



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Lenguas

Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas

Título de tesis: ALEJANDRA PIZARNIK: LECTORA DE CÉSAR VALLEJO

Maestranda: María Laura Long

Directora: Mgtr. María Elena Aguirre

Fecha de presentación: marzo de 2016

Córdoba, República Argentina

AGRADECIMIENTOS

Comenzar con la palabra gracias es necesario, pero no suficiente... parece escaso agotar en un lexema tantos significados y nombres. ¿Pero qué otro vocablo resume un sentir que convoca tiempo, presencias, lecturas, orientación, palabras? Por eso gracias se transforma en una palabra enorme que abarca a todos aquellos que me acompañaron en este proceso de formación que tanto anhelé y disfruté.

Gracias a las personas que ingresaron en mi vida, a mis compañeros de maestría y amigos de la vida; a mis profesoras María Elena Aguirre y Cristina Dalmagro por su empeño y por tantas caricias en esos correos que siempre llegaban para alentar y guiar. Gracias también a mi familia que conmigo transcurrió esta etapa, brindándome la motivación y el apoyo que necesité a lo largo de estos años...no hay palabras que puedan dar cuenta de su importancia.

A todos, un enorme e inconmensurable GRACIAS.

EPÍGRAFE

“La lengua natal castra.”

Alejandra Pizarnik

“Sartre tiene una frase que dice: `Cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él`. Esto para mí es una frase de las más fundamentales de toda la historia de la humanidad.

Porque, evidentemente, desde que nacemos hacen de nosotros algo; nosotros nacemos y nos hablan, nos meten una lengua, y nosotros la recibimos, como una esponja, palabras, palabras, palabras... Cuando empezamos a hablar, ¿qué decimos? Decimos las palabras que nos dijeron, es decir, no tenemos un lenguaje propio; creemos que dominamos una lengua y esa lengua nos domina a nosotros. Pero, alguna vez, vamos a tener que decir una palabra nueva, alguna vez vamos a tener que decir una palabra que sea nuestra, y esa va a ser nuestra libertad.”

José Pablo Feinmann

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	ii
EPÍGRAFE	iii
CONTENIDOS	iv
RESUMEN	v
INTRODUCCIÓN	1
Alejandra Pizarnik-César Vallejo: una empatía.....	1
El propósito del presente estudio	2
Estado de la cuestión.....	3
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	8
Literatura comparada	8
Teoría de la recepción, influencia e intertextualidad.....	12
El autor y la circulación del discurso.....	16
Enunciación	18
Pacto ambiguo.....	20
VINCULACIONES TEMÁTICO –ESTILÍSTICAS ENTRE ALEJANDRA PIZARNIK Y CÉSAR VALLEJO....	25
Primeras aproximaciones	25
El lenguaje poético: expresividad, innovación, y ruptura.....	31
Extrañamiento del lector	52
Modos y modalidades enunciativas	57
Los límites de la comunicación y el silencio	63
Encuentros y desvíos	67
CONCLUSIÓN.....	82
BIBLIOGRAFÍA	84
Corpus.....	84
Bibliografía citada.....	85
Bibliografía consultada	89
VITA.....	92
APÉNDICE.....	93
Biografía de César Vallejo.....	93
Biografía de Alejandra Pizarnik	95
Textos poéticos de César Vallejo.....	97
Textos poéticos de Alejandra Pizarnik	110

RESUMEN

Esta investigación se centra en la producción poética de César Vallejo y Alejandra Pizarnik. Se intenta profundizar el conocimiento de la obra de ambos autores y establecer una relación entre sus líricas. Se parte de la idea de que la creación lírica de Pizarnik revela una fuerte influencia de Vallejo. En el marco de la literatura comparada y la teoría de la recepción se analizan -en un corpus de investigación- puntos de encuentro entre ambos poetas: configuraciones temáticas y efectos artísticos similares, la utilización de modos enunciativos y poéticos análogos, y el uso de la desfamiliarización del lector como estrategia de ruptura e impugnación de las condiciones de legibilidad canónicas. La metodología propuesta para esta investigación es cualitativa de tipo exploratoria, analítica y descriptiva, y fundamentalmente comparatista. La idea gestora de esta investigación puede resumirse en estos términos: la Pizarnik lectora de Vallejo incidió en la Pizarnik poeta.

