

Reinterpretaciones de Alejandra Pizarnik desde la nueva mirada masculina

*Reinterpretations of Alejandra Pizarnik from
The New Masculine Gaze*

Izara Batres

Universidad Católica de Murcia
ORCID: 0000-0003-1850-0700

Date of reception:

17/11/2022.

Date of acceptance:

23/12/2022.

Citation: Batres, Izara. "Reinterpretaciones de Alejandra Pizarnik desde la nueva mirada masculina". *Revista Letral*, n.º 30, 2023, pp. 125-149. ISSN 1989-3302.

DOI:

10.30827/rl.vi30.26680

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

Licence: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

RESUMEN

En los últimos años, la riqueza poliédrica de la escritura de Alejandra Pizarnik se ha hecho más evidente a través de una serie de estudios realizados por diferentes autores que han reinterpretado aspectos de su obra desde una nueva mirada masculina. Este enfoque pretende ser menos prejuicioso que el de otros autores más fieles a la línea tradicional, dejando a un lado aspectos que podrían derivar hacia el estereotipo o el encasillamiento. En este artículo realizamos un repaso de esos nuevos análisis, evidenciando el contraste que presentan con estudios en cuyo tejido comprobamos un sesgo, a menudo de género y en ocasiones llamativo, que resulta en claro detrimento de la poeta. Siguiendo esta línea nos asomaremos primero a las reinterpretaciones desde el punto de vista del aspecto poético, para llegar después a la narrativa.

Palabras clave: Pizarnik; poesía; reinterpretación; mirada.

ABSTRACT

In recent years, the polyhedral richness of Alejandra Pizarnik's writing has become more evident through a series of studies carried out by different authors who have reinterpreted aspects of her work from a new male perspective. This approach aims to be less prejudiced than that of other authors more faithful to the traditional line, leaving aside aspects that could lead to stereotyping or pigeonholing. In this article, we carry out a review of these new analyses, highlighting the contrast they present with studies in whose fabric we verify a bias, sometimes striking that is clearly detrimental to the poet. Following this line, we will first look at the reinterpretations from the point of view of the poetic aspect, to later arrive at the narrative.

Keywords: Pizarnik; poetry; reinterpretations; gaze.

*En efecto, debido a su extraordinaria transparencia,
pocos pueden verlo*
Octavio Paz

1. Introducción

Como señala Juan Antonio Fernández Pérez en su estudio “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”, el interés por la obra de Pizarnik “ha venido aumentando ostensiblemente hasta nuestros días” (32), prueba de ello es el número de tesis doctorales que se han publicado sobre la poeta desde 2001¹. Son múltiples los estudios que se han realizado en las últimas décadas sobre la poesía y escritura de Pizarnik, en su mayoría por mujeres. No es objeto de este estudio centrarse en los análisis femeninos de la poeta y sí en la deriva que ha seguido la mirada masculina de la obra de una artista cuya difícil clasificación, en ocasiones, ha resultado en una categorización injusta, inexacta o reduccionista de una escritora compleja y de difícil abordaje, pues, como precisa Fernández Pérez, “cierta interpretación de su obra, sumada al presunto hermetismo de la misma, ha llevado a dejar preguntas sin contestar” (32). Especialmente interesante es el estudio que Depetris realiza en su tesis doctoral, “Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik”, a este respecto, y en el que indica:

En el caso de una poeta como Alejandra Pizarnik, con una obra signada por una convulsionada búsqueda poética íntimamente ligada a una no menos agitada búsqueda ontológica, y que culmina con su temprana muerte en 1972, detectar los elementos que pueden condicionar la lectura de su obra resulta doblemente difícil porque su presunto suicidio se ha afianzado en la crítica que se ocupa de estudiarla, como un potente elemento de cohesión muy difícil de controvertir. Esta cohesión queda, además, asentada por una inversión que opera en la gran mayoría de los estudios críticos posteriores a 1972: la obra de Pizarnik es leída hacia atrás como ratificación de la dramática muerte de la poeta, y no hacia adelante, tal como fue realizada. Se clausuran así numerosos campos de indagación sugeridos en el tanteo que supone todo ejercicio poético (y de análisis), y más el de Pizarnik (23).

En efecto, si atendemos a los estudios llevados a cabo por hombres desde los años 70 hasta la actualidad, veremos que, en las primeras décadas, existe una línea que se basa en la interpretación de Pizarnik desde su biografía, otorgándole más peso a la

¹ Consúltese, a este respecto: portal TESEO (<https://bit.ly/2sum5LZ>).

trayectoria vital que a la artística, a menudo desde una óptica que reincide en aspectos negativos, que los presenta como tales, o que descuida aspectos importantes de su obra, en favor de mitificaciones o malinterpretaciones, especialmente atendiendo a su suicidio. Tal como expresa Miguel Oviedo en *Historia de la literatura hispanoamericana*:

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

Esta cuestión ha sido señalada también por otros estudiosos de la obra de Pizarnik, como Cristina Piña, César Aira, Fiona Mackintosh o Javier Izquierdo. Tendríamos que señalar, asimismo, y centrándonos en esta crítica masculina, los sesgos (entre los que se hace patente el de género) que resultan en una minusvaloración de la poeta, intencionada o no, en una visión reduccionista de su obra, y en una invisibilización de aspectos clave en su escritura, como veremos a lo largo de este análisis. Precisamente en reacción a esta tendencia, surge otra línea crítica que pugna por salir de la repetitiva práctica, un tanto mecanizada, que quizá ofrece aparentes certezas al crítico pero que, de ninguna forma puede abarcar el análisis preciso de una autora cuyo talento y complejidad escapan a clasificaciones fáciles. Este nuevo enfoque masculino, que en ocasiones coincide en el tiempo con el otro, pero que se desarrolla mejor y resulta más visible en los últimos años del siglo XXI, opta por analizar a Pizarnik desde su escritura, aceptando cuanto pueda haber en su obra de influencia biográfica en lo que se refiere a matices estéticos o de contenido, pero sin dejar que ello devore la interpretación de la escritura, la valoración de las imágenes² y el talento de la artista, y en ningún caso que ofrezca una visión peyorativa o reduccionista de la poeta. Al contrario, estos autores tratan de analizar los matices de la obra de Pizarnik de forma objetiva y sin mutilar la policromía de la figura profesional.

² Elemento clave en Pizarnik, cuya poesía presenta influencia surrealista. “Es precisamente en la imagen donde los surrealistas vieron la cristalización de ese proyecto de búsqueda del costado secreto de lo real”, afirma Depetris (27).

2. Primeras líneas de interpretación

Comenzaremos este estudio realizando un pequeño recorrido por la primera línea de interpretaciones masculinas de la poeta, que no pretende englobar, por supuesto, a todos los críticos ni la totalidad de interpretaciones, pero sí las más significativas en cuanto a los diferentes sesgos, haciendo ver que, como afirma Gema Baños, Pizarnik ha sido menospreciada³ por la crítica en muchas ocasiones, debido precisamente a no encuadrarse en lo que probablemente se esperaba ya no de un poeta normal, sino de una mujer. Pizarnik se dejaba volar, transgredía el lenguaje, pero también las expectativas. Podía resultar incómoda en cuanto que libre para utilizar un lenguaje más allá de todo encorsetamiento o género, pues su lenguaje brotaba de una herida universal, en favor del grito de la autenticidad⁴ que cristaliza en el corolario “no quiero llegar nada más que hasta el fondo”⁵. Este clamor se convierte, para muchos, en un desafío de una naturalidad insultante. Alejandra se atreve a desentonar sin dejar de ser buena, de modo que a nadie le queda el consuelo de poder minusvalorarla o retirarla del panorama poético de un manotazo.

