y el hombre como Individualidad. En los dos enfoques, el hombre sufre y reclama —escandalosa o íntimamente— la reivindicación espiritual, la visión subjetiva y la fuerza creativa de los sentimientos. Por eso la subjetividad de los poetas expresionistas es una preponderancia, es el núcleo de la visión poética. Con esta subjetividad, opina Raúl Gustavo Aguirre, se quiere “afirmar la supremacía del ser humano como creador de su propio mundo, exaltar al artista, no como mero imitador de la realidad objetiva sino como configurador de ésta según su voluntad creadora”.¹³⁸

El hombre, sujeto y objeto de esta poesía, no se relaciona con el mundo, él es su propio mundo. Su espíritu es subjetivo, pero también es un espíritu universal, es el espíritu humano. Hermann Bahr nos dice que en la visión expresionista “el hombre grita por su alma, la época toda es un grito de miseria. También el arte clama, dentro de las tinieblas, clama por ayuda, clama por el espíritu: esto es expresionismo”.¹³⁹ Los expresionistas profesan la creencia de que en el espíritu subjetivo reside también el espíritu universal. Por esta razón, potencian:

[...] al máximo el yo, la individualidad, entendiéndolo que ahí reside lo que el hombre posee de espiritual. Esta individuación conlleva un irracionalismo expresivo (manifiesto en la distorsión sistemática de la sintaxis y de la imaginaria tradicionales [...]). La negación del mundo material se traduce en primacía de la imaginación (término que tal vez sea más apropiado que *espiritualidad* para expresar su oposición a la realidad, cuya fuerza radica ahora en

¹³⁸ Aguirre, 1983, p. 79.

¹³⁹ Bahr en *Modern*, 1958, p. 37.

su capacidad para dinamitar lo real a partir del único punto de enlace entre ambos espacios, el lenguaje.¹⁴⁰

El expresionismo es el portavoz de los sufrimientos humanos. Todo lo que lacera y va contra el espíritu de los hombres es objeto de poesía. Este *antropocentrismo*, sin embargo, no significa en la visión expresionista superioridad de lo humano sobre todas las cosas. Todo lo contrario. El ser humano es el centro donde converge todo: la esencia de los objetos y la esencia humana en una fusión absoluta, en una sola unidad. En este sentido, escribe Heynicke: “¡Oh, que podemos ser un solo Tú! / Oh, que este Tú pueda ser llevado en nuestro corazón, / es decir, en lo que nos une”.¹⁴¹ El hombre no contempla los objetos de la realidad (impresionismo y naturalismo), penetra en ellos, se funde con su esencia, los nombra para nombrarse. Esto explica, en cierta medida, la pretensión de una realidad absoluta, que no solamente se manifiesta en el expresionismo sino también en el futurismo, el cubismo y el surrealismo. Dice Ferdinand Fellman: “El impulso expresionista hacia la realidad, sea en forma de la transformación de lo dado o de la contemplación visionaria de configuraciones completamente nuevas, va parejo con la absolutización del yo creador”.¹⁴² El *yo* creador, por tanto, constituye el absoluto de la visión de mundo expresionista.

En la poesía de Alejandra Pizarnik domina la visión subjetiva de la realidad y las tensiones emocionales. El *yo* subjetivo —sus dolores, sus pasiones, sus angustias— constituye el único interés de su visión poética, es el núcleo dominante sin el cual no hay poesía. En una carta escrita para Ivonne Bordelois, por ejemplo, Pizarnik le confiesa: “Peligroso momento cuando el poeta deja de decir yo para señalar las cosas exclusivamente [...] La poesía

¹⁴⁰ Keil, 1981, pp. 15-16.

¹⁴¹ Heynicke en *Modern*, 1958, p. 115.

¹⁴² Fellman, 1984, p. 42.

se convierte entonces en un juego, en una búsqueda de palabras bellas que no signifiquen”.¹⁴³ Y en sus diarios escribe:

Pienso actualmente que todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervine. Tal es mi egoísmo o lo que sea. Cierro los párpados y recorro mi vida [...] Pienso en mi vida condensada en un eterno intento de escrudiñar mi yo.¹⁴⁴

Como los poetas expresionistas, el *yo* de Alejandra Pizarnik vive en constante tensión y tormento, asediado por el miedo y la angustia, por el desgarramiento del espíritu ante un sentimiento absoluto de frustración y desarraigo:

Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed [...] Quiero vivir. Pero cómo con este miedo. No puedo vivir así, con este miedo. Y tú lo sabes y yo lo sé [...] No sé qué es pero el humor desapareció, el deseo de salir, trascenderme. Nada sino yo, este yo que muerde. Estoy cansada de mi yo. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mi yo.¹⁴⁵

Su visión de mundo y la pulsión de su escritura poética se encuentran determinados por el sufrimiento. Lo mismo los poetas expresionistas que, repito la cita de Modern, “se ahogan en el ambiente que respiran; todo lo encuentran sin sentido, vacío, falso o caótico. Tienen la piel muy sensible y los nervios incontrolables, y el presentimiento de sus destinos

¹⁴³ Pizarnik, 2012a, p. 78.

¹⁴⁴ Pizarnik, 2005, pp. 26 y 44.

¹⁴⁵ Pizarnik, 2005, pp. 251 y 104.

personales no desentonarán con el aire trágico que los circunda”.¹⁴⁶ En Pizarnik hay una visión trágica de la vida y, por tanto, el *yo* poético resulta inconcebible sin el sufrimiento; es el dolor humano y el desgarramiento emocional lo que permite conocer su realidad: “Si hemos nacido con el yo, ¿por qué renunciar a él? Para no sufrir [...] la pérdida de la noción del yo implica felicidad. Para ser feliz hay que morir [...] *es indudable que es preciso el sufrimiento para conocer y saber*”.¹⁴⁷

RELACIÓN CON LOS OBJETOS: FENOMENOLOGÍA EXPRESIONISTA

Para los expresionistas, ya vimos, los objetos están revestidos de apariencias. El sentido de la poesía es encontrar la esencia emocional que se esconde en cada uno, y que sólo puede ser desentrañada mediante la visión poética. La poesía, entonces, se convierte en un “acceso directo a las esencias más allá de la razón, la poesía como grito, como expresión absoluta del alma, como sólo vehículo de la verdad”.¹⁴⁸ Y justo en eso, en la *búsqueda de las esencias*, el expresionismo se vincula estrechamente con la fenomenología de Edmund Husserl. Ambos adoptan la misma actitud cognoscitiva frente a la realidad exterior, arrancan el objeto de su realidad (la reducción fenomenológica y la reducción emocional), lo suspenden en un interior (consciente o espiritual) y lo desmantelan hasta encontrar su esencia (inmutable y emocional). Fellmann, en este sentido, explica la reducción fenomenológica de los objetos y con esto, tangencialmente, explica también la transfiguración estética de los expresionistas:

Las ‘reducciones purificadoras’ las interpreta Husserl como ‘irrealización’ del mundo: ‘Todas las experiencias vitales trascendentalmente purificadas

¹⁴⁶ Modern, 1958, p. 29.

¹⁴⁷ Pizarnik, 2005, p. 381. Las cursivas son mías.

¹⁴⁸ Aguirre, 1983, p. 81.

(son) irrealidades, puestas fuera de toda ordenación en el ‘mundo real’. La Fenomenología explora precisamente estas irrealidades.¹⁴⁹

Otra semejanza, no menos importante, entre fenomenología y expresionismo es el solipsismo que proclaman. El conocimiento de la realidad es una experiencia subjetiva, en el nivel de la conciencia o en el de las emociones. Solipsismo que confirma la importancia del espíritu humano sobre todas las cosas. En la estética expresionista, “marca la voluntad activa de penetrar en la naturaleza con el espíritu, imponiéndole una forma, proyectando el propio temperamento del artista en el mundo visible [...] El mundo comienza con el hombre”.¹⁵⁰

En la poesía expresionista, la relación entre sujeto y objeto funda la imagen poética. El sujeto, el *yo* expresionista, no sólo penetra en el objeto para encontrar su esencia, sino para significarlo emocionalmente y para fundirse con él. Escribe Heym: “Alguna vez iremos a asomarnos / al borde de un oscuro pozo, / miraremos el fondo del silencio / y buscaremos nuestro amor”.¹⁵¹ El objeto se resignifica, se convierte en la presencia de un sentimiento intenso —deseo, miedo, angustia, soledad, muerte, etcétera— y entonces, como señala Fellmann, “sirve de categoría moral en cuanto en ella se concretiza la ‘responsabilidad’ del hombre [...] Así la cosificación expresionista se convierte en la realización sobresaliente de la autoafirmación humana [...] El nuevo hombre expresionista llama a la cosa hacia sí”.¹⁵² El objeto, justamente por esta fusión con el sujeto, trasciende y adopta un nuevo significado dentro de la visión de mundo. Esta fusión no es fortuita, tampoco un azar de la imaginación, el poeta expresionista elige conscientemente los objetos que más se corresponden con su necesidad expresiva. Así lo describe Rodolfo Modern:

¹⁴⁹ Fellmann, 1984, p. 20.

¹⁵⁰ Westheim en Torre, 1971, p. 193.

¹⁵¹ Stadler, Heym y Tralk, 1981, pp. 87-88.

¹⁵² Fellmann, 1984, p. 63.