Palabras claves: César Vallejo, Alejandra Pizarnik, vinculaciones temático-estilísticas, innovación, ruptura, extrañamiento.

INTRODUCCIÓN

Alejandra Pizarnik-César Vallejo: una empatía

Alguna vez Jorge Luis Borges expresó que cuando se quiere conocer a un escritor no hay que preguntarle cuáles obras ha escrito sino cuáles ha leído. Adueniándonos de la popularizada frase borgeana, en este trabajo nos proponemos indagar la relación de la obra poética de Alejandra Pizarnik (1936-1972) con la de César Vallejo (1892-1938). El interés por esta investigación surge de la lectura de la mención a César Vallejo que hace Pizarnik en su diario.¹ La poeta refiere la importancia de la poesía de Vallejo en ella -su empatía con él-. Al evocar la lectura de sus textos, Pizarnik escribe en su diario:

¡Amado Vallejo! ¡Mi adorado poeta triste! ¡Tú con tus huesos hambrientos y el pelo revuelto y las nuez anhelante y el torso partido y el sentir escabroso y la soledad y el sexo balbuceante y la soledad y el ojo vestido de gris y la soledad y el amado lloro de siempre y la soledad y los golpes de la vida tan fuertes y la soledad yo no sé, el por qué de tanto daño de tanto golpe duro y malo, de tanta suciedad pendiente y la nada y lo horrendo y el mefistofélico bastón en quien no apoyarse y el bendito Dios que camina junto a ti y el terrible exilio de los eternos fugitivos, y las calientes lágrimas una más de hasta la ecuación imposible y los dulces monos de Darwin agitando veinte dedos por cabeza y el tric-trac de los huesos pidiendo un trozo de pan en que sentarse y y y la soledad el llanto la angustia la nada y la soledad!!! ¡Amadísimo queridísimo César!!! ¡Hasta cuándo!! ¿¿Siempre?? Lloro. (Becciù 25)

¹ Los diarios de Alejandra Pizarnik aparecieron inicialmente en 2002, al cuidado de Ana Becciù. Los originales se encuentran depositados en la biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, USA.

Las anotaciones de Alejandra Pizarnik en su diario comienzan en 1954, cuando la autora tenía dieciocho años, y terminan en 1972, unos días antes de su muerte. Hacia el año 1955, ella escribe: “¡Adoro mi poesía! ¡Es la única que me gusta! Imitando la de Vallejo...” (Becciù 43).

Alejandra Pizarnik reconoce que la poesía que escribe y que le gusta es aquella que imita a la de Vallejo, si bien no se quedó en la simple emulación sino que logró evolucionar y convertirse en una poeta original con su propia voz y estilo. En este estudio nos concentraremos en destacar las vinculaciones temáticas y estilísticas de ambos poetas en una selección de poesías. Los objetivos generales son profundizar y ampliar el conocimiento de la creación poética de César Vallejo y de Alejandra Pizarnik, y relacionar sus obras y sus poéticas².

El propósito del presente estudio

A partir de los objetivos planteados, nos interrogamos: ¿cómo incidió César Vallejo en la producción lírica y en la configuración de la poética de Alejandra Pizarnik? ¿Hay aspectos principales en la obra de Pizarnik para cuya descripción e interpretación resulta relevante considerar sus vinculaciones con la creación poética de Vallejo? ¿De qué manera la Pizarnik lectora de Vallejo moduló a la Pizarnik poeta?