Tal vez por eso, y como señala Baños, no fueron pocos los que recurrieron a infantilizarla, es decir, a empequeñecerla, siendo o no conscientes de ello, interpretándola desde el personaje que había trascendido a la luz pública, la imagen con la que ella misma jugaba, en lugar de tratar de profundizar en la altura y hondura de su producción poética. Como señala Fiona Mackintosh, en su estudio *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, autores como Raúl Gustavo Aguirre, la describen como “una niña triste que creía en la magia”, y, en las sucesivas críticas y reseñas, se repiten calificativos como “pequeña centinela” o “pequeña pasajera” (Mackintosh 122). Se configura la imagen de la mujer sola como desvalida y pequeña, marcada constantemente por su trágico destino, casi como si no pudiera ser de otra forma porque es mujer y está sola. Frente a esta categorización en la que han recaído tanto hombres como mujeres, varias autoras, como Ana Merino, Ada Salas o Mercedes Escolano defienden el derecho a escribir como sujeto poético y no como hombre o mujer y, por tanto, a no ser interpretadas desde un posible sesgo de género, así como Guadalupe Grande o Aurora Guzmán defienden el derecho a no integrarse en ninguna

³ Baños señala que Pizarnik es “dueña de un vasto legado que, en parte, ha sido menospreciado por la crítica debido a la transgresión textual que presenta”. Vid. “Noches caníbales alrededor de mi cadáver: el universo abyecto en las prosas de Alejandra Pizarnik” (Baños 145).

⁴ Para Cesar Aira, el “reclamo de pureza de los surrealistas” fue asumido “con rigor inusitado” por Pizarnik (Aira, *Alejandra Pizarnik* 32)

⁵ Frase encontrada en la pizarra de su habitación el día de su muerte (Pizarnik, *Poesía* 453).

corriente poética concreta, establecida por críticos que a menudo no son poetas (Belda y Candel, *Ellas tienen la palabra* 459).

Para completar el repaso de la línea crítica a la que podríamos llamar “reduccionista”, debemos remontarnos a los orígenes, rigurosamente rastreados por Depetris en su mencionada tesis, en el capítulo dedicado a la literatura crítica sobre la obra de la poeta. Indica Depetris que el breve artículo de Marcelo Pichon Rivière, “Una Alicia en el país de lo ya visto”, inaugura esa perspectiva, línea o tendencia en la que se trata de subrayar los factores biográficos y especialmente el suicidio como motor y explicación de la obra de Pizarnik, a la vez que se utilizan determinadas “fórmulas recurrentes” para referirse a Pizarnik, que por estar extraídas de su poesía, disfrazan su afán reduccionista de una legitimación que no se sostiene (Depetris, *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik* 33).

De este modo, muchos críticos influidos por una biografía que juzgan trágica convierten a la poeta en un ser indescifrable, aislado, descontextualizando calificativos que ella utilizaba en sus poemas para utilizarlos en sus críticas. Así, tenemos: “la niña desamparada”, “la pequeña sonámbula”, “la mendiga”, “la emigrante de sí”, etc., presentes en el ensayo de Juan Jacobo Bajarlía, “Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo” (1998), en la nota de Antonio Requeni, “El mismo final que Alfonsina” (1972); en el ensayo de Bernardo Koremblit, *Todas las que ella era* (1991), en la nota de Antonio Beneyto, “Alejandra Pizarnik: ocultándose en el lenguaje” (1983); en el artículo de Juan Gustavo Cobo Borda, “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula” (1972); en las notas de Jaime Parra, “Al amor de Alejandra Pizarnik” (2001), e incluso en “La que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik” (2001), de Enrique Vila-Matas (Depetris, *Sistema poético* 33-34).

El artículo de Alfredo Roggiano, “Alejandra Pizarnik: persona y poesía” (1981), se centra, como señala Depetris, en los dos grandes temas que se instalan en la crítica a partir del presunto suicidio de Pizarnik: la relación estrecha entre vida y poesía, y la muerte (Depetris *Sistema poético* 39). Podemos añadir que el breve análisis sobre la asociación del suicidio de Pizarnik con su obra poética que realiza Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*, repasa este vínculo entre vida y poesía a través del motivo de la muerte como “obsesión” y “vocación” (Sucre 316).

La reincidencia en el tema del suicidio y en la forma de tratarlo desde la superficie, desde un entendimiento solo a medias de los matices, desde un acercamiento pobre a las profundidades de tal sufrimiento, están presentes también en críticas de mujeres (entre las muchas que escribieron y escriben sobre ella también hay sesgos), que, favoreciendo la línea masculina, encajillan a Pizarnik, por ejemplo cuando Peri Rossi, en su artículo “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, considera el

suicidio de la poeta (“horizonte” y “augurio” por el que discurre toda la poesía de Pizarnik) como resultado de un temor a la “esterilidad” poética (587) y de haber estado muy centrada en sí misma en lugar de realizar trabajo en equipo (588), como si una suerte de *mindfulness* colectivo hubiera podido prevenir su suicidio. Estas afirmaciones no parecen haber tenido en cuenta suficientes aspectos como para lanzar semejantes juicios acerca de un tema tan hondo, tan complejo, en el que participan tan múltiples factores y con el que no se debería frivolar. Sin embargo, no es objeto de este estudio, como decíamos, centrarnos en las miradas femeninas, por lo que continuaremos el análisis desde el enfoque de la evolución de la mirada masculina.

Pocos como el gran poeta Enrique Molina supieron comprender que Alejandra era niña a lo grande, que precisamente por ser tan grande podía ser tan niña, que su niñez era inmensamente adulta, vieja, adolescente, nacimiento y muerte. En palabras del poeta: “Criatura fascinada y fascinante, víctima y maga, ardía en la hoguera y, al mismo tiempo, con esa maldad de la poesía, prendía fuego al mundo circundante, lo hacía arder con una fosforescencia tierna y sombría” (Molina, “La hija del insomnio” 6). Sin embargo y sin pretenderlo, el escritor reincidiría en cierta medida en el estereotipo, al hablar, aunque desde el cariño que le profesaba, de su letra “pequeñita” y de una “levedad” (6) que no define a Pizarnik. Incluso Octavio Paz, que realiza un excelente prólogo al libro de la poeta *Árbol de Diana* de 1962, lo hace en clave de humor⁶, lo cual, y aunque ello no sea intencionado, no deja de restar importancia, en cierta medida, a la profundidad de las laudatorias afirmaciones arrojadas sobre el libro.

A la línea crítica reduccionista, se une, señala Depetris, “la enorme dificultad para conseguir los textos de Pizarnik que, hasta esa fecha, no habían sido reeditados, a excepción de *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, reeditadas en Buenos Aires: Botella al Mar, 1976” (Depetris, *Sistema poético* 40). Ello contribuye a que se vulneren o se soslayan ciertos aspectos importantes en pro de una interpretación repetitiva. Depetris pone de relevancia que Fontenla, por ejemplo, no menciona otra obra de Pizarnik que no sean los poemarios más populares y, solo hace una referencia a *La condesa sangrienta*, para considerarla erróneamente, una obra biográfica en prosa (42). El autor, lejos de profundizar en la obra, interpreta sus poemarios finales como si se acercara, en palabras de Depetris, a un estado de delirio, y juzga tenue la vinculación de la poeta con el surrealismo (42). Una vez más, podemos señalar el carácter superficial que en esta época tenían muchos de los estudios de la obra de la poeta. Resulta curioso observar cuán llamativo les parece el suicidio a

⁶ Véase “Introducción de Octavio Paz” al poemario *Árbol de Diana* (Pizarnik, *Poesía completa* 101-102).

tantos críticos, cuando, el desgarró de Pizarnik no presenta ningún componente que no se halle en la esencia de cualquier ser humano. Sin embargo, parece que, al hacer visible este desgarró y ponerlo delante de todos nosotros, Pizarnik se convierte en el individuo que dice en voz alta que el emperador está desnudo, y es denostado automáticamente por la turba de seguidores del emperador. Los pertenecientes a dicho grupo se agarran a la biografía como a una piedra filosofal para poder explicar lo que no comprenden y encasillan a Alejandra en el mundo de las alteraciones psíquicas (el estado delirante del que habla Fontenla) casi con alivio, y ahí la dejan, una vez más, empequeñecida para comodidad de los pequeños.