Se trata, en último término, de una actitud particular del sujeto frente al objeto, en donde aquél trata de expresar, en la forma más objetiva que le es posible, cómo ha sentido y experimentado el impacto en él suscitado por dicho objeto. Para finalizar, al revés de lo que ocurre en el impresionismo, el sujeto impone su intuición específica frente al objeto; estamos en presencia de un mecanismo centrífugo, que irradia del sujeto-interior al objeto-exterior, después de haber sido puesto en movimiento por este último.¹⁵³

Como los expresionistas, la visión de mundo y la poética de Alejandra Pizarnik establecen una profunda relación con los objetos de la realidad. De Micheli reflexiona: “[...] en este acto creativo el artista expresionista se siente involucrado con la cosa misma, se siente parte de ella. Por tanto, el elemento subjetivista está acentuado”.¹⁵⁴ Su hondo sentimiento se funde con los objetos y se cosifica, es la cosa la que nombra y *presenta* el espíritu del poeta. En una misma operación fenomenológica penetra en la esencia de los objetos y los tiñe de su espíritu, resignificándolos en una presencia física de su desgarramiento interior: “Cada objeto vive, ahora. Todo tiene perfume, color, presencia”; “Aprender a tocar objetos, acariciarlos como quien conoce largamente sus misterios”;¹⁵⁵ “Te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (“28”, *AD*); “la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (“23”, *AD*). Los objetos se animan y adquieren vida autónoma con la expresión de su esencia, resignificada por el suceder anímico de los poetas. Así, para Theodor Däubler el objeto expresa la angustia religiosa: “Un bosque en flor, ramas ardiendo que rezan como / manos”.¹⁵⁶ En Albert Ehrenstein, los sentimientos rigen el movimiento de los objetos: “sacudidos por el sentimiento, / se alzan, descienden, / los soles, los átomos: los cuerpos en el espacio”.¹⁵⁷

¹⁵³ Modern, 1958, p. 28.

¹⁵⁴ Micheli, 2008, p. 85.

¹⁵⁵ Pizarnik, 2005, pp. 117 y 211.

¹⁵⁶ Däubler en Modern, 1958, p. 105.

¹⁵⁷ Ehrenstein en Modern, 1958, p. 109.

En Else Laster-Schüler, el corazón se convierte un objeto mortuorio: “La vida yace en todos los corazones, / como ataúdes”.¹⁵⁸ En Ernst Stadler, la vida no es vida sino muerte. La vida se convierte en una tumba, es el objeto que la expresa: “y sepultarme en el tuétano de la vida, como en una tumba”.¹⁵⁹ En Franz Werfel, sujeto y objeto se funden en una sola identidad: “Y te nombro. / Y digo de las cosas: / ¡Somos!”.¹⁶⁰ Animados, los objetos se convierte en seres entrañables y emotivos: “Las cosas más calladas / se me arrojan en los brazos. / Los objetos más callados, / que en una hora plena / acaricié como animales obedientes. // Mi escritorio cruje, / lo sé, quiere abrazarme. / El piano intenta tocar mi pieza favorita”.¹⁶¹ En Georg Trakl, los objetos de la naturaleza son las expresiones mismas de su permanente tristeza: “Cercano susurra el manantial azul la queja de las mujeres”.¹⁶²

Las imágenes y los objetos, pues, constituyen las piedras fundacionales de la visión de mundo expresionista. Visión, repito, teñida de tristeza, soledad, muerte, desarraigo, deseo, suceder anímico en tensión y sentimiento trágico de la vida. Escribe Trakl: “Yo estoy siempre triste cuando soy feliz”.¹⁶³ Todo esto se convierte en pulsión de la escritura poética, que tiene como objetivo entender un desgarramiento emocional. Así también lo concibe Pizarnik: “Escribir es darle sentido al sufrimiento. / He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo. / Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sentimiento”.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Laster-Schüler en *Modern*, 1958, p. 119.

¹⁵⁹ Stadler en *Modern*, 1958, p. 126.

¹⁶⁰ Werfel en *Modern*, 1958, p. 138.

¹⁶¹ Werfel en *Modern*, 1958, p. 142.

¹⁶² Trakl, 1992, p. 141.

¹⁶³ Trakl, 1994, p. 320.

¹⁶⁴ Pizarnik, 2005, p. 503.

LAS POÉTICAS EXPRESIONISTAS: TRAKL Y PIZARNIK

Mario de Micheli y Werner P. Friederich¹⁶⁵ coinciden en que la heterogeneidad de los expresionistas obsta determinar un solo expresionismo. La poesía se bifurca en dos tendencias medulares y no menos contradictorias: poética del grito y poética del silencio —como yo la llamaré— (optimismo y pesimismo, el hombre como especie y el hombre como sujeto). Poética del grito: el lenguaje se enciende y se desborda en imágenes apocalípticas, como escribe Heym: “un mar de fuego corre / por la calle”.¹⁶⁶ También Heym manifiesta imágenes descarnadas y estridentes: la muerte en su expresión más cruda: “Resuenan los tambores en torno del cadalso [...] // En el cepo / la cabeza. Cae la guillotina con silbido. / El cuello escupe sangre desde su hondonada”.¹⁶⁷ Imágenes combativas y optimismo revolucionario: “Ya una vez las trompetas desgarraron en sangre mi corazón / impaciente [...] En ese tiempo los tambores llamaron al asalto en todos los / senderos / Y la música de la lluvia de las balas fue para nosotros la más / magnífica del universo”.¹⁶⁸ Imágenes de exacerbada crudeza: “Las granadas de gas estallan como un intestino pinchado”.¹⁶⁹ Sentimiento de fraternidad universal y denuncia de la guerra: “Mi corazón es amplio como Alemania y Francia reunidas / Y lo atraviesan todas las balas del mundo”.¹⁷⁰ Y el grito como la expresión dolorosa de la vida mundana: “¡De medianoche a medianoche se escucha un grito / un grito, oh mundo, / tu grito! // El grito de tus madres, / el grito de tus hijos // ¡No quiero seguir acorralado! / ¡Oh hermanos míos, / dejad que sucumba!”.¹⁷¹

¹⁶⁵ Micheli, 2008, p. 68; Friederich, 1973, p. 260.

¹⁶⁶ Stadler, Heym y Trakl, 1981, p. 61.

¹⁶⁷ Stadler, Heym y Trakl, 1981, p. 95.

¹⁶⁸ Stadler en Borges, 2007, p. 77.

¹⁶⁹ Vagts en Borges, 2007, p. 81.

¹⁷⁰ Klemm en Borges, 2007, p. 217.

¹⁷¹ Heynicke en Modern, 1958, p.115.

Poética desbordante, himnica y solidaria. Su dolor es el sufrimiento humano. Su rechazo a la realidad es combativo: grito que se vuelve piedra para impactarla y extraer su esencia dolorosa en imágenes descarnadas. En opinión de Rodolfo Modern, uno de los mejores críticos de esta literatura: “Los poetas expresionistas —no los mejores— ‘gritan’, cargan las palabras de un énfasis y una intencionalidad emocional excepcionales. Así, se especializaron en una particular sensibilidad ante el dolor”.¹⁷²

Dice Octavio Paz que “el expresionismo es un arte de fragmentos y de obras intensas y breves”.¹⁷³ Precisamente son los rasgos de la poética del silencio: no la estridencia sino la confesión, no el dolor humano sino el sufrimiento personal, no el grito sino la visión, no lo descarnado sino lo estético, no el lenguaje como instrumento de combate sino como realidad autónoma, no el desbordamiento de imágenes sino el cuidado expresivo. Poética que por naturaleza es crítica: el lenguaje nombra pero también calla. Y su silencio no es fracaso sino esplendor indecible, es la esencia inexpressable de las emociones. Por eso, repito los versos de Heym: “al borde de un oscuro pozo, / miraremos el fondo del silencio / y buscaremos nuestro amor”. Trakl sintió el silencio como un lenguaje, el más puro y el más claro: “el dulce silencio, / colmado de suaves respuestas a enigmas oscuros”.¹⁷⁴ En Pizarnik, naturaleza contradictoria, el silencio es una aspiración, un origen: “Una poesía que diga lo indecible —un silencio—. Una página en blanco”.¹⁷⁵ Pero es también una falsedad y el signo último de su permanente angustia: “lo decible / equivale a mentir / (todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe” (“En esta noche, en este mundo”, *PRP*). Aparece una crítica de lenguaje, es decir, la conciencia de sus poderes y su precariedad creativa. El lenguaje dice y no dice, y sin

¹⁷² Modern, 1958, p. 37.

¹⁷³ Paz, 1992, p. 502.

¹⁷⁴ Trakl, 1992, p. 151.

¹⁷⁵ Pizarnik, 2005, p. 140.

embargo constituye el único instrumento para “destruir la realidad material y crear otra en el discurso”.¹⁷⁶

La poética de Pizarnik se entiende perfectamente con esta poética expresionista: lenguaje conciso, depurado y fragmentado en servicio absoluto de su visión emocional. No en Kandinsky sino en Klee encuentra esta poética una correspondencia plástica: “[Klee] quiere fijar con extrema agudeza lo que es sólo presentimiento de una verdad. Por ello, su estilo busca lo definido, la concisión y la sobriedad que nace del máximo rigor, de la máxima pericia”.¹⁷⁷ Debemos pensar esta concisión como una tentativa de encontrar un lenguaje puro, esencial. No es posible dar con la esencia de los objetos sin buscar asimismo la esencia de la palabra, que es igualmente un objeto. En este sentido, Raúl Gustavo Aguirre observa que con la poesía expresionista “el lenguaje sufrió las siguientes transformaciones: la búsqueda del significado esencial de las palabras derivó en el sentido de la síntesis, de la economía de la expresión, en la ausencia de los nexos lógicos; en la depuración y afirmación, en suma, del lenguaje poético para convertirlo en instrumento de una función no descriptiva”.¹⁷⁸ Desaparecen las palabras de relleno y las descripciones inútiles. Se intenta decir más con menos palabras: “Oh Señor, simplifica mis palabras, / haz que mis secretos sean breves // ¡Cuánto puede ser encerrado en tres sílabas!”.¹⁷⁹ Esto hace que las emociones, contenidas con presión, detonen en una transparencia asombrosa: “Tus labios me llamaron siempre. / Ahora mi nombre no sabe volver”,¹⁸⁰ “Siento que mi cuerpo abarca la totalidad del mundo”;¹⁸¹ “Soy una semilla, aquí disipada / desde un mundo extraño”;¹⁸² “La voluntad está / No tú / No a ti / La voluntad está! / No /

¹⁷⁶ Keil, 1981, p. 18.