Estas preguntas orientan la mirada investigativa hacia el objeto de interés que es analizar los puntos de encuentro entre ambos poetas, y dan lugar a la hipótesis de que

² Entendemos por poética al sistema o cuerpo teórico relacionado a la naturaleza de la poesía; los principios y normas de la composición poética promulgados o ejemplificados por un poeta o un crítico.

ciertas³ poesías pizarnianas despliegan rasgos análogos a los de ciertas poesías de César Vallejo, tanto en lo temático (dolor, muerte, alienación) como en lo formal (ruptura, innovación, silencio, y desfamiliarización).

En el apartado dedicado a las conclusiones, subrayaremos los resultados más significativos del proceso investigativo vinculado con la hipótesis de trabajo.

Estado de la cuestión

En la indagación realizada se destaca la escasez de estudios críticos que tengan como objeto de análisis el nexo entre Alejandra Pizarnik y César Vallejo. Sólo se han encontrado trabajos parciales, como es el caso de la vinculación entre las poesías “En esta noche en este mundo” de Alejandra Pizarnik y “XLVI” en *Trilce* de César Vallejo que Patricia Venti establece en su escrito “La poesía de Pizarnik y Vallejo” (2009). Según Venti en ambas poesías se manifiesta un sentimiento de soledad, frustración, pesimismo y una notable ruptura de paradigmas en la creación poética.

Por su parte Josefa Fuentes Gómez, en *Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik* (2007) menciona, en una nota al pie -por fuera de su análisis- que César Vallejo fue leído tempranamente por Alejandra Pizarnik.

Abundan los estudios críticos sobre Alejandra Pizarnik, pero, en su mayoría, se vinculan más con su vida que con su obra, con sus enfermedades y obsesiones más que con su poesía. A menudo terminan diluyéndose en comentarios de corte subjetivo en relación a los poemas o a la poeta. Tal es el caso, por ejemplo, del artículo “Acerca del

³ Relativizamos la generalidad del término al acotarlo a las poesías del corpus investigativo. Consultar dicho corpus en el apéndice. También figura en el apéndice el corpus de poesías de César Vallejo.

poema. Acerca de Alejandra. Una aproximación a la obra de Alejandra Pizarnik” de María Laura Santinelli, publicado en 1998 por la Universidad de Chile.

Con respecto a las publicaciones disponibles sobre la obra de Alejandra Pizarnik el investigador Tomás Vera Barros (2015) concluye que:

Luego de una extensa investigación bibliográfica sobre el material publicado en papel y on-line sobre la obra de Pizarnik (la autora de nuestro corpus que más trabajos de crítica e interpretación ha generado), podemos establecer que el variado material está polarizado en el estudio de los temas de la tradición romántica (el suicidio, la muerte, el silencio, el doble), en trabajos en la línea de los estudios de género (escrituras femeninas, homoerotismo) y abordajes filosóficos del postestructuralismo (la disolución del sujeto, poéticas del cuerpo, el discurso de la locura, entre otros). (122)

El trabajo de Vera Barros sobre Pizarnik apunta a “restaurar una lectura sobre la inmanencia del texto, sobre su materialidad y especificidad” (110), y establecer vínculos entre Pizarnik y otros autores y obras de experimentación de la literatura argentina contemporánea. Si bien en este estudio trabajaremos con un corpus predominantemente diferente consideramos valiosa la contribución de Vera Barros para analizar el experimentalismo con el lenguaje y los rasgos de ruptura e innovación presentes en la creación literaria de Pizarnik.

Anahí Mallo (2003) también pone de relieve el carácter innovador del lenguaje poético de Pizarnik, y ve allí “un sutil trabajo del lenguaje que busca subvertir un orden opresivo (orden de la lengua, orden del mundo social, orden de los valores) (12).

Cristina Piña (1981; 1991; 1994; y 1999) en sus trabajos se ocupa de la vida de la poeta argentina, estudia la temática pizarniana, su lenguaje poético transgresor, la

palabra “ajena,” y analiza críticamente las ediciones de sus textos. Su obra constituye un gran aporte para nuestra investigación.

Susana Haydu en *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético* (1995) examina la obra de la poeta dando cuenta de las modificaciones –en cuanto a temas, registros y aspectos formales—que la poesía de Pizarnik va sufriendo, con los años, en los libros publicados.