En la misma línea están, apunta Depetris, Graziano (para quien el tema de la muerte y, más en concreto, el del suicidio, han conformado y definido la poética de Pizarnik⁷) o Juan Gustavo Cobo Borda que en “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula” destaca la coherencia que el suicidio otorga a la obra y vida de la poeta, y reflexiona acerca de las “abominables” implicaciones éticas que existen entre el crimen y la belleza (63).

La gran mayoría de los textos mencionados hasta ahora, pertenecen a años anteriores al siglo XXI, en su mayoría a los años 70 y 80. En muchos de estos artículos, hemos visto que se retrata a la poeta desde su suicidio, pero también que, en algunos de ellos, se dejan a un lado o se malinterpretan aspectos importantes (caso de *La condesa sangrienta*, por parte de Fontenla). Sin embargo, incluso en fechas tan próximas a la actualidad como 2019, nos encontramos con artículos en los que no solo ocurre esto, sino que son abundantes los calificativos reduccionistas o peyorativos y los sesgos de género o de subjetividad. Citaremos el ilustrativo ejemplo de Mesa Gancedo que, en su artículo sobre los diarios de Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares, aplica dobles estándares, apoyándose en el objetivo de realizar la comparativa entre dos figuras claramente diferentes: Alejandra Pizarnik y Bioy Casares (propuesta cuya razón concreta no queda suficientemente justificada).

Mesa habla de la autora como “fea bisexual” (“Negativos reveladores” 296), le otorga ese apodo, apoyándose en fragmentos del diario de Pizarnik y uniendo dos palabras que ella no unió, para tratar de legitimar la subjetividad inherente a su nuevo acunamiento, como si estuviera asumido por el resto de la humanidad que la autora era “fea” y, por lo tanto, darle ese apodo resultara casi cariñoso, lo cual nos da una idea de la imagen subconsciente que se ha generado Mesa y que se siente libre de exponer. El adjetivo “fea”, en cuanto que se refiere a algo o a alguien

⁷ Véase: *Alejandra Pizarnik. A Profile*. Durango, Colorado: Logbridge Rhodes, 1987.

“desprovisto de belleza y hermosura”⁸, resulta claramente peyorativa. En el caso de la bisexualidad, el matiz peyorativo se lo está añadiendo el crítico que también le procura a Pizarnik otros apodos, como el de “abandonada desesperada” (289), términos que descontextualiza y une incluso en los títulos de epígrafes, frente a la denominación, mucho más sosegada, de “solitario optimista” (289) que le otorga a Casares. Resulta este un claro ejemplo de sesgo de género⁹ en la modalidad de dobles estándares y androcentrismo, pues goza de dejar a la poeta en un lugar secundario y pernicioso al contraponerla a la figura del escritor hombre.

Así, utilizando los calificativos y las contraposiciones tal como se citan (literalmente) a continuación, Mesa nos presenta a Bioy Casares y a Pizarnik como “el buen escritor y la cacógrafa”, “Un juicioso seductor y una seductora maldita” (296) o “el hombre sano y fuerte” frente a la “niña gorda desaliñada” (282) -nótese de nuevo aquí el calificativo “niña” que destaca la pequeñez-, llegando a referirse a Pizarnik como “la poeta del irracionalismo ingenioso” (296) -cabe resaltar lo erróneo del “irracionalismo” y la intencionalidad tergiversadora y despectiva de la palabra “ingenioso”-, frente al “narrador de la imaginación razonada” que sería Bioy Casares. Aunque Mesa pretende hacer ver que estas comparaciones están basadas en observaciones que los escritores apuntaron sobre sí mismos o sobre el otro en sus diarios, esto no siempre tiene la misma carga de literalidad, ni tampoco los escritores unían los términos del mismo modo que lo hace Mesa, para referirse a sí mismos o al otro, ni en el mismo contexto. Se puede añadir, a este respecto, que existen otras afirmaciones literales que el crítico omite deliberadamente y que se podrían haber utilizado sin problema, pero las elecciones son significativas y redundan en la curiosa forma de presentar a la poeta siempre con el matiz peyorativo o disminuida conforme a su oponente en la comparación. Los calificativos que se otorgan a Bioy Casares y la forma de relacionar los términos son positivos, o bien al menos simpáticos, como si el crítico buscara o necesitara poner al escritor por encima de la escritora, omitiendo las cuestiones más sustanciales respecto a la figura de Pizarnik, y subrayando, para más *inri*, que estos sus comentarios resultan “reveladores” (281).

⁸ Véase la RAE <https://dle.rae.es/feo>

⁹ Según el Glosario para la Igualdad (*vid.* bibliografía), el sesgo de género se refiere a “la omisión que se hace sobre cómo son conceptualizadas las mujeres, los hombres y las relaciones de género en un determinado objeto de estudio o problemática. La ceguera o el sesgo de género constituye un grave defecto que ocasiona errores dentro de la investigación científica” (Margrit Eichler et. al., 1992). De los tres tipos en que se divide el sesgo de género los que nos interesarían más para este estudio serían el de “dobles estándares” (aplicación de raseros diferentes para los sexos, a la hora de tratar cualquier cuestión) y el androcentrismo (invisibilización de las mujeres, tergiversación o malinterpretación), lo cual se podría relacionar con el ninguneo o la deliberada omisión de determinados aspectos en la obra de una mujer.

Afirmaciones como: “Me interesa ahora más destacar que Pizarnik proyecta una cierta conciencia de clase sobre el sentido y comprensión de su propia obra” (Mesa “Negativos reveladores” 293), u otorgarle injustificadamente a la poeta “la conciencia de escribir desde un margen social” (294) también parecen destinadas a encasillar a Pizarnik, o, en todo caso, a no profundizar en su autorretrato ni en su obra lo suficiente, cuando, sin embargo, estas especulaciones libremente aventuradas por Mesa sobre el posible clasismo de Pizarnik chocan abiertamente con nítidas afirmaciones de la poeta que no albergan ambigüedades: “Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase”, tal como afirma en su diario el 12 de marzo de 1965 (Pizarnik, *Diarios* 397).