¹⁷⁷ Micheli, 2008, p. 105.

¹⁷⁸ Aguirre, 1983, p. 82.

¹⁷⁹ Klemm en *Modern*, 1958, p. 42.

¹⁸⁰ Lasker-Schüler en *Modern*, 1958, p. 121.

¹⁸¹ Lichtenstein en *Modern*, 1958, p. 124.

¹⁸² Werfel en *Modern*, 1958, p. 140.

Yo”; “Tu paso tiembla / Al vernos muere la mirada”; “En los astros arde la casa / Mi paso se retira y tiritita [...] // Mi corazón / se carboniza”.¹⁸³

Se dice que Georg Trakl es el mayor poeta expresionista. Su rigor estético y su conciencia del lenguaje hacen que su poesía, sin dejar de ser expresionista, trascienda esta vanguardia. Es un descendiente de Hölderlin y de Rimbaud, es decir, de la palabra poética y de la palabra vivida. En su poesía se condensan todas las preocupaciones de la estética expresionista: rechazo de la realidad, sentimiento trágico de la vida, tristeza, dolor, miedo, angustia, desarraigo, culpa. Relación íntima con los objetos de la naturaleza, presencia de la muerte, preeminencia de los colores y las imágenes. En suma, dice Rodolfo Modern, su poesía es la “muestra de un dolor desesperado por el aislamiento, la maldición de la soledad y la absoluta imposibilidad de la comunicación [...] [Su] martirio de vivir se asienta sobre el eje vertical de un sentimiento de inadaptación ante la vida y el mundo, nutrido por situaciones personales”.¹⁸⁴

Entre Pizarnik y Trakl hay semejanzas asombrosas, no sólo en sus poemas sino también en sus vidas. Son almas atormentadas y conciben la poesía como su redención. Escribe Trakl en una carta: “Sensación en los instantes del ser semejante a la muerte [...] Al despertar adviertes la amargura del mundo: en ella está toda tu irredenta culpa: tu poema es una expiación imperfecta”.¹⁸⁵ Pizarnik confiesa asimismo: “[...] escribir hasta quedar virgen, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos”.¹⁸⁶ Los dos podrían pertenecer a la estirpe de poetas malditos, ambos rechazaron la realidad de la sociedad, ambos sufrieron un sentimiento de culpa, ambos consumieron drogas y tentaron el suicidio, ambos vivieron angustiados y, en soledad, ambos murieron temprana-

¹⁸³ Stramm en Borges, 2007, pp. 83-84.

¹⁸⁴ Modern en Trakl, 1992, pp. 15-16.

¹⁸⁵ Trakl, 1992, p. 27.

¹⁸⁶ Pizarnik, 2005, p. 250.

namente y en los extremos. La obra poética de Trakl fue decisiva en Pizarnik, como influencia y también como familiaridad. Los dos tuvieron la misma actitud ante el sufrimiento personal. Dice Trakl: “Lleno de humildad se inclina ante el dolor el resignado / con sonos armoniosos y suave desvarío”.¹⁸⁷ Luego, Pizarnik confiesa en sus diarios: “Sobre tanto dolor, sobre tantas ganas de morir y de no sufrir más el peso de este amor, he de reconstruirme. Con humildad y silencio”.¹⁸⁸ Sin duda, el predominio de los colores en la poesía de Pizarnik es influencia de Trakl. La poeta argentina descubrió en el austriaco el sentimiento de los colores y su personificación, especialmente el color azul, que para los dos es un color puro y por lo mismo relacionado con la muerte. En Trakl leemos: “Un animal azul quiere inclinarse ante la muerte, / y con espanto se abandona un vestido vacío”.¹⁸⁹ Pizarnik escribe una imagen semejante: “La que murió de su vestido azul está cantando” (“Cantora nocturna”, *EPL*). Influencia, desde luego, pero sobre todo identificación espiritual. Ambos sienten la misma cercanía de la muerte, la noche como la mayor atmósfera, la alianza entre el sueño y la locura, la angustia, la soledad, la personificación de los colores, el sufrimiento como la pulsión de la poesía, la conflictiva relación entre palabra y silencio, la creación de una mitología personal, el sentimiento de desarraigo, el peso insufrible de la culpa, la noción de la poesía como redención. Los dos sintieron el mismo dolor por el mundo: “¡Oh, qué doloroso es el mundo, qué delirante el dolor, qué mundanal el delirio!”;¹⁹⁰ “El mundo es horrible, y mi vida no tiene, por ahora, ningún sentido [...] He aquí la causa de que yo deba desangrarme como un animal enfermo, detrás de la vida”.¹⁹¹

¹⁸⁷ Trakl, 1992, p. 83.

¹⁸⁸ Pizarnik, 2005, p. 103.

¹⁸⁹ Trakl, 1992, p. 93.

¹⁹⁰ Trakl, 1992, p. 336.

¹⁹¹ Pizarnik, 2005, p. 110.

III. LA POESÍA EXPRESIONISTA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Para estudiar la pulsión expresionista en la poesía de Pizarnik abarcaré cinco de sus siete libros publicados en vida: *La tierra más ajena*, *La última inocencia*, *Las aventuras perdidas*, *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*. Esto me permitirá ofrecer un panorama más o menos general de su expresionismo. Aclaro: cuando digo “su expresionismo” me refiero a los poemas en los que más decididamente se observan las características de esta vanguardia. Su poesía, finalmente, es una poesía heterogénea y admite diversas interpretaciones. Como la obra de Trakl, sin dejar de ser expresionista, es algo más: poesía lírica moderna.

LA TIERRA MÁS AJENA (1955)¹⁹²

Tal como lo dije en páginas anteriores, *La tierra más ajena* es un libro adolescente, búsqueda de una voz propia y germen de lo cultivado posteriormente. Escrito en la época de “Poesía Buenos Aires”, este libro es pretendidamente vanguardista: ejercicios de formas y expresiones, abundancia de imágenes incomprensibles y disociadas, supresión de signos ortográficos y nexos sintácticos, disposición gráfica de versos, fragmentación. Influencia surrealista,

¹⁹² Reunido en *Poesía completa (1955-1972)*, de Alejandra Pizarnik, editados por Ana Becciu en 2012. Citaré únicamente el título de los poemas entre paréntesis, inmediatamente después de los versos entrecomillados, tal como lo he venido haciendo.

sobre todo en los primeros poemas y sólo estilísticamente. Pocos poemas después, sus imágenes se clarifican. Mejor dicho, adoptan otra oscuridad, menos irracional y más intensivamente emotiva: rechazo de la realidad exterior, deseo amoroso, plasmación de un mundo propio, búsqueda de la esencia, nocturnidad y accesos de angustia.

El título advierte un desarraigo —pulsión que domina toda la poesía de Pizarnik—, hecho de fracturas insalvables entre la poeta y la vida exterior. Vida configurada por las sociedades y no por las emociones, por las masas y no por el individuo. Éste es el origen de su visión crítica: “desde la ventanilla tranviaria mi / asiento es la cima / del mundo” (“Un boleto objetivo”)¹⁹³. Crítica, como en el expresionismo, hacia la realidad tecnócrata de la burguesía, signo de la corrupción de la vida: “Miraba los coches en arreglo / sin sus vestiduras metálicas / las partes delanteras semejaban / calaveras recién estrenadas” (“...De mi diario”). Visión de un mundo inhabitable, *La tierra más ajena* puede leerse como una despedida. La poeta —inocencia y pureza, como veremos en el siguiente libro— sabe que la realidad exterior no corresponde con su sensibilidad. Decide entonces habitar su interior, y de esta manera huir de la sociedad: “tratando de hallar algo que haga / flotar mi destripada / aurora” (“Un boleto objetivo”).

Desde el primer poema —entre la hojarasca de imágenes incomprensibles— resaltan cuatro versos que son dos tentativas de toda su poesía: “No querer tocar abstractos / llegar a mi último pelo marrón // No querer traer sin caos / portátiles vocablos” (“Días contra el ensueño”). Es decir, la búsqueda de la esencia y la expresión emotiva. Vocablos tocados por el caos, esta imagen no es más que la poética expresionista de las emociones. El lenguaje en esta poesía debe estar teñido de sangre, alma y expresión, como en la poesía de Paul Kornfeld: “Que viva el caos, el corazón sangrante, que suene el canto del alma del hombre y el grito del sentimiento atronador”.¹⁹⁴

¹⁹³ De aquí en adelante agrego entre paréntesis el título del poema citado.

¹⁹⁴ Kornfeld en *Modern*, 1958, p. 36.