Césa Aira (2004) argumenta que en la obra de Pizarnik se dan concretas relaciones con el surrealismo francés del cual parece haber recibido una fuerte influencia.

De la ya mencionada Patricia Venti, se destaca su estudio de los archivos originales de Alejandra Pizarnik depositados en la Universidad de Princeton, su abundante y muy divulgada⁴ producción crítica. Es relevante en este punto mencionar el trabajo denominado “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición” (2004) en el que la investigadora, en relación a la edición de Lumen con la que aquí se trabaja –por ser la presente en el mercado editorial y accesible al lector-, sostiene lo siguiente:

La selección de sus diarios (1954-1971) se hizo siguiendo el criterio de Myriam Pizarnik, hermana de Alejandra y legataria de su obra, quien exigió que se hiciera una selección de fragmentos de contenido literario evitando las referencias a la vida privada de la escritora y de las personas mencionadas.
(s/pág.)

Venti (2004) también asevera que la edición carece de información vinculada a personas, lugares, instituciones, libros y revistas, citados en el cuerpo textual, con

⁴ Posee un blog en Internet denominado Alejandra Pizarnik: pública y secreta y en cuya presentación afirma que creó el espacio a fin de compartir el conocimiento dado que dedicó 15 años al estudio de la vida y obra de la poeta argentina. Link de acceso al blog: <http://patriciaventi.blogspot.com.ar>

excepción de algunas notas del editor que aparecen desordenadas o no tienen mayor relevancia. Por otra parte, destaca que se han cambiado las fechas originales de numerosas entradas del diario. Concluye que ni el lector ni el crítico disponen de un índice de nombres y de obras citadas. En consecuencia, resulta imposible leer los *Diarios* sin tener al lado una buena biografía, sobre todo porque los mismos carecen de una cronología bio-bibliográfica(s/pág.).

En relación a Vallejo, la indagación realizada muestra que los más profundos estudios de su obra datan de los años sesenta y setenta.

Destacamos a Juan Larrea⁵ quien dedicó a Vallejo varios estudios críticos e interpretativos de su obra. En su escrito *Cesar Vallejo y el surrealismo* (1976) el analista sostiene que Vallejo tenía un concepto vital del fenómeno poético, y que su búsqueda deliberada de un lenguaje distinto y de nuevas técnicas no fue por seguir una moda ni por complacerse sino que experimentó la necesidad de singularizarse viviendo su vida, es decir, su propia poesía, y así inventó su propia manera de expresarse.

Subrayamos el estudio de Alejandro Lora Risco, *Hacia la voz del hombre. Ensayos sobre César Vallejo* (1971), como así también el escrito “Vallejo: Inocencia y Utopía” (1985) de Guillermo Sucre. Estos autores profundizan en los temas recurrentes en Vallejo y analizan el lenguaje vallejianos en el que advierten un intento de romper con todo estilo poético tradicional.

Por su parte, la norteamericana Jean Franco en *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio* (1984) analiza los poemas de Vallejo sin focalizarse en la biografía

⁵Poeta español perteneciente a la Generación del 27, que fuera muy amigo y compañero de Vallejo. Larrea vivió 24 años en Córdoba durante los cuales trabajó intensamente como profesor, investigador y escritor, publicando en la UNC numerosos artículos y el libro, *Vallejo*. Remitimos a la tesis doctoral de María Rodríguez Cerezales, quien indaga la presencia de Larrea en Córdoba y su importancia para la incorporación de César Vallejo en los estudios críticos de la época con la publicación de la revista *Aula Vallejo*.

del autor sino más bien en los poemas como texto. Ella afirma: “Los poemas no nos proponen usar a Vallejo como chivo emisario que nos exima de la experiencia sino recoger el guante que nos lanza el texto” (371). Para el análisis estilístico de los poemas de Vallejo, seguimos el trabajo realizado por esta crítica por considerarlo un valioso aporte.