Mesa no vacila en deducir que ciertos problemas en la relación de amistad entre Pizarnik y Bioy Casares podrían deberse a esta conciencia de clase y de situación social y vital que él atribuye al subconsciente de la poeta (Mesa 293-294). En contraste, si atendemos realmente al testimonio escrito, ella mostraba un claro desinterés hacia la literatura de Bioy Casares, aduciendo que había algo en ella que no la atraía (sin más pasión en la crítica ni más ardor en la defensa¹⁰). Mesa, lejos de considerar estos aspectos, precisa que la animadversión hacia Bioy formaría parte de un prejuicio de Pizarnik que concebiría a Casares como un algo parecido a un aristócrata y esto formaría parte del “conjunto de contradicciones que parecen definir su personalidad” (294), la de Alejandra. Sí, al parecer la pobre Pizarnik, esa “niña” “gorda”, “fea” y clasista, actuaba de una manera errática y prejuiciosa que no le permitía valorar a otros escritores hombres, estables y racionales, por lo que “la locura parecía conjurada” para ella (292), lo cual es más sorprendente todavía si reparamos en que en el mismo texto, Mesa sostiene, solo dos párrafos más arriba, que “es muy difícil detectar la autorrepresentación de Alejandra ‘loca’ en el diario, porque esos pasajes siempre pueden considerarse una elaboración poética” (292). La amenaza del desequilibrio mental se atreve a afirmar el autor del artículo, “para la poeta, fue una sombra constante desde su adolescencia”, mientras que, para Bioy, “apenas supone una sorprendente molestia relacionada con la melancolía” (291). Así, según el crítico se les puede contraponer a Casares y Pizarnik como “el sereno y la nerviosa”, “el irónico y la trágica” (296).

¹⁰ “Comencé un libro de Bioy Casares. Escribe muy bien. Pero hay algo que falla. Aún no he descubierto qué es. Quizá no lo encuentre, pero es una vaga sensación de falta de plenitud” (11 de noviembre de 1955) (Pizarnik, *Diarios* 66).

Situando a Pizarnik en un plano claramente inferior al de Bioy Casares, el crítico se encuadra en la línea de los que, dándole un apodo reduccionista a la poeta, colocándola en una imagen que la empequeñece, quedara siempre en un plano triunfal: el crítico mesurado que sabe medir, frente a esa “niña gorda” y “nerviosa trágica” desmesurada, que se negó a rendir pleitesía a aquellos consagrados por los grandes medidores. De este modo, el torrente de matices y la riqueza de aspectos que conforman la parte más importante de los diarios de Pizarnik, paradójicamente, no parecen venir al caso para un artículo comparativo como este.

Generalizando ahora, y por poner solo un ejemplo, aspectos como el de la búsqueda mística de Pizarnik a través del surrealismo se dejan a un lado en la mayoría de estudios y críticas, como señala Depetris:

La posible cercanía de la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik con el camino místico hacia la trascendencia ha sido señalada por algunos estudiosos (por ejemplo, Graciela de Sola [Graciela Maturo], Anna Soncini, Cristina Piña), pero no ha merecido hasta el momento un análisis con detenimiento (26).

Cristina Piña nos alarma al respecto de estos insólitos olvidos o supresiones, en su artículo “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”, al referir que, en la reedición de los *Diarios* de la poeta, “se han cercenado partes que, lejos de resultar ofensivas o perjudiciales, revisten singular interés, en tanto que nos dan una idea de los gustos musicales de Pizarnik” (Piña 31), lo cual nos remite de nuevo a los artículos sesgados, en los que se ocultan, intencionalmente o no, aspectos que benefician a la poeta. César Aira denunciará dichas actitudes al hablar de los críticos que “pese a las mejores intenciones, parecen empeñados en congelar a la literatura en objetos. Y entonces no importa que el trabajo del escritor haya sido justamente descongelar el mundo, hacerlo fluir en una operación sin fin” (9-10)

Dilucidar si el crítico se apodera, de algún modo, de la obra del artista al realizar este tipo de manipulaciones o de sesgos, desataría debates sobre el papel que gastarían litros de tinta. ¿Se trata de una forma de participar del talento, de adueñarse de él empequeñeciéndolo, cual si fuera una especie de libación sádica de la brillantez? No podemos realizar afirmaciones a este respecto, pero claro está que a Pizarnik le hubiera parecido curioso el esbozo de paralelismo con lo vampírico y quizá hubiera escrito sobre ello.

3. Revisitando a Pizarnik

Precisamente Aira, quien fuera amigo de la poeta, será de los primeros autores en dar la voz de alarma frente a los calificativos que empujaban a Pizarnik, en 1998, asegurando que su libro *Alejandra Pizarnik* responde al afán de “corregir una injusticia” (9) respecto al modo en que se refieren a la poeta:

Casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de “pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma”, y cosas por el estilo. Ahí hay una falta de respeto bastante alarmante, o un exceso de confianza, en todo caso una desvalorización. Lo cual no sería más que anecdótico si no apuntara, como siempre que usa la metáfora, a una reificación, y como tal hace obstáculo a la visión del proceso. Reduce a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía (9-10).

Para contrarrestar esta falta de respeto, Aira afirma que Alejandra no solo fue una “gran poeta” sino “la más grande” (30), en clara contraposición con los calificativos mencionados que parecen pretender una reducción de su tamaño como artista, advirtiendo también que la poeta, lejos de calificarse a sí misma en su poesía, utilizaba metáforas (10) que no han sabido entenderse por buena parte de la crítica, pues no son punto de llegada sino dinámica de persecución permanente, y no pretendían configurar una imagen propia, sino formar parte de una búsqueda incansable en la que el personaje¹¹ o sujeto fraccionado le permite a Alejandra “bucear en los convencionalismos de la lírica sentimental” (18) en el proceso de su evolución y exploración, por lo que utilizarlos para denominarla a ella no tendría sentido. No hay “disfraz utópico o ideológico” en Pizarnik sino “sinceramiento de la postura del poeta”, reitera Aira (14), en línea con los postulados surrealistas en los que no era habitual que las mujeres se movieran con tanta soltura como ella: reivindicación de poder ser y entrega a la poesía de quien hizo de la creación de versos su sentido.

El libro de Aira toca claves fundamentales en este sentido, sobre todo en lo que respecta a la unión de la poeta con el surrealismo, y, si bien deja otros aspectos de la poesía de Pizarnik sin analizar, sí supone una importante voz de alarma que nos servirá de punto de partida para ver cómo comienzan a surgir reinterpretaciones de Pizarnik por parte de miradas masculinas, que ya

¹¹ A este respecto podemos mencionar las observaciones de Piña: “En el caso de Pizarnik, su cuidadosa construcción del ‘personaje alejandrino’ como figura de autor se va afianzando durante su estadía en París y se proyecta a la vez en sus libros a partir de 1962 –cuando publica *Árbol de Diana*– y en el escenario social, sobre todo a su vuelta de París” (40).

no la reducen ni la encasillan en la locura, en la biografía, en lo que se espera de una mujer, ni tampoco en palabras extraídas de sus versos al azar y sobre las que se proyecta un prejuicio.

En 2007, leemos ya uno de los clamores más importantes contra la reducción de Pizarnik, en el artículo “Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)” de Pablo Villalobos, en el que encontramos protestas del autor como la siguiente: “se quiere entender su poesía a través de su biografía y también se pretende justificar su vida y su muerte mediante su poesía” (109). Como ya señalara Gabriela de Cicco sobre la creación del mito de la poeta argentina (Mackintosh 120), Villalobos arguye que “La imagen de Alejandra Pizarnik ha sufrido, a partir de su muerte, un proceso de mitificación que obstaculiza una lectura sin prejuicios de su poesía” (110). Por ello, Villalobos es partidario de seguir una línea distinta, incluso llevando al extremo su propósito, para resaltar mejor la comparación con interpretaciones anteriores:

En el presente ensayo pretendo analizar el estudio de la obra de Alejandra Pizarnik desde una perspectiva distinta. En primer lugar, prescindiendo por completo de su biografía y de textos que hablen de ella (su correspondencia, sus diarios, las entrevistas). En segundo, renunciando a la pretensión de estudiar su obra completa, tarea demasiado ambiciosa y que, dados los alcances de esta investigación, concluiría en superficialidades; por ello me concentraré únicamente en *Árbol de Diana* (111).