La esencia y la emoción, los dos ejes de la poesía pizarnikeana, crean una alianza de resistencia contra la realidad y su tiempo implacable: “y el tiempo estranguló mi estrella / pero su esencia existirá / en mi intemporal interior / brilla esencia de mi estrella” (“Reminiscencias”). La visión de mundo de Pizarnik se encuentra angustiosamente escindida en dos realidades: la esencia (el mundo interior) y la apariencia (el mundo exterior), que igualmente se manifiestan como verdad y falsedad, lenguaje y silencio, vida y muerte, realidad y deseo: las grandes dicotomías que perturban el espíritu humano y que en la poesía de Pizarnik se agravan por su actitud crítica ante ambos elementos. Esto sobre todo en sus próximos libros. En este libro, la oposición entre realidad interior y realidad exterior es rotunda y siempre en favor de la realidad esencial, la realidad de las emociones. Por eso en esta visión de mundo el sol común no es el astro mayor, es la “luna odiada”, la “que da luz a los vientos brutales [...] / a la estrella que se oculta cuando se le llama [...] / al sol amarillo que traspasa las pieles marcando oscuras huellas” (“Nemo”). Esta actitud de rechazo depara siempre, provocativamente, un oxímoron. Un ejemplo: “reír en la noche soleada” (“Tratando a la sombra roja”). Pero no sólo es una provocación, es algo más: el oxímoron, fusión de los contrarios, logra expresar certeramente la esencia contradictoria y emotiva de la poeta. Su noche, por ser una pureza, es clara y luminosa.

En su realidad interior, la naturaleza sólo puede existir con el color de un sentimiento triste: “acumular deseos en plantas ingratas / referir lo tuyo / en verdor solemne / y entonces vendrán diez caballos [...] / y vendrá la escuadra / redondeando versos” (“Mi bosque”). El bosque no es otra cosa que la metáfora de un poema y el momento para emitir su crítica de lenguaje: el deseo de expresar depara un lenguaje inexpresivo, “ingrato”. Como en la poesía expresionista, la naturaleza es la que finalmente expresa mejor el sentimiento esencial: “referir lo tuyo / en verdor solemne”.

Visión de mundo compuesta por una esencia espiritual, un rechazo de la realidad exterior, una crítica de lenguaje y una realidad de emociones. Falta, sin embargo, lo más importante en la poética expresionista: el hombre, no en su vida social sino espiritual. La sociedad lo mecaniza y las masas

lo anulan: “siempre reniega azules / conforme a la ruta / negra la línea recta / negra la tierra sana [...] esperanzas no fundidas revuelven / a él a ella a todos [...] / ganado opaco” (“Hombre común”). Como en Trakl, el color azul es la imagen de la pureza y de la vida. El negro, por lo contrario, significa la corrupción, la opacidad y la miseria de la sociedad. Las masas mecanizadas son “ganado opaco”. No tienen esperanzas o las tienen falsas. Son tristemente un “desfile que hierva en tremendos / borbotones / mas nada altera insinuante la / seguridad de mi / asiento” (“Un boleto objetivo”). En sus diarios había escrito: “¡Denme al Hombre, no a las masas!”.¹⁹⁵ Alejandra Pizarnik, como la visión expresionista, concibe el espíritu humano como un mundo misterioso y absolutamente puro: “Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo” (“Dédalus Joyce”). También como un ángel caído y doloroso: “Hombre dios llegaste solo de infinitudes [...] ornado de lágrimas de superioridad vergonzante” (“Dédalus Joyce”). Su espíritu es necesariamente destructivo. Su misión es crear otra realidad y otras creencias: “Hombre destructor de tabúes y cielos estrellados” (“Dédalus Joyce”). En suma, el hombre es el centro de esta visión. No hay otro mundo más que su afirmación y su naturaleza contradictoria: “Hombre superhombre, frialdad y tibieza en conjunción. Hombre” (“Dédalus Joyce”). No se trata de un culto antropocéntrico, sino de una restitución de poderes creadores. En este sentido, Raúl Gustavo Aguirre describe la concepción expresionista: “[...] la preponderancia de los subjetivo en el acto creador, afirmar la supremacía del ser humano como creador de sus propio mundo, exaltar al artista, no como mero imitador de la realidad objetiva sino como configurador de ésta según su voluntad”.¹⁹⁶

Entre realidad y deseo hay un puente infranqueable: es el origen de la angustia pizarnikeana, y tiene mucha relación con su actitud crítica, por momentos nihilista. El lenguaje es una “planta ingrata” y no expresa lo deseado. La naturaleza, con su permeabilidad emotiva, podía hacerlo. Pero

¹⁹⁵ Pizarnik, 2005, p. 40.

¹⁹⁶ Aguirre, 1983, p. 79.

como el lenguaje, la naturaleza por momentos se convierte en un ser desconfiado: “tu rostro no aparece en ninguna nube [...] / yo te deseo te de-se-o! / cielo trozo de cosmos cielo murciélago infinito / inmutable como los ojos de mi amor” (“Cielo”). La realidad no corresponde con el deseo, el deseo no corresponde con el lenguaje, el lenguaje no corresponde con la realidad. Circulación de dualismos que, como dije, son el origen de su angustia: “esta noche angustiosa / llena de dualismos” (“Cielo”).

Dice Arthur Schopenhauer: “El dolor no brota de no tener. Brota de querer tener y sin embargo no tener. El querer tener es la *conditio sine qua non* para que el dolor sea eficaz”.¹⁹⁷ En la poesía de Pizarnik, la pulsión emocional consiste en querer tener y no tener: no tener una realidad para habitar, una naturaleza correspondiente, un ser amado, un lenguaje verdaderamente expresivo. Lo único que hay es la caída en el abismo de su espíritu: “mi sien la tapa de un pozo inmundo / desearte amor y enfrentar tu altura con / cursis angustias” (“Voy cayendo”). Este abismo pronto se define como visión emocional de la vida (visión, por cierto, ineluctable): “Nadie pudo huir aún de su territorio / anímico. / No hay rutas ni pliegues ni insectos. / Todo es tan terso que mis lágrimas se sublevan” (“Sólo un amor”). El espíritu de Pizarnik es contradictorio y también inconstante. Confianza y desconfianza en el lenguaje, confianza y desconfianza en la naturaleza. Por eso ahora sólo ella puede expresar y presentar el deseo de amor: “alguna vez de un costado de la luna / verás caer los besos que brillan en mí” (“alguna vez de un costado de la luna...”). La naturaleza, como en la poesía expresionista, se carga de emociones cuando la toca el poeta con su visión. Se vuelve, entonces, no una representación sino una presentación de su sentimiento. Lo mismo ocurre en una grandísima poeta expresionista, Else Lasker-Schüler: “Estoy tan triste... / El rostro de la luna lo sabe [...] // Cuando mis alas se quebraron / en tu corazón pétreo, // los mirlos cayeron como rosas luctuosas”.¹⁹⁸ El

¹⁹⁷ Schopenhauer, 2012, p. 9.

¹⁹⁸ Lasker-Schüler en Modern, 1958, p. 120.

último poema de este libro confirma la pulsión emotiva de Pizarnik: combatir el deseo amoroso generador de angustia: “Quiero destruir la picazón de tus / pestañas. / Quiero rehuir la inquietud de tus / labios” (“Lejanía”). Combate interno de tensiones emocionales: “Mi ser reventando sentires”. Después de este libro, como mencioné, Pizarnik adquiere mayor conciencia de su visión de mundo y de sus propósitos expresivos. Los gérmenes de este libro comienzan, se cultivan.

LA ÚLTIMA INOCENCIA (1956)

Un año después, Alejandra Pizarnik publica *La última inocencia*. La diferencia con el primer libro es notable, no en el fondo sino en la forma. Las imágenes dejaron de ser desbordantes y difusas, se volvieron depuradas y, como ella expresa en sus diarios, el resultado de un “absoluto escándalo en la sangre”.¹⁹⁹ En este libro dominan la noche, la muerte, el miedo y el mundo demacrado. La dicotomía realidad y deseo adopta nuevos rostros, más amplios y más angustiantes: vida y muerte.

La última inocencia significa pérdida de ella misma, no por el descubrimiento de un pecado, sino por la conciencia de una civilización horrorosa y una sociedad corrompida. Así se observa en el poema “Salvación”:

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

¹⁹⁹ Pizarnik, 2005, p. 91.

Conciencia de la realidad exterior es también conciencia de la muerte. Menciona Lionel Richard: “La poesía expresionista está cargada de un peso de muerte, que se proyecta incluso en sueños y en paisajes. Relaciones humanas frágiles, ritmo frenético y embrutecedor de la ciudad [...] enfrentada a la experiencia individual”.²⁰² En el poema “La de los ojos abiertos”, el deseo de vivir y la amenaza de la muerte se contraponen aparentemente: “mi vida / mi sola y aterida sangre / percute en el mundo // pero quiero saberme viva / pero no quiero hablar / de la muerte / ni de sus extrañas manos”. No es éste el origen de su angustia. La conciencia, “los ojos abiertos” frente a la realidad, descubre su verdadera emoción: saberse habitante de la muerte y su atracción extraña. Por esta razón su vivir es lúgubre, aunque persistan pálidos deseos de vivir la vida: “esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues” (“La enamorada”). Nuevamente se produce un acto de conciencia: no es la muerte lo negativo, sino la vida exterior y su carácter ajeno: “y te fue triste estabas sola / la luz rugía el aire cantaba / pero tu amado no volvió” (“La enamorada”). Tristeza que depara en angustia desesperada y culpa por no saber vivir: “te remuerden los días / te culpan las noches / te duele la vida tanto tanto / desesperada, ¿adónde vas?” (“La enamorada”). Alma gemela, Trakl sintió igualmente la culpa por no poder vivir y la pertenencia de la muerte: “Grande es la culpa del nacido. Ay, áureos aguaceros de / la muerte, / cuando el alma sueña con flores más frescas”.²⁰³

Sin embargo, muy pronto, el deseo de vivir la vida exterior se extingue. El mundo es inhabitable: “La noche se astilló en estrellas / mirándome alucinada / el aire arroja odio [...] // Pronto nos iremos [...] el mundo está demacrado / y hay candado pero no llaves / y hay pavor pero no lágrimas [...] // La noche sufre” (“Cenizas”). La poeta y la noche (sujeto y objeto), últimas inocencias en un mundo horroroso, se funden en un mismo suceder anímico: el sufrimiento. Es éste —“el fuego sometido” y la noche astillada— el que

²⁰² Richard, 1979, p. 69.