Más recientemente, Hubert Pöpper y Miguel Gómez en *Las vanguardia literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, y Venezuela: Bibliografía y Antología Crítica* (2008), proporcionan una interpretación y una reinterpretación de las vanguardias literarias en estos cinco países. Al referirse a Perú presentan los trabajos críticos más actuales sobre la vanguardia peruana, en la que sitúan a Vallejo. Revisten especial interés los estudios sobre la interacción de los discursos occidentales y autóctonos en estos escritores peruanos.

En conclusión, la literatura crítica existente estudia la temática y los rasgos estilísticos de Alejandra Pizarnik y de César Vallejo en forma aislada, pero el interés por la presencia de Vallejo en Pizarnik es limitada. El presente trabajo comparativo apunta a ser una contribución en la vinculación de ambos poetas.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Literatura comparada

Ya en el siglo I A.C, Lucrecio sostenía en su tratado *Sobre la naturaleza de las cosas* que todo se hace más evidente al compararlo. El acto de contraponer o equiparar es un procedimiento que nos permite acceder al conocimiento de los objetos. La literatura comparada nos ayuda a reconocer vínculos de orden estético, social, individual, y político (Villegas 9).

Clicie Nunes, Clara Parra, y Cecilia Rubio observan en su artículo, “Literatura comparada: definiciones y alcances” (2013) que pese a que los orígenes de la literatura comparada se encuentran en el concepto de Weltliteratur (literatura mundial) propuesto por Goethe en 1827, los comienzos de su institucionalización académica se registran sólo a fines del siglo XIX y principios del XX (2). Tania Franco Carvalhal (1996) expresa que a comienzos del siglo XX la literatura comparada gana estatura como disciplina reconocida, se enseña en las universidades, y aparece bibliografía especializada. Pero se dan dos posturas: una que se concentra en las fuentes o influencias entre las obras o entre autores (escuela francesa), y otra que influida por Rene Wellek y la *New Criticism*(escuela norteamericana) privilegia el análisis del texto literario en detrimento de las relaciones entre autores y obras. No obstante, la incompatibilidad entre ambos bloques no es tan grande dado que “entre los comparatistas norteamericanos hay muchos de orientación historicista” y entre los franceses se da una multiplicidad de orientaciones (18-21).

Eduardo Coutinho (2004) explica que la denominación de “escuela americana” (en oposición a la “escuela francesa”) también señala la existencia de una polémica entre dos generaciones de comparatistas: una más antigua, clásica, formada en su mayoría por profesores e investigadores franceses que abordaban la disciplina con una perspectiva predominantemente centrípeta⁶, y otra más reciente, moderna, situada principalmente en las universidades norteamericanas, que oponían a la visión tradicional otra de carácter centrífugo⁷(242). El “impulso al comparatismo” que dio la “escuela americana” trajo aparejado que se dejara de lado la perspectiva historicista tradicional - los viejos estudios de fuentes e influencias- y se prestara mayor atención al texto literario y sus relaciones inter-literarias e interdisciplinarias (245).

Jorge Dubatti (2008) sostiene que la definición de literatura comparada propuesta por la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) es la más clara y la que alcanza mayor consenso. Esta definición es la siguiente: “La literatura comparada es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria, y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional.” Y agrega Dubatti: “Es decir que le competen los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales” (56).

La definición de Dubatti presenta algunos términos que han sido y son objeto de discusión para los comparatistas. Tal es el caso de la diferencia conceptual entre punto de vista supranacional y punto de vista internacional. El mismo Dubatti aclara que lo supranacional constituye una superación de lo nacional; es el caso de fenómenos como la literatura y las artes, los géneros literarios, los aspectos temáticos, y los fenómenos de intertextualidad. Lo internacional supone lo nacional, toda vez que se refiere a la

⁶ Que tiende a acercar o atraer hacia el centro alrededor del cual gira.

⁷ Que tiende a alejarse del centro alrededor del cual gira.

relación entre dos o más literaturas nacionales –por ejemplo, el estudio comparado de obras de la literatura chilena y francesa—en donde se acentúa la comparación de aspectos lingüísticos-culturales, o de imágenes de lo nacional (57).