Villalobos atribuye los calificativos referidos a la niñez a los “personajes alejandrinos” producto del “desdoblamiento del sujeto poético en una tercera persona” (113), en lugar de remitirnos, a través de ellos, a la autora en sí o a su biografía. Además, en lugar de minusvalorar esta representación o considerarla una forma de empequeñecerse de la autora, la concibe como todo lo contrario, una pureza “abierta al asombro, poseedora de una mirada libre de experiencias, una mirada con un poder infinito” (115), lo cual se acerca más a lo que la propia Pizarnik quería reflejar en versos como este: “la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, *Poesía completa* 125), o en textos como este:

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente (Pizarnik, *Poesía completa* 133)

Como destaca Villalobos, el reclamo surrealista de autenticidad, el afán de atemporalidad, de romper esa farsa del tiempo, como pedía Breton (115) resultan evidentes en Pizarnik. Un afán que sigue la misma línea que defendía Rimbaud:

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

Queda patente que el autor no pretende disminuir o encajillar la grandeza de esa mirada pura que pretende regresar al niño para hacer que el hombre amplíe su perspectiva y vaya más al fondo, por ello Villalobos nos remite a las tesis de Gema Areta, para quien, en la escritura de Pizarnik, lejos de pequeñeces, hay “un acuerdo con la desmesura” (275), una auténtica búsqueda de la piedra filosofal, y a Enrique Molina que afirma que *Árbol de Diana* es “un viaje a la revelación” (Molina, “Alejandra Pizarnik. *Árbol de Diana*” 89-90). Como señalara Ruskin:

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

No es una empresa de infantilismo o de infantilización la de Pizarnik. En las antípodas de una poesía en la que se cultiva y se alimenta ese entontecimiento reduccionista, en el fondo y en las formas —muchas veces incluso con aval fervoroso buena parte de la crítica—, la argentina nos quiere llevar a observar toda la grandeza desde la grandeza, a enfrentar con los ojos abiertos ese sufrimiento del lado donde ella late: “he nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá” (Pizarnik, *Poesía completa* 123). Alejandra condensa en pocas palabras un alarido interminable que nos exhorta a estar vivos; es su intensísimo amor a la vida el que genera el dolor y la necesidad de expresarlo, como en este texto de *Los poseídos entre lilas*:

Las palabras hubieran podido salvarme pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte...el lobo gris [...] ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? (Pizarnik, *Poesía completa* 295-296)

Este texto, sumamente revelador sin embargo no forma parte de ningún estudio (¿por qué?) de esos en los que se especula sobre el suicidio y se reduce a Pizarnik a biografía trágica, a niña o a náufraga condenada, encerrada en los calificativos.

Juan Antonio Fernández Pérez, en “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”, afirma que “Debido al mito originado por su suicidio, durante mucho tiempo los estudios críticos sobre esta autora se enrocaron en un más que cuestionable biografismo crítico que, a su vez, alentó muchos otros ‘mitos modernos’ en torno a la poeta” (32)

El autor parte de la reivindicación de Depetris: la necesidad de reiniciar el estudio de Pizarnik, atendiendo a aspectos de su obra que no se han analizado aún, al hilo de lo cual realiza la siguiente propuesta introductoria:

este artículo constituirá un intento de reiniciar, en la medida de lo posible, la lectura de la poesía de Alejandra Pizarnik, más concretamente de *Árbol de Diana* (1962), desde un costado teórico-crítico que tome como punto de partida una de esas brechas que señala la estudiosa, haciendo especial hincapié en el texto, evitando recurrir a la vida de la autora para sustentar nuestros argumentos (Fernández Pérez 32).

A partir de esta declaración de intenciones Fernández Pérez realiza una revisión de la relación de la poeta con el surrealismo y el romanticismo, estilos que la poeta madura y de los que hace su propia interpretación con su impronta personal, destacando así que Pizarnik bebía de las esencias y desdeñaba la parte escolástica. Se pregunta, el autor, lo siguiente: “¿podría ser considerada Alejandra Pizarnik ‘neofundadora’ de la poesía hispanoamericana, en tanto en cuanto es continuadora de la Modernidad literaria?” (33), y lamenta que la poeta no aparezca en la nómina de autores (todos hombres) citados por Yurkievich en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. También destaca la poesía de Pizarnik como “Poética de poéticas” (32), pues se presenta como “un poliedro compuesto por numerosas caras y aristas” (36), con lo cual el autor nos pretende acercar a esa riqueza de matices tan poco considerada y menoscabada por la crítica, y habla de Pizarnik como “la voz poética más

significativa de su promoción” (39), de acuerdo con lo que señala Piña (*Alejandra Pizarnik: una biografía* 126).

Luis Bagué, en su artículo “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”, alude al “síndrome de Saturno” (1) para destacar el hecho de que algunos poetas con talento sean ninguneados o minusvalorados a sabiendas por algunos de los popes de la escritura que temen que alguien pueda hacerles sombra. Denuncia que la poesía de Pizarnik ha tendido a interpretarse a la luz de una falacia autobiográfica que exigiría contemplar los principios de su obra desde el final de su vida” (1) asimismo habla de la capacidad para conmover y conmocionar a los lectores del siglo XXI que siguen teniendo los versos de Pizarnik, de sus metamorfosis y de su “profuso inventario de símbolos” (1).

Lejos de atribuir a Pizarnik calificativos basados, de forma engañosa o descontextualizada, en palabras utilizadas por la poeta, Bagué diferencia la figura recreada desde la ficción y la persona real, y se detiene a analizar las imágenes de las muñecas que menciona Pizarnik y su génesis, para concluir que “Las muñecas terribles de Pizarnik son herederas de la ortopedia surrealista del maniquí y del falso dinamismo de la marioneta, unida por hilos invisibles a la mano que la mueve a su antojo” (12). No son una mera autorreducción coqueto-erótica de Pizarnik, o una especie de masoquismo frívolo que se centra en el objeto fetichista, pues “no son simples correlatos objetivos ni presencias mudas e inanimadas. Por el contrario, adquieren el rango de un personaje dramático que ilustra la categoría freudiana de lo siniestro” (12). Por tanto, las muñecas que a veces hacen las veces de una especie de alter ego ficcional de Pizarnik (otras no) serían más bien el correlato de su figura literaria que de la real, funcionan como “máscaras virtuales” (11), que funcionan como una voz asociada a la sombra que la autora quiere expresar, no ya como parte de sí misma, sino como algo que emana de todo lo que percibe externamente. Aquí, el autor desposee a Pizarnik de su papel femenino y de la posible actuación condicionada por este rol, para situarla como demiurgo literario de género neutro que se atreve a filosofar, a pensar por sí misma y a explorar territorios, jugando con arquetipos que no tienen por qué pertenecer a autores masculinos y deshaciendo el prejuicio de que la muñeca, que ya fuera un motivo en *62/modelo para armar* de Cortázar¹², en su vertiente de significación y tradición surrealista, tenga necesariamente que hacer alusión a características femeninas o sea susceptible de convertirse en la voz de la autora.

En este mismo sentido, Bagué valora que la poeta tenga la libertad, igual que la tienen los poetas hombres, de disfrazarse en

¹² Para ampliar la información sobre este tema, véase el capítulo “París en 62 -La muñeca fetiche y el subconsciente colectivo”, del libro *Cortázar y París: Último round*, de Izara Batres

su literatura para poder otorgar a su expresión literaria diferentes voces que revelan aspectos de su voz poética, huyendo así de la verdadera máscara, la que quita el aire:

La continuidad psicológica entre la persona y sus trasuntos histórico-ficcionales se fragmenta en aquellos bailes de disfraces a los que Pizarnik acude vestida de amante despechada (“La enamorada”), viajera baudeleriana (“La última inocencia”), ave prisionera (“La jaula”) o criatura desarraigada (“Hija del viento”, “Exilio”). Estas proyecciones deliberadamente ingenuas han contribuido a alimentar el tópico que defiende la existencia de un sujeto trágico con múltiples caras, acaso sin advertir que tales personajes patéticos le permiten a la autora escapar de los clichés del discurso sentimental (2).