²⁰³ Trakl, 1992, p. 162.

pulsa el poema y proyecta una visión espantosa: “el aire arroja odio”, “el mundo está demacrado”, “hay pavor pero no lágrimas”. Poeta y noche sufren un mismo dolor, juntas emprenderán el aislamiento: “Pronto nos iremos”. Acorralamiento en un mundo terrible que también sintió Kurt Heynicke: “multicolor y ensangrentado / mundo! [...] ¡No quiero seguir acorralado! / ¡Oh hermanos míos, / dejad que sucumba!”.²⁰⁴ Igualmente en Lasker-Schüler se emprende la huida conjunta: “Hay un llanto en el mundo [...] / y la sombra plomiza cae, / pesa como la lápida de una tumba. // Ven, vamos a ocultarnos más juntos”.²⁰⁵

Visión de mundo expresionista, esta visión es pavorosa y lacerante. La poeta siente el mundo como una realidad de “destrucción de destrucciones / sólo destrucción // y miedo / mucho miedo / miedo” (“Canto”). El mundo es el enemigo, justamente porque corrompe la inocencia, la tñe de sentimientos terribles: “Tal vez esta noche no es noche, / debe ser un sol horrendo, o / lo otro, o cualquier cosa... / ¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras, / falta candor, falta poesía / cuando la sangre llora y llora” (“Noche”). Resignificación (o transfiguración) expresionista: la noche es tocada por el horror y la desesperación, y asimismo por la impotencia. El lenguaje, ante tales horrores, no puede expresar sino precariamente el más profundo dolor, pues “la sangre llora y llora”; “hay algo que rompe mi piel, / una ciega furia / que corre por mis venas. / ¡Quiero salir! Cancerbero del alma” (“Noche”). La muerte, que antes fue una extraña amenaza, es ahora una salvación para proteger el espíritu en esta vida inhabitable: “La muerte está lejana. No me mira. / ¡Tanta vida Señor! / ¿Para qué tanta vida?” (“Noche”).

Surge entonces la imagen de la suicida, persistente en la obra, en los diarios y en la vida de Pizarnik: “Partir / deshacerse de las miradas / piedras opresoras [...] // He de partir / no más inercia bajo el sol / no más sangre anonadada / no más formar fila para morir” (“La última inocencia”). La

²⁰⁴ Heynicke en *Modern*, 1958, p. 113.

²⁰⁵ Lasker-Schüler en *Modern*, 1958, p. 119.

poeta, es decir la última inocencia, se desprende de la realidad exterior. Queda habitar la muerte y el (in)tenso mundo de sus emociones: “Cansada por fin de las muertes de turno / a la espera de la hermana mayor / la otra la gran muerte / dulce morada para tanto cansancio” (“Siempre”). En la muerte (visión de mundo poética) encontrará su nombre y una nueva vida: “Del otro lado de la noche / la espera su nombre, / su subrepticio anhelo de vivir, / ¡del otro lado de la noche! // (“Poema para Emily Dickinson”). La noche —pureza— se convierte en el paisaje de la muerte, y así mismo la purifica. Estado de pureza en el que las emociones son las creadoras de la realidad: “Algo llora en el aire, / los sonidos diseñan el alba” (“Poema para Emily Dickinson”).

En la poética expresionista, las emociones son una forma de conocimiento y una visión de mundo. En Pizarnik lo mismo. Aislada, más en la muerte que en la vida, la poeta descubre (otra vez un acto de conciencia) que el sentido de su existencia es el sufrimiento: “ya comprendo la verdad // estalla en mis deseos // y en mis desdichas / en mis desencuentros / en mis desequilibrios / en mis delirios // ya comprendo la verdad // ahora / a buscar la vida” (“Solamente”). En Trakl, el dolor es conocimiento mediante el alma: “¡Oh dolor, llameante intuición / del alma grande!”.²⁰⁶ La verdad se encuentra en el interior emocional de los seres y las cosas, en la realidad subjetiva y en la poesía. No por otra razón —recordemos la cita de sus diarios— impera el “deseo de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida”.²⁰⁷ Ante la imposibilidad de habitar la vida, Pizarnik habita la poesía y dentro, como personaje poético, vivirá la muerte y el mundo de las emociones. La poeta se observará como personaje de su propia poesía y será tratada en tercera persona. Será “la muchacha”, “la enamorada del viento”, “la de los ojos abiertos”, “la que murió de su vestido azul”. Influencia, sin duda alguna, de la poesía de Trakl, donde aparece igualmente “la enamorada del viento”, “el solitario”, “la estirpe maldita”, “el forastero”, “Elis”. Personajes, en Trakl y en Pizarnik,

²⁰⁶ Trakl, 1992, p. 208.

²⁰⁷ Pizarnik, 2005, p. 218.

que no solamente son desdoblamientos sino vidas independientes: escisión entre la poeta y el personaje poético: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (“Sólo un nombre”). En este libro, la muerte, la angustia de no poder vivir, el sufrimiento y el miedo pueblan su visión de mundo: una visión trágica de la vida y profundamente emocional.

LAS AVENTURAS PERDIDAS (1958)

Este libro inicia con un epígrafe de Georg Trakl: “Sobre negros peñascos / se precipita, embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento”. No sólo es una clave sino una condensación expositiva de todo el libro. Noche, caída, muerte, sufrimiento y deseo —lo que anuncian estos versos— construyen la visión de mundo de esta poesía. Giovanna Minardi considera que en este libro “domina el tono expresionista, campea una atmósfera atonalista, de disolución y extravío, como puede verse en vocablos como aullido, delirio, miedo, que recuerdan también al mundo patético de pintores como Edvard Munch”.²⁰⁸ Esto es cierto. *Las aventuras perdidas* es quizás el libro más expresionista de Pizarnik, sobre todo por su angustiosa intensidad emocional y por la visión de mundo expresionista. Este libro, en cierta manera, es una continuidad y una condensación de los libros anteriores: cultivo de los gérmenes depositados en *La tierra más ajena*.

El título, *Las aventuras perdidas*, anuncia el tema fundamental de este libro: el fracaso de vivir en la vida y el fracaso de vivir en la muerte. Las dos son tentativas de un mismo impulso por vivir, por habitar un lugar, por ser alguien. La vida —expresada con la realidad exterior— y la muerte —realidad interior y poética— se confrontan. El poema “La jaula” es un ejemplo:

²⁰⁸ Minardi, 2012, p. 82.

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. [...]

Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.

Pulsión expresionista, la poeta rechaza el mundo exterior por no corresponderse con ella anímicamente: “No es más que un sol / pero los hombres lo miran / y después cantan”. La vida no es su mundo sino la muerte, en ella se conoce y reconoce su suceder anímico: “Yo sé la melodía del ángel / y el sermón caliente / del último viento. / Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda”. La pulsión emocional es triste, una tristeza solitaria y resaltada por su contraste con la vida objetiva: “Yo lloro debajo de mi nombre”. La celebración de esta realidad no es el canto sino la danza, una especie de danzas macabras con nostalgia de la vida: “Yo agito pañuelos en la noche / y barcos sedientos de realidad / bailan conmigo”. La ruptura entre vida y muerte, realidad exterior y realidad interior, es insalvable: “Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas”.

Rodolfo Modern, en referencia a la poesía de Trakl, dice que hay “una identificación del ser con la muerte, lo que explica su insistencia en el detalle de lo macabro, lo corrupto, la ruinoso decadencia del mundo de los objetos”.²⁰⁹ Lo mismo ocurre en la poesía de Pizarnik. La identificación con la muerte es tan dominante que todo en su naturaleza tiene el color y la forma de las cosas muertas: “De muerte se ha tejido cada instante [...] // Pero ellos y yo sabemos / que el cielo tiene el color de la infancia muerta” (“La danza inmóvil”). Esta muerte de la infancia agrava el sentimiento de desamparo. Sin mundo y sin recuerdo, su mundo se puebla de miedo absoluto: “Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla” (“Tiempo”). El sentido de su vida es el sufrimiento: “he descubierto —escribe en sus diarios— que cuando no estoy angustiada, no soy. Es como si la vida se me anunciara a golpes y no de ninguna otra manera. Si no fuera por el dolor de mi mundo interior equivaldría al de cualquier muchacha que bosteza en los colectivos”.²¹⁰

Este dolor de su mundo interior, entonces, constituye su verdadera realidad y no por otra razón la cultiva: “Pero tú alimentas al miedo / y a la soledad / como a dos animales pequeños / perdidos en el desierto” (“Hija del viento”). El tema de este poema es la ausencia de lo amado y la soledad implacable, dos pulsiones constantes en la poesía de Pizarnik y dos formas de su angustia: “Un adiós es tu vida. / Pero tú te abrazas / como la serpiente loca de movimiento / que sólo se halla a sí misma / porque no hay nadie”. La ausencia y la soledad producen una visión desolada. Impera el llanto, el deseo, la impotencia y la inexpressión. Todo por falta de lo amado: “más que la angustia y la muerte, me preocupa mi carencia amorosa”,²¹¹ “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 suici-

²⁰⁹ Modern en Trakl, 1992, p. 27.

²¹⁰ Pizarnik, 2005, p. 124.

²¹¹ Pizarnik, 2005, p. 107.

dan”. Crítica de lenguaje: las palabras, creadoras de realidades, no pueden contra la ausencia de lo amado.