Para Claudio Guillén (1998) “todo el mundo es más o menos comparatista cuando lee.” Él abogó por los estudios comparados en América Latina y en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985) expresa su preferencia por el término supranacional antes que el de literatura comparada dado que a este último lo considera poco esclarecedor, y en el primero valora que la base de partida no sean las literaturas nacionales ni sus interrelaciones sino las tensiones entre lo uno y lo diverso, entre lo local y lo universal (15).

Con respecto al objeto de estudio del comparatista, Pierre Brunel en la “Introducción” a su *Compendio de literatura comparada* (1994) plantea que la literatura comparada se basa en el “hecho comparatista,” el que ha de ser entendido como la “relación” o “relaciones concretas entre obras vivas”; y en el ensayo “El hecho comparatista”(1994) Brunel afirma que los estudios literarios versan en primer lugar sobre textos y que un texto no siempre es puro, sino que acarrea elementos “extranjeros.” Esta presencia constituye el hecho comparatista (21).

Al hablar de temática comparatista Philippe Chardin(1994) argumenta que el término “tematología” refiere a un conjunto indisociable de forma y contenido(134). Además, como bien señala Franco Carvalhal la literatura comparada no consiste sólo en establecer analogías sino también en contrastar. Franco Carvalhal cita el prefacio de Antonio Prieto a la obra de Ulrich Weisstein(1975):

El campo de la literatura comparada no se agota con la preferencia por la indagación de temas comunes practicada por una parte de la escuela

comparatista alemana, ni se acaba con la búsqueda de fuentes literarias que defendió una parte de la escuela francesa...Tan propia de la literatura comparada es la búsqueda de afinidades como el estudio de aquellos contrastes que, comparativamente, sirven de forma esclarecedora para caracterizar una literatura o un autor. (106)

Tania Franco Carvalhal se pregunta, “¿Tenía razón René Wellek?” Menciona que Wellek atacó los puntos débiles de las propuestas clásicas: el exagerado determinismo causal de las relaciones, el énfasis en factores no literarios, el análisis de los contactos sin considerar los textos en sí mismos. Franco Carvalhal reconoce que las alertas de Wellek constituyeron una señal roja para el comparatismo tradicional, y significaron una gran contribución para que este fuera repensado y reformulado (55). No obstante, ella argumenta que “la literatura comparada, siendo una actividad crítica, no necesita excluir lo histórico, sino que, ocupándose ampliamente de datos literarios y extraliterarios, provee una base fundamental a la crítica literaria” (56).

Respecto a la circulación del discurso Franco Carvalhal expresa que, “En el horizonte del comparatista está `el autor en cuanto lector´ y todos los aspectos de la recepción de una obra extranjera en un determinado contexto que puedan tener importancia para el autor en cuanto lector y para su eventual recepción personal (98).

Esta tesis se encuadra dentro del marco de la literatura comparada. De la misma tomaremos los siguientes conceptos perfilados en las líneas anteriores: el análisis del texto conlleva un análisis temático-estilístico del mismo; se dan analogías pero también contrastes; aunque el objeto central de estudio es el texto, lo extraliterario (diarios, biografía, etc.) debe ser tenido en cuenta; el fenómeno de producción y circulación puede ser de carácter “internacional,” o “supranacional”; podemos hablar de “autor en cuanto

lector.” Este último aspecto nos lleva a considerar nuestro próximo marco teórico: recepción, influencia, intertextualidad.

Teoría de la recepción, influencia e intertextualidad

La estética de la recepción literaria tiene a Wolfgang Iser como uno de los principales exponentes. En su obra del año 1972, *El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico*, plantea la necesidad de tomar en cuenta no sólo al texto sino también a las acciones vinculadas a la reacción que el texto provoca.

La teoría de la recepción de Hans Jauss (1982) propone la reformulación del texto por la intervención del lector-receptor. Es por eso que podemos señalar