Entre otras cosas, las diferentes voces servirían entonces para ganar libertad y para que, tal como decía Cortázar, el poeta pueda ser un camaleón que participa en diferentes esencias y accede a la cosa por “asalto afectivo”, dislocándose en “abejas exploradoras” que vuelven siempre a su centro, al portaaviones que aguarda “sólido y bien plantado” (Cortázar 193).

Por su parte, Adrián Fresno Ferrer analiza *“El infierno musical de Alejandra Pizarnik, a la luz de la tradición mística”*. En este estudio sí se tiene en cuenta la importancia de la vida en la obra, aunque dicho apartado se limita a una breve introducción al principio del estudio que no incurre en juicios reduccionistas o en la utilización de calificativos, para después centrarse de lleno, con propósito de profundizar sin prejuicios, en las colinas construidas por la poeta en su búsqueda ontológica y espiritual, analizando diversas imágenes presentes en los poemas, los elementos naturales en relación con la búsqueda de sentido, la “inmolación de la voz” (52), el simbolismo de la piedra, o “tres *topoi* o emblemas poéticos que están directamente ligados a la mística”, y que permiten al autor “comparar el camino poético de Pizarnik con el camino hacia la contemplación o la unión con la divinidad tan propio de la mística” (54), como son “la naturaleza deslizante el silencio” que nos sitúa en el no espacio desde el que se puede decir “la palabra pura”, “la noche como espacio de creación”, o la piedra como “figuración de la poesía” (54), así como la forma de expresar a través de sus poemas “la necesidad de la naturaleza humana de hallar una unión con una realidad que supera al ser humano. Una unión que pretende huir del mundo que causa daño al yo y le es hostil y que, en última instancia, supone el regreso al paraíso perdido” (55), etc. También habla de este paraíso, de la búsqueda de absoluto y de la añoranza del infinito en Pizarnik, Vich, en su artículo “El absoluto literario de la poesía de Alejandra Pizarnik”, en el que evita incidir en cuestiones que

puedan condicionar la perspectiva del lector, para centrarse en aspectos esenciales de la escritura de la poeta, a menudo subrayándolos con expresiones como “la falta de miedo a electrizar los ojos” (180).

Por último, el análisis de Javier Izquierdo, en su tesis doctoral “Los perturbados entre lilas, de Alejandra Pizarnik. Una edición crítico-genética”, es especialmente interesante en cuanto que nos lleva a explorar otro género cultivado por la poeta, pues tiene como apasionante punto de partida la obra teatral de Pizarnik *Los perturbados entre lilas*. El trabajo de Izquierdo muestra el importante aspecto positivo de no tratar de encasillar, empuñar o ofrecer una explicación burda, complaciente o incompleta para una complejidad que necesita un abordaje superior. Por ello, Izquierdo refiere que la escritura de Pizarnik es “inclasificable” y que “desestabiliza” todos aquellos “discursos y narraciones fuertemente instauradas e institucionalizadas”, como “los discursos literarios gay, lésbico y queer, etc., a pesar de la incompreensión y el silencio que gran parte de la escritura pizarnikiana hubo de padecer en su momento”, tendiendo más “al proyecto que arranca con los escritores surrealistas y surrealizantes –el surrealismo como ‘estética de la revuelta’ –a los que tanto leyó” (155).

El estudio empieza con esta misma renuncia a encasillar a una escritora a la que admira y en ningún momento vemos tintes de sesgo de género, ya que el autor comienza precisamente con la promesa contraria:

La obra de la escritora argentina supone una inmersión completa en el límite y una transgresión constante de los bordes de nuestra civilización. Como investigador, la aventura es aún más arriesgada si cabe: transitar sus manuscritos representa un desafío constante hacia uno mismo y hacia el mundo en el que vive sin posibilidad de escape, ni siquiera cuando se realiza el trabajo de lectura de aquellos autores con los que dialogó, tan fronterizos y confrontadores como ella. Escoger, por lo tanto, el estudio de la obra de Pizarnik, sea cual sea el aspecto que se toque y el modo en que se trabaje, va a ser el inicio de un viaje sin retorno en el que no podemos, en ningún momento, vislumbrar aquello que llegaremos a ser (Izquierdo 11).

En este sentido, el autor confiesa incluso haber viajado a Estados Unidos para leer manuscritos de Pizarnik, “los célebres *Alejandra Pizarnik Papers* depositados en la Universidad de Princeton” (11), y haberlos transcrito precisamente para elaborar con mayor objetividad su trabajo, y no deja de denunciar la mutilación de la poeta a manos de buena parte de la crítica, sumamente reveladora a este respecto es la siguiente reflexión:

Descubrir tantas omisiones en su obra publicada, tantos silencios, tantas mutilaciones, y comprobar no sólo que el material conservado superaba con creces el publicado, sino que, además, se conservaban perfectamente distinguibles las distintas capas de escrituras de su trabajo –la mesa del escritor completa-, supuso un giro copernicano en mi visión sobre la autora y sobre mi trabajo [...] Comprobar que, en efecto, el material publicado era profundamente engañoso y poder desechar tantos artículos y trabajos -que había leído hasta ese momento con fervorosa fruición- en base al material inédito, me hizo darme cuenta de la imperiosa necesidad de resolver el problema textual que arroja el velamiento de material y la ausencia de una buena edición de sus escritos. Se lo debía a tantos lectores y críticos que transitaban sus páginas haciéndose una idea engañosa o incompleta de Pizarnik. Se lo debía, al fin y al cabo, a ella. (11-12)

Se compromete Izquierdo a “rellenar un vacío crítico al que urge poner fin” (13) desde una perspectiva que, lejos de las interpretaciones que miran a Pizarnik como niña o como pequeña perdida, pone de manifiesto y destaca la magnitud de la obra de la argentina:

Este trabajo nace fruto de la humildad, y pretende aportar sencillamente un granito de arena que ayude a subsanar algunas de las carencias ante las que cualquier crítico podría enfrentarse al acometer el estudio de la autora argentina. En ese sentido, sólo puede esperarse que este estudio que el lector tiene entre sus manos sea un puente entre la autora y el lector y sirva de ayuda a otros críticos para que, en un futuro, la obra de Pizarnik pueda ser estudiada con justicia y siga generando los frutos dignos de una labor escrutatorial de tal magnitud (13).

El autor añade una vasta y rigurosa bibliografía estructurada en bloques temáticos, realizando una advertencia, al inicio, sobre las lagunas que muchas de las obras que pretenden ser un fiel catalizador de la poeta presentan en realidad:

En el caso de la bibliografía particular de la autora, el elevado número de antologías y ediciones consultadas nos ha hecho reducir y resumir la bibliografía a sus manuscritos y a aquellas publicaciones que dan cuenta de toda su obra publicada en menor número de referencias, esto es, los tres volúmenes de Lumen que se hacen llamar falazmente completos y todos aquellos textos publicados en revistas

que las ediciones de Lumen no recogieron, así como los distintos volúmenes de correspondencia publicados hasta la fecha –hemos de recordar que el género epistolar fue omitido completamente por Lumen (157).