La crítica de sus realidades, justamente, produce el origen de una angustia fundamental: no encontrar lugar en nada, confiar y desconfiar de los objetos, de la expresión poética, de la vida y de la muerte. Desamparo absoluto y sentimiento de pérdida pueblan su visión de mundo: “sin edad / sin muerte en que vivirme, / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que lloran vagando” (“Exilio”). No pocas veces siente culpa por esta visión dolorosa de la vida, sin embargo es una fatalidad. No puede concebir la vida más que como una experiencia ardiente: “Y mi amor / sólo abraza a lo que fluye / como lava del infierno” (“Exilio”).

La crítica de lenguaje, en este libro, se intensifica y está pulsada igualmente por el deseo amoroso. Las palabras crean realidades, pero no convocan el amor: “Hemos dicho palabras, / palabras para despertar muertos, / palabras para hacer un fuego, / palabras donde poder sentarnos / y sonreír [...] // frases como olas / con alas” (“Cenizas”). Sujeto y objeto fundidos para crear una realidad emocional, pero el amor y su lejanía son más poderosos. Fracaso de la poesía: “Yo ahora estoy sola [...] / arrojando palabras hacia el cielo / pero yo estoy sola / y no puedo decirle a mi amado / aquellas palabras por las que vivo”. El deseo amoroso es una tentativa fracasada de volver a la vida. Sólo el amor podría salvarla, pero esto no sucede. Reconoce nuevamente que el sentido de su vida se encuentra en el sufrimiento y en la muerte: “mis manos crecían con música / detrás de las flores // pero ahora / por qué te busco, noche, por qué duermo con tus muertos” (“Azul”).

La noche, como en la poesía de Trakl, domina la visión de mundo en este libro. No se trata de un espacio sino de un ser. El sentimiento de Pizarnik así la resignifica: “la noche parece saber de mí, / y más aún, me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas” (“La noche”). No obstante, ser de confianza, la noche es también cuestionada por los arranques nihilistas de la poeta: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada. / Tal vez las palabras sean lo único que existe”. Digo “arranques nihi-

listas” porque su desamparo necesita creer en algo, necesita creer en la noche para expresar su desgarramiento emocional: “Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos. / Su lágrima inmensa delira / y grita que algo se fue para siempre. / Alguna vez volveremos a ser”. Noche y viento, dentro de la realidad anímica de Pizarnik, son el signo de un dolor, lazo indestructible entre la poeta y los objetos: “El viento muere en mi herida. / La noche mendiga mi sangre” (“Nada”); “He llamado al viento, / le confíé mi deseo de ser. / Pero un pájaro muerto / vuela hacia la desesperanza” (“Peregrinaje”).

Dentro de la muerte, Pizarnik descubre la esencia de su angustia: querer vivir y sin embargo no poder vivir. El aislamiento de la realidad en defensa de su espíritu desembocó en la morada de la muerte y en el imposible retorno: “Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte / enseña a vivir a los muertos” (“El despertar”). En este caso no se trata de una salvación sino de una resignación: “De pronto, siento náuseas de mi resignación de ser-para la muerte. ¡No! ¡Quiero liberarme! ¡Quiero vivir!”.²¹² Y aunque la vida sea “el desastre” y “la hora del vacío no vacío”, el deseo frustrado de vivir determina la escritura de este poema: “Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo / porque aún no les enseñaron / que ya es demasiado tarde” (“El despertar”). El retorno es imposible, ella misma está tocada por la muerte, es muerte: “Señor / arroja los féretros de mi sangre” (“El despertar”). No hay retorno, pero sobre todo no hay lugar para vivir, tampoco en la muerte. La pulsión emocional de este poema es el desgarramiento de la desesperanza y la angustia de la perdición: “La jaula se ha vuelto pájaro / y ha devorado mis esperanzas // Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / Qué haré con el miedo” (“El despertar”).

Las contradicciones de Pizarnik son el resultado de su desesperación. Busca lugares para vivir (la vida, la muerte, la poesía). No encuentra ninguno. Mejor dicho: los habita momentáneamente y los abandona por una sola razón, origen de todos sus sufrimientos: la persistente ausencia de lo amado. Esta ausencia tiñe de sufrimiento, abandono y angustia cada morada. Por

²¹² Pizarnik, 2005, p. 20.

ejemplo, la vida: “Quisiera hablar de la vida. / Pues esto es la vida, / este aullido, este clavarse las uñas / en el pecho, / este arrancarse / la cabellera a puñados / este escupirse a los propios ojos” (“Mucho más allá”). Y también la muerte: “La sangre quiere sentarse. / Le han robado su razón de amor. / Ausencia desnuda. / Me deliro, me desplumo [...] // Sin ti / el sol cae como un muerto abandonado” (“El ausente”). De cierta manera, *Las aventuras perdidas* es una consumación de los libros anteriores. Todo se agudiza: el sufrimiento, las contradicciones, la crítica, el lenguaje poético. Lucha desesperada entre realidad y deseo, entre vida y muerte, entre palabras y silencio. El sentimiento de desarraigo es absoluto y configura la visión de mundo de esta poesía dolorosa. Después de este libro, en el último que publica en Argentina, antes de irse a radicar a París, su poesía cambia. Se vuelve condensada y concisa, más fragmentaria y breve.

ÁRBOL DE DIANA (1962)

El libro consta de treinta y ocho poemas y ninguno excede los seis versos. Está publicado por Sur, con prólogo de Octavio Paz. Este prólogo, más que un estudio revelador, es una fe de bautizo. Con este libro, Alejandra Pizarnik alcanza la mayoría de edad. No por otra razón es un libro tan festejado por la crítica académica. Asombran la pureza, la concisión y la intensidad de su lenguaje. Poesía plástica, la imagen es el mundo y la visión de cada verso. Una de sus influencias, sin duda, es Antonio Porchia.²¹³ Los poemas son visiones fragmentarias de un mundo interior. Es decir, se trata —como en Trakl— de “una visión de mundo hecho de fragmentos, de pedazos rotos, y que responde a su propio sentimiento de la pérdida de la unidad del ser. Hombre y mundo se encuentran ahora irremediabilmente desconectados

²¹³ Puede comprobarse en *Nueva correspondencia*, prologado por Bordelois y Piña (Pizarnik, 2012a, pp. 143-146).

entre sí”.²¹⁴ Pizarnik no puede concebir la poesía de otra manera: su fragmentarismo obedece a la incapacidad emocional de construir una arquitectura poética: “Buscar una continuidad. Fortaleza psíquica. Mi mente es débil, de allí mi ‘método’ de lectura y la brevedad de mis poemas. Hay una dispersión total: sólo fragmentos que ‘vienen desde la nada’”.²¹⁵

En *Árbol de Diana* cambia la expresión, pero no la pulsión emotiva. Como los primeros libros, el sentimiento de la vida es absolutamente triste. Las imágenes se tiñen de amargura: “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” (“1”). En Trakl, el nacimiento es igualmente un sentimiento amargo: “Grande es la culpa del nacido. Ay, aéreos aguaceros de / la muerte”.²¹⁶ La ausencia de lo amado persiste, no como angustia sino como fortaleza de un deseo: “cuidate de mí amor mío / cuidate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra” (“3”). Este deseo, aunque frustrado, es una tentativa de vida, un querer sentirse viva mediante la pureza de lo amado; es también una conciencia de pertenecer a la frustración y querer darle sentido. El deseo es un lazo roto que sin embargo Pizarnik tiende hacia el mundo.

Como la plástica expresionista, en algunos poemas de Pizarnik los colores son emociones y, aún más, son cuerpos, seres cercanos que nada tienen que ver con la decoración o la adjetivación de un sentimiento. Ellos mismos son el sentimiento: “estas palabras como piedras preciosas / en la garganta viva de un pájaro petrificado, / este verde muy amado, / este lila caliente, / este corazón sólo misterioso” (“9”). Las palabras son piedras preciosas, pero no escapan a la crítica de lenguaje. De nuevo el sentimiento más profundo resulta inexpresable en Pizarnik. Poesía hecha de silencios: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (“13”); “como un poema enterado / del silencio de las cosas / hablas para no ver-

²¹⁴ Modern en Trakl, 1992, p. 16.

²¹⁵ Pizarnik, 2005, p. 339.

²¹⁶ Trakl, 1992, p. 162.

me” (“18”); “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (“28”). En este libro, el silencio constituye una pureza más (como el amor, la muerte, la noche, el poema) con la que Pizarnik busca fenomenológicamente su correspondencia anímica, es decir, su vida.

Sin embargo, como en todos sus libros, cuando asoma una esperanza se impone la constante visión trágica de la vida. En este sentido, la muerte, el miedo y el amor dominan esta visión de mundo: “dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que no tiene miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe” (“20”). En este poema se condensan las pulsiones emocionales de toda la poesía de Pizarnik: amor, muerte y miedo. Palabras asombrosamente familiares, no sólo por su fonética, sino además por las relaciones significativas que ellas mismas se tejen con angustia: “el amor es muerte es miedo”. Fórmula que expresa la actitud de Pizarnik ante la vida: hay amor en lo que teme (la realidad) y hay miedo y muerte en lo que ama (el deseo).

La visión es fundamental en la poesía expresionista, lo dije en las primeras páginas. Aquí hay un ejemplo: “una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo // la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (“23”). Esto no es más que una visión fenomenológica de los objetos. La mirada poética penetra y destruye apariencias, y de esta destrucción emerge la esencia de las cosas. Sólo que en el poema de Pizarnik la esencia encontrada es la destrucción misma. Su mirada, al destruir el objeto, también se destruye. La esencia de los dos, repito, es la destrucción creativa: “mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos”. Sujeto y objeto fundidos en un mismo sentimiento. No por otra razón Pizarnik admira la poesía de Vicente Huidobro: “Me identifico con Huidobro en su relación con los objetos, en ese percibir de su vitalidad. Es como cuando yo decía que siento que cada objeto me grita”.²¹⁷

De nuevo, la visión de la realidad es una visión interna:

²¹⁷ Pizarnik, 2005, p. 62.

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes nacidos de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente (“31”).

Es decir, visión de mundo expresionista: rechazo de la realidad en favor de un mundo interior, donde el sufrimiento es el instrumento de cognición y por el cual emerge lo esencial: “las palabras olvidadas suenan mágicamente”. Pero, ¿por qué el dolor impera en esta visión de mundo expresionista? El sufrimiento, vedado el amor y la felicidad, se convierte en el único sentimiento vital de los poetas. Schopenhauer argumenta: “No advertimos la salud general de nuestro cuerpo, sólo advertimos el punto ligero en el que el zapato nos aprieta [...] negativos son pues el bienestar y la dicha, sólo el dolor es positivo [...] es lo único positivo, dado que hace sentir”.²¹⁸

Lo mismo piensa Pizarnik:

Lo que pasa es que cada vez que descubro algo, algo terrible y peligroso, necesito comprobarlo con mi sufrimiento [...] Cuando sufro no me aburro, cuando sufro vivo intensamente y mi vida es interesante, llena de emociones y peripecias. En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir.²¹⁹

Hemos visto que para Pizarnik todo lo que vive es puro, esencial, inocente (la muchacha, el pájaro profeta, la noche, las palabras, la infancia, el silencio), y se encuentra en confrontación con la realidad de la sociedad. Ahora, admitido el sufrimiento como conocimiento de la realidad, el dolor se vuelve puro, se vuelve vida: “Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida” (“35”).

²¹⁸ Schopenhauer, 2012, p. 11.

²¹⁹ Pizarnik, 2005, p. 180.

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES (1965)

Este libro, en cierta manera, es un crisol de los libros anteriores. El desgarramiento emocional de los primeros libros se funde con el rigor expresivo de *Árbol de Diana*. Poemas breves, intensos y pulsados igualmente por el amor, el sufrimiento, el deseo, la ausencia, la poesía y la inocencia.

En este libro, como la muerte y el mundo interior, la poesía es la otra realidad para vivir. Sin dejar de ser dolorosa, esta realidad es pura y esencial, por lo tanto es vida: “Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú haces de mi vida / esta ceremonia demasiado pura” (“Poema”). La fenomenología de los objetos es ahora fenomenología de lenguaje. El poema es un cuerpo de palabras y su esencia es el silencio. El silencio es algo vivo, justamente por ser una pureza oculta y misteriosa, que emerge y toma significación cuando es tocado por el poder de la palabra poética: “las palabras son claves, son llaves [...] // Que tu cuerpo sea siempre / un amado espacio de revelaciones” (“Revelaciones”). El silencio, repito, es pureza, por lo tanto, para que las palabras vivan en el poema deben estar hechas de silencio: “atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios” (“Verde paraíso”). El silencio, sin embargo, como la inocencia corrompida de los primeros libros, es también coartado por la amargura de la desolación. La pulsión se vuelve un sentimiento de angustia por ser una pelea interna entre la pureza y la corrupción: “Son mis voces cantando / para que no canten ellos, / los amordazados grismente en el alba, / los vestidos de pájaro desolado en la lluvia. [...] // para que no canten ellos, los funestos, los dueños del silencio” (“Anillos de ceniza”).

El amor, como el sufrimiento, es también conocimiento de la realidad: “Cuando me miras / mis ojos son llaves, / el muro tiene secretos, / mi temor palabras, poemas. / Sólo tú haces de mi memoria / una viajera fascinada, / un fuego incesante” (“Quién alumbrá”). La relación es también fenomenológica. La poeta, pulsada por el sentimiento amoroso, encuentra en su realidad la verdadera esencia de los objetos, posiblemente ignorada en otro estado anímico. El amor agudiza la visión de mundo de Pizarnik: ahora puede

encontrar en los objetos de su realidad incluso el miedo que la acompaña siempre: “el amor es miedo es muerte”. El lenguaje poético, tocado por el amor, también cambia, sufre una transfiguración. Las palabras son lenguaje, pero además son antorchas en la oscuridad: revelación de lo desconocido que, dentro de la visión de mundo pizarnikeana, es pureza, es inocencia: “Antes fue una luz / en mi lenguaje nacido / a pocos pasos del amor. // Noche abierta. Noche presencia” (“Los pasos perdidos”); “Tú me desatas los ojos / y por favor / que me hables / siempre” (“Presencia”). El amado se vuelve puro como la noche, es entonces un ser vivo y hace vivir, aunque sea por un momento, la vida de la poeta: “Ahora la soledad no está sola. / Tú hablas como la noche. / Te anuncias como la sed” (“Encuentro”). Tan vivo es el sujeto, que hace creer nuevamente en la vida. Salto mortal que después deparará en desolación y amargura: “en la otra orilla de la noche / el amor es posible // —llévame— // llévame entre las dulces sustancias / que mueren cada día en tu memoria” (“El olvido”).

Lo que antes era fusión con los objetos para expresar un mismo sentimiento, ahora es fusión con el sujeto amado. La poeta, al fundirse, descubre la verdadera realidad: el deseo y la ausencia: “Recibe este rostro mío, mudo, mendigo. / Recibe este amor que te pido. / Recibe lo que hay en mí que eres tú” (“En tu aniversario”). Ausencia que depara nuevamente en visión trágica de la vida: “De aquí partió en la negra noche / y su cuerpo hubo de morar en este cuarto / en donde sollozos, / pasos peligrosos de quien no viene” (“Duración”). Los objetos, cargados de esta desolación, no pueden más que presentar en su esencia el sentimiento por la ausencia de lo amado: “Cuando sí venga mis ojos brillarán / de la luz de quien yo lloro / mas ahora alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa” (“Donde circunda lo ávido”). Desgarramiento profundo, esta ausencia de lo amado se vuelve inexpresable. No es el poema el que puede expresar este dolor sino los mismos objetos, cuya esencia corresponde directamente con la pulsión emocional: “No el poema de tu ausencia, / sólo un dibujo, una grieta en un muro, / algo en el viento, un sabor amargo” (“Nombrarte”). Los objetos de la realidad emocional se convierten en figuras centrales. La poeta está disuelta

en ellos, sólo ellos expresan el sentido de su desgarramiento y sus deseos: “Si te atreves a sorprender / la verdad de esta vieja pared; / y sus fisuras, desgarraduras, formando rostros, esfinges, / manos, clepsidras, / seguramente vendrá / una presencia para tu sed, / probablemente partirá / esta ausencia que te bebe” (“Cuarto solo”). Se interna, pues, en un mundo transfigurado o resignificado por la pulsión emotiva que configura su propia realidad. En este mundo pizarnikeano habita el abandono, el deseo amoroso, el silencio y los objetos fundidos con la poeta: “Mata su luz un fuego abandonado. / Sube su canto un pájaro enamorado. / Tantas criaturas ávidas en mi silencio / y esta pequeña lluvia que me acompaña” (“Despedida”).

Pizarnik reconoce en el deseo el sentido triste de su vida, el deseo es su visión de mundo y está vinculado con la tristeza y la muerte, las constantes en la poesía pizarnkeana: “En la mano crispada de un muerto, / en la memoria de un loco, / en la tristeza de un niño, / en la mano que busca el vaso, / en el vaso inalcanzable, / en la sed de siempre” (“Moradas”). No por otra razón encuentra en la imagen de la sed el sentido de su poesía y de su existencia. Toda su obra poética es deseo —y frustración— de algo. Deseo que busca, deseo como forma de conocimiento, aunque no de satisfacción: “para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme nunca en el amor // he sido toda ofrenda / un puro error [...] / para decir la verdad inocente” (“Los trabajos y las noches”). Búsqueda de la inocencia, de la pureza, de la vida. Todo lo que es impuro es peligroso y lacerante: “no me entregues, / tristísima noche, / al impuro mediodía blanco” (“El corazón de lo que existe”). La noche vuelve con su esencia pura y triste, verdad única de la poeta argentina. Igual que ocurre con la noche, la poeta se funde con la muerte: son un mismo ser, una misma expresión, un mismo cuerpo: “La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Sólo me oigo” (“Silencios”). Visión expresionista, con la muerte como realidad y ser los objetos se resignifican, abandonan su naturaleza para ser únicamente realidad emocional y subjetiva: “aunque es tarde, es noche, / y tú no puedes. / Canta como si nada pasara. // Nada pasa” (“Pido el silencio”); “Y he bebido licores furiosos / para transmutar los rostros / en un ángel, en vasos vacíos” (“Fiesta”).

¿Poesía pesimista? No enteramente. Su visión trágica de la vida se tensa porque hay siempre una pálida esperanza en la vida y en el amor, en la poesía y en la muerte. Su poesía, por lo tanto, es una tentativa de vivir, un deseo de la vida, frustrado pero nunca olvidado, incluso en momentos de la más dolorosa soledad: “Y aún me atrevo a amar / el sonido de la luz en una hora muerta, / el color del tiempo en un muro abandonado. // En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay” (“Mendiga voz”).

CONCLUSIÓN

El expresionismo de Alejandra Pizarnik, desde luego, no es absoluto. Su poesía es heterogénea y ciertamente inclasificable, lo dije en las primeras páginas. No obstante, hay en su visión de mundo y en su escritura una pulsión emocional que dentro de las vanguardias solamente tuvieron los poetas expresionistas. Su poesía se mueve en ejes que son asimismo dicotomías: realidad y deseo, vida y muerte, poesía y silencio, verdad y falsedad, realidad exterior y realidad interior, esencia y apariencia. Todo desde una visión trágica de la vida, donde el sufrimiento de la poeta opera como un modo de entender la realidad y el sentido de su existencia.