Terminaremos este análisis realizando una breve incursión en las nuevas miradas masculinas a otros textos de Pizarnik de género no lírico. Por mencionar solo dos ejemplos, Kristov Cerdá Neira realiza una interpretación metapoética del texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik, en su estudio “Estética y sadismo en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, centrándose en el problema de la belleza y la producción del objeto literario como un eje temático del texto. En este artículo se presta atención a los recursos intelectuales de la obra de Pizarnik y se enfatiza la visualización de los lazos que la autora tenía con el surrealismo, haciendo ver las conexiones entre *La condesa* y el ensayo que Pizarnik escribiría sobre *Nadja* (de Breton) en 1970, y explorando “tanto la analogía como la aparente contradicción entre la producción de la belleza convulsiva por la obra literaria y el intento de perpetuar la belleza por la Báthory” (12), distinguiéndose las categorías y operaciones que articulan las reflexiones a lo largo del relato de los crímenes de la condesa Erzsébet Báthory. Por otro lado, García Román reflexiona en torno al tipo de gótico al que asistimos en *La condesa sangrienta* y analiza las peculiaridades de la obra y la importancia del motivo del espejo y de la subversión (de herencia, hemos de precisar, surrealista).

En ninguna de las dos versiones de estos autores vemos que se someta a la autora al criterio de la biografía como máxima, que haya sesgos de género o que se descontextualicen términos. La poeta es considerada una igual y su obra se analiza desde lo que se interpreta que quiso expresar, y no recurriendo a mecanismos estereotipados que las actitudes subversivas de las mujeres pueden suscitar en cuanto a lo establecido en el terreno erótico. Tampoco se establecen relaciones prejuiciosas entre su trayectoria hacia una muerte joven y la decisión de abordar el tema de *La condesa sangrienta*.

Como sostiene Izquierdo, la obra de Pizarnik dibuja un amplio abanico de formas para buscar el acceso a un espacio donde neutralizar las fuerzas que trizan al individuo y encontrar el camino de retorno a la unidad perdida (54).

Ahí es donde se hace visible algo que no muchos críticos parecen haber tenido en cuenta: que Pizarnik recoge y se adhiere a un grito de su época que acompaña en cierta medida al de su alma, un clamor que está en el aire y que aumenta conforme avanzan los sesenta¹³ y que, por tanto, no se puede limitar o

¹³ Cortázar afirmó, en una de las entrevistas que le hicieron sobre *Rayuela*, lo siguiente: “Yo tengo, ahora a posteriori, la sensación de que lo que yo hice en ese libro fue simplemente responder a ciertas cosas que estaban en el aire: un

vincular a una necesidad puramente individual, con un sentimiento trágico nacido de la nada, como algunos críticos pretenden, sino con la influencia de las cosmovisiones surrealista y existencialista que bullían en aquellos años en Argentina y que había conocido Alejandra también en París y cuya fuerza daría lugar a los varios mayos del 68 en París, Praga o Méjico. Todo ello forma parte de una época en la que varios autores emprendían la cruzada de una búsqueda ontológica que, en el caso de Pizarnik, además resulta tener tintes místicos a los que no se ha atendido nunca lo suficiente en pro de la niña ahogada, la pequeña náufraga o la “fea bisexual” de Mesa Gancedo. De aquí se derivaría también la necesidad de reconocer a las surrealistas escritoras, del mismo modo que se ha reconocido a las pintoras - aunque el de Alejandra fuera un surrealismo *sui generis*, como no podía ser de otra forma-, y reinterpretar a la autora respecto a la vinculación que tiene con todo ello la mencionada frase: “No quiero ir nada más que hasta el fondo” (Pizarnik, *Poesía completa* 453).

Para Cesar Aira, como ya decíamos, el grito de autenticidad, el reclamo de pureza de los surrealistas, fue asumido “con rigor inusitado” por Pizarnik que se convirtió en “cifra de una sensibilidad poética, piedra de toque viviente de la poesía” (31), esa voluntad férrea de pureza excluía todo lo que quedara fuera de la esencia, pero dicha empresa no fue algo buscado por Pizarnik, sino el resultado inevitable de una excesiva lucidez (esa “lucidez meridiana” de la que hablaba Octavio Paz en su prólogo a Pizarnik), de una consciencia tan aguda y viva, tan apasionada y coherente que le impedía no llegar hasta el fondo de todas las cosas en todo momento, y sobre todo le impedía reducirse a engaños. Los engaños que probablemente todo el mundo necesita para seguir viviendo en un mundo que desgarrar la sensibilidad. Esto fue lo que Alejandra vio tan claramente que no pudo, nunca, volver atrás en su sed de contárnoslo, de hacer visible el profundo sinsentido, el hormigón, la imposibilidad de ser, la necesidad urgente, perentoria, de buscar un sentido, el absoluto, la

sentimiento de frustración proveniente del desengaño de los jóvenes, pues el mundo que sus padres les han ofrecido es un mundo que puede terminar en, cualquier momento, la bomba atómica y eso no es ningún triunfo después de dos mil años de judeo-cristianismo, aristotelismo y platonismo! Eso que se llamó humanismo a lo largo del siglo XIX y que era una especie de religión del progreso, engañó incluso a la generación de nuestros padres, pero no engaña ya a los jóvenes. Ellos, o bien se lanzan a la revolución de hecho –como es el caso de Cuba– o bien –en los países donde esa revolución no es todavía posible–, se lanzan a sublevaciones más privadas, de grupo, de banda: los histéricos de los Beatles o los jóvenes de Amsterdam, los *provos*. Para mí todo eso configura un sistema de signos que tiene alguna relación con *Rayuela*, en la medida en que este libro es un signo más, en otro plano, pero un signo más” (García Flores 708-709).

posibilidad de Dios¹⁴. Tanto, que se hacía canal de este dolor, de esta injusticia, cerraba los ojos para abrir los nuestros de una vez¹⁵.

Alguien dijo de Georges Sand que no era hombre ni mujer, sino un ser que pensaba. Alejandra tenía, cuando escribía, la habilidad suprema de no mostrarse sexuada, etiquetada o comprometida con eslóganes, sino libre para volar más allá de cualquier límite establecido, participando de todas las esencias sin reificarse en ninguna; hallando -en la brecha, en el continuo que solo el trance poético hacia la surrealidad podía propiciar- la verdadera vía para expresar lo inefable. Como este estudio ha pretendido mostrar, durante mucho tiempo, buena parte de la crítica no supo entender esta desafiante falta de ceguera de Pizarnik, su búsqueda desmesurada¹⁶. Se puede equiparar esta falta de comprensión con la que quizá percibió la poeta en algunos de sus seres queridos, y que la llevaría a escribir versos como los siguientes: “Es una suerte que nadie me ayude” (*Poesía completa* 449); “Nadie me enciende ninguna lámpara, nadie es del color del deseo más profundo” (404) o “Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quien me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (202). Pero estos versos no se citan en las críticas de los que la redujeron a “niña” delirante, no aparecen en los artículos de los Mesa, y de tantos otros en la misma línea, fueran críticos, amigos, colegas, conocidos o transeúntes -quizá Pizarnik se hubiera referido a ellos como los “funestos”, los que “soplan grismente” (Pizarnik, *Poesía completa* 424)- de todas las condiciones y territorios que poblaban la tierra de la que ella esperaba tanto¹⁷.