Sin embargo, hay algo singular en estas dicotomías (presentes en toda la poesía moderna): la actitud absolutamente crítica, casi nihilista. Lo que Pizarnik llama *mi reino de la desconfianza*.²²⁰ Esto no es más que desconfiar en lo que confía y confiar en la desconfianza. Por eso toda su poesía está poblada de aceptaciones y rechazos, de amparos y desamparos, de búsquedas y frustraciones. Y justamente por esta crítica se vuelve incesante un sentimiento de desarraigo y soledad, de inconformidad y amargura, de insatisfacción y tristeza. Crítica ciertamente irónica, en el sentido en que la ironía revela el lado oculto de las cosas, su esencia escondida. Con la ironía, Pizarnik presenta los dos rostros de cada sentimiento y cada objeto: el amor es amargura, pero también deseo vital; el sufrimiento es lacerante y también revelador; la poesía nombra realidades pero también calla, es impotente; la vida es el

²²⁰ Pizarnik, 2012a, p. 85.

mundo demacrado pero también es el mundo donde el amor es posible. Con la ironía se ejecuta también la visión fenomenológica de la poética expresionista: los objetos presentados en sus dualidades esenciales y emotivas.

En este sentido también, la poesía de Alejandra Pizarnik puede leerse como un habitar diferentes moradas en busca de lo imposible: la vida. La vida en forma de espacio, de amor, de lenguaje, de deseo, de dolor. Por eso se equivocan los lectores que observan la poesía de Pizarnik como una poesía de la muerte. Todo lo contrario. Su poesía es una poesía de la vida: sus dolores, sus deseos, sus atrocidades. Su transitar moradas y su búsqueda de las esencias no es otra cosa que una tentativa por vivir, por intentar vivir en una realidad perdida y vedada para sus emociones: “Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces” (“Textos de sombra”). Por eso, como en Luis Cernuda, las tensiones de esta poesía son la Realidad y el Deseo, polos infranqueables y en absoluta confrontación. En el Deseo se encuentra la poesía y el amor; en la Realidad la inexpressión poética y la ausencia. En el principio de estas páginas dije que la preocupación central de la poesía de Alejandra Pizarnik es la (im)posibilidad de la expresión poética. Esto tiene relación justamente con la Realidad y el Deseo. Rechazada la realidad de las sociedades, Pizarnik construye una realidad poética donde vive, muere, desea, sufre, calla. Vive lo que ella nombra *experiencia de la palabra* y que es una apuesta total, pues la poeta argentina no concibe la vida sin la escritura. De modo que la única posibilidad de vivir es mediante la creación poética de su persona y de su realidad emocional: “y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo” (“Cold in hand blues”). Por eso la exactitud de sus poemas y la obsesión de corregirlos hasta dar con la expresión más condensadamente emocional y estética. La angustia se produce cuando —crítica de lenguaje— la expresión poética resulta insuficiente y precaria para construir la necesaria realidad. Así, la poesía, único fin de su existencia y oficio de toda su vida, se vuelve ajena y sus poderes desaparecen, era la última morada que finalmente la expulsó: “(todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe

// no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (“En esta noche, en este mundo”). Sin la pureza vital del silencio y sin las palabras para vivir, después de este poema escrito en el Hospital Pirovano se cumple lo que dejó escrito en sus diarios: “sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico”.²²¹

²²¹ Pizarnik, 2005, p. 260.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- PIZARNIK, Alejandra (2005). *Diarios* (ed. de Ana Becciu). Barcelona: Lumen.
- (2012a). *Nueva correspondencia Pizarnik* (comp. y prolog. de Ivonne Bordelois y Cristina Piña). México: Posdata Editores.
- (2012b). *Poesía completa (1955-1972)* (ed. Ana Becciu). Barcelona: Lumen.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AGUIRRE, Raúl Gustavo (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- BORGES, Jorge Luis (2007). *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emece.
- (2012). *Inquisiciones / Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Debolsillo.
- BOUSOÑO, Carlos (1979). *Superrrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- BRETON, André (2001). *Manifiestos del surrealismo* (trad. Aldo Pellegrini). Buenos Aires: Argonauta.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones Península.
- CARPENTIER, Alejo (1994). *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas.
- CUESTA, Jorge (1994). *Obras*. México: Ediciones del Equilibrista.
- FELLMANN, Ferdinand (1984). *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona/Caracas: Alfa.
- FRIEDERICH, Werner P. (1973). *Historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: Sudamericana.

- GRANÉS, Carlos (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Buenos Aires: Taurus.
- HANS, Richter (1973). *Historia del dadaísmo* (trad. Enrique Molina). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- HAUSER, Arnold (1985). *Historia social de la literatura y del arte II*. Barcelona: Punto Omega.
- KANDINSKY, Wassily (1996). *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán.
- Kierkegaard, Sören (2007). *El concepto de la angustia* (trad. Demetrio G. Rivero). Madrid: Alianza Editorial.
- MARINETTI, Felippo Tommaso (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- MICHELLI, Mario de (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza.
- MODERN, Rodolfo (1958). *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- PAZ, Octavio (1992). *México en la obra de Octavio Paz II. Escritores y letras de México*. México: FCE.
- (2010). *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: FCE.
- POGGIOLI, Renato (2011). *Teoría del arte de vanguardia*. México: UNAM.
- Plebe, Armando (1971). *Qué es verdaderamente el expresionismo* (traducción A. Sánchez-Gijón). Madrid: Doncel.
- RICHARD, Lionel (1979). *Del expresionismo al nazismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SELZ, Peter (1989). *La pintura expresionista*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2012). *Los dolores del mundo*. Barcelona: Diario Público.
- STADLER, Heym y Tralk (1981). *Poesía expresionista alemana* (prol. y trad. Ernest-Edmund Keil y Jenaro Talens). Madrid: Hiperión.
- TORRE, Guillermo de (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia* (vol. 1). Madrid: Guadarrama.
- TRAKL, Georg (1992). *Obra poética* (prol. Rodolfo Modern). Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- (1994). *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- AIRA, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BENEYTO, Antonio (1983). “Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje”, en *Quimera*, núm. 34, pp. 23-27.
- BORDA COBO, J.G. (1972). “Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula”, en *ECO*, núm. 151, pp. 40-64.
- CAMPANELLA, Hebe N. (1958). “La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 300, pp. 543-564.
- CAULFIELD, Carlota (1992). “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, en *CHASQUIK*, núm. 1, pp. 3-10.
- DEPETRIS, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- DOBRY, Edgardo (2004). “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 644, pp. 33-43.
- EVANGELISTA, Lidia (1996). “La poética de Alejandra Pizarnik”, en *Atenea*, núm. 473, pp. 41-51.
- FUENTES GÓMEZ, Josefa (2006). “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”, en *Revista electrónica de estudios filológicos*. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/64/62> (consultado el 5 de enero de 2012).
- FUSCO, Florinda (2012). “Pizarnik: el lugar del exceso”, en *En la otra orilla de la noche*. Milan: Aracne.
- GOLDBERG, Florinda (1994). *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica.
- LASARTE, Francisco (1983). “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 125, pp. 867-877.
- LEONARDI, Emanuele (2012). “Alejandra Pizarnik: en el fondo del espejo”, en *En la otra orilla de la noche*. Milan: Aracne.
- LÓPEZ LAUCES, Marta (2002). “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 21. Recupe-

- rado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=266877> (consultado el 5 de enero de 2012).
- MINARDI, Giovanna (2012). “Alejandra: texto y contexto”, en *En la otra orilla de la noche*, octubre, pp. 75-90.
- MOIA, MARTA ISABEL (2015). “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- MUSCHIETTI, Delfina (1997). “La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar”, en *Filología*, núm. 30, pp. 255-264.
- PÉREZ ROJAS, Concepción (2003). “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”, en *Revista de Filología y su Didáctica*, núm. 26, pp. 391-414.
- PIÑA, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIGLIA, Ricardo (1999). *Cuento con dos rostros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOLA, Graciela de (1958). “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 219, pp. 545-553.
- VÁZQUEZ, M. Ángeles (2011). “Alejandra Pizarnik: *la lúgubre manía de vivir*”, en *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/vazquez.html> (consultado el 17 de febrero de 2013).
- VENTI, Patricia (2007). “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, en *Espejulo. Revista de estudios literarios*, núm. 37. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> (consultado el 29 de agosto de 2011).
- WILSON, Jason (2007). “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading”, en *Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed* (eds. Fiona Mackintosh y Karlo Posso). Great Britain: Tamesis.

El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik se terminó de imprimir en abril de 2017, en los talleres de Gesta Gráfica, Nicaragua núm. 506, Col. Arbide, C.P. 37360, León, Gto. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete. El tiraje fue de 500 ejemplares.

Otros títulos de la Colección
Estudios Literarios:

*Generación de Medio Siglo y poética
del erotismo en Juan García Ponce,*
Eugenio Mancera Rodríguez

*Apuntes para una poética de la
narcóliteratura,* Felipe Oliver
Fuentes Krafczyk

*Lo fantástico y lo siniestro en
Guillermo del Toro,* Rogelio Castro
Rocha

*La pulsión por el viaje de José Emilio
Pacheco: su periplo al romanticismo,*
Asunción Rangel

El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik pertenece a la vertiente crítica que considera a la autora, en esencia y principalmente, una poeta vanguardista. Lejos de entrar en conflicto con estudios previos, los continúa a modo de constelación o enredadera, pero partiendo de una semilla diferente: la expresionista. La reflexión gira en torno a la conciencia escritural de la poeta, habla del rigor, de la búsqueda de exactitud en la palabra poética, y la explica a través de esa relación conflictiva con el lenguaje. Se plantea así una lectura que considera la escritura poética de Pizarnik, ante todo, como pulsión emotiva.