¹⁴ Véanse, a este respecto, además de poemas de Pizarnik, como “Despertar” (*Poesía completa* 92-94) (en el que constantemente se dirige al “Señor”, o “Noche” (dentro de “Última inocencia”, en el que hay versos como “¡Tanta vida Señor! / ¿Para qué tanta vida?”)(58), o entradas en sus *Diarios*, como la del 3 de diciembre de 1962, “por qué me hiciste llena de sed” (294), etc., ensayos como el de Mariano Carou, “El espejo del dios huido: Alejandra Pizarnik” (*vid. bibliografía*), en el que se subrayan textos de la poeta que evidencian su búsqueda de sentido, su inquietud respecto a lo trascendente, visible en los versos en los que se dirige a un “tú” extraterrenal, la dialéctica entre la ausencia y la presencia de Dios, y cómo el poeta ha de estar en búsqueda y “descubrir la Presencia” (87). O el ya citado artículo de Fresno, “*El Infierno Musical* de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística”, en el que se recogen observaciones reveladoras sobre las inquietudes de Pizarnik que -sin que ello adscriba a Pizarnik a la categoría de creyente- se traducen en claras resonancias místicas, analizadas por Fresno, en la poesía de la autora.

¹⁵ Oh enciende/tus ojos/del color del nacer (Pizarnik, *Poesía completa* 365)

¹⁶ “Ella se abandona a un pensar desmesurado y al hechizo por un espacio definido: un lugar que obra como llamamiento” (Pizarnik, *Poesía completa* 418).

¹⁷ Nunca encontré un alma gemela. Nadie fue un sueño. Me dejaron con los sueños abiertos, con mi herida central abierta, con mi desgarradura [...] Nadie se parece a mi sueño. He sentido amor y lo maltrataron, sí, a mí que nunca

Quizá estas nuevas miradas de autores que han querido considerar a Alejandra, no como mujer u hombre, como niña o náufraga, sino como “un ser que piensa”, como una admirable voz del infinito, conformen ahora una esperanza en forma de pasaje, para que la poeta pueda volar hacia un horizonte múltiple y verdad, que solo ella pudo ver e imaginar y que nos entregó generosamente a todos desde su incendio, aunque aquellos que subrayaban con regla en sus mesas cuadradas no supieran apreciarlo.

Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

Areta Marigó, Gema. “La textura de la oscuridad: el castillo frío de Alejandra Pizarnik”. *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/ Métrica(s)/ Ruptura(s)* En Gema Areta Marigó, Herve Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (eds.), Madrid, Verbum, 1999, pp. 271-279.

Bajarlía, Juan-Jacobo. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1998.

Baños Palacios, Gema. “Noches caníbales alrededor de mi cadáver’: el universo abyecto en las prosas de Alejandra Pizarnik”, *Cuadernos de Aleph*, 13, 2021, pp. 145-168.

Bagué Quílez, Luis. “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”. *Letral*, nº 8, 2012, pp. 1-16.

Batres, Izara. *Cortázar y París: Último round*. Madrid, Xorki, 2014.

Beneyto, Antonio. “Alejandra Pizarnik; ocultándose en el lenguaje”. *Quimera*, 34, 1983, pp. 23-27.

Belda, Rosa María y Xelo Candel. “Ellas tienen la palabra: ¿último capítulo de una poesía de género?”, *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria*, 4-5, 1997-1998, pp. 447-464.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Visor Libros, 2002.

había querido. El amor más profundo desaparecerá para siempre. ¿Qué podemos amar que no sea una sombra? (Pizarnik, *Poesía completa* 435).

Carou, Mariano. “El espejo del dios huido: Alejandra Pizarnik”. *Teoliteraria*, vol. 4, n.º. 7, 2014, pp. 70-88.

Cerda Neira, Kristov. “Estética y sadismo en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik”. *Estudios Filológicos* (Universidad Austral de Chile), 56, 2015, pp. 7-19.

Cobo Borda, Juan Gustavo. “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula”. *Eco*, 151, 1972, pp. 40-64.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México, Siglo XXI, 2007.

Depetris, María Carolina. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2001. Tesis Doctoral.

Eichler, Margrit, *Glosario para la igualdad*. México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2001.

<https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/sesgo-de-genero>.

Fernández Pérez, Juan Antonio. “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26, 2019, pp. 31-52.

Fontenla, Alejandro. *Prólogo. Poemas. Por Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Fresno Ferrer, Adrián. *El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Facultad de Humanidades, 2016.

García Flores, Margarita. “Siete respuestas de Julio Cortázar”. *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, Allca XX - Archivos, 1991, pp. 706-709.

García Román, Juan Andrés. “Inaceptable belleza: gótico y modernidad en *La condesa sangrienta* (1966) de Alejandra Pizarnik y el largometraje *The Countess* (Delpy, 2009)”. *Mujer, literatura y otras artes para el siglo XXI en el mundo hispánico*, serie *Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas*, volumen 4, Aparicio, Yannelys y González García Juana (eds.). Peter Lang, 2022, pp. 33-51.

Graziano, Frank. *Alejandra Pizarnik. A profile*. Colorado, Logbridge/Rhodes, 1987.

Izquierdo Reyes, Javier. "Los perturbados entre lilas, de Alejandra Pizarnik. Una edición crítico-genética". Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2013. Tesis doctoral.

Mackintosh, Fiona. *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2003.

Mesa Gancedo, Daniel. "Negativos reveladores: el autorretrato en los diarios de Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares". *El retrato literario en el mundo hispánico*, Jesús Rubio y Enrique Serrano (eds.), Universidad de Zaragoza, PUZ, 2018, pp. 275-298.

Molina, Enrique. "Alejandra Pizarnik. Árbol de Diana". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 90, 1964, pp. 89-90.

Molina, Enrique. "La hija del insomnio". *Cuadernos Hispanoamericanos, sup. Los complementarios*, n.º 5, 1990, p. 6.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. Tomo 4. Madrid, Alianza, 2001.

Parra, Jaime. "Al amor de Alejandra Pizarnik". *Turia*, 55-56, 2001, pp. 7-21.

Korembli, Bernardo. *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 1991.

Paz, Octavio, "Introducción a *Árbol de Diana*". *Alejandra Pizarnik. Poesía completa (1955-1972)*. (Anna Becciu, ed.). Barcelona, Lumen, 2018 (6ª), pp. 101-102.

Peri Rossi, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 584-88.

Piña, Cristina. "Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los diarios de Alejandra Pizarnik", *Valenciana*, 20, 2017, pp. 25-48.

<<http://revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/315>>. Recuperado el 24 de octubre de 2022.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. (Ana Becciu, ed.). Barcelona, Lumen, 2003.

Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa (1955-1972)*. (Anna Becció, ed.). Barcelona, Lumen, 2018 (6ª).

Requeni, Antonio. “El mismo final que Alfonsina”. *Clarín. Cultura y Nación*, 26 octubre 1972, pp. 4-5.

Rimbaud, Arthur. *Lettre du Voyant. Iluminaciones*, El Tucán de Virginia, 2017. Marco Antonio Campos (traductor). <https://tallerigitur.com/ensayo/carta-del-vidente-de-arthur-rimbaud-traduccion-de-marco-antonio-campos/1448/>

Roggiano, Alfredo. “Alejandra Pizarnik: persona y poesía”. *Letras de Buenos Aires*, 2, 1981, pp. 49-58.

Ruskin, John. *The Stones of Venice en The Art Criticism of John Ruskin*. New York, Da Capo, 1987.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Vich, Víctor. “El absoluto literario de la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Mitologías hoy*, vol. 23, 2021, pp. 173-180.

Vila-Matas, Enrique. “La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik.” *El País. Babelia*, 3 de marzo de 2001: s/r página.

Villalobos, Pablo. “Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol De Diana* de Alejandra Pizarnik)”. *Signos Literarios*, 5, 2007, pp.109-128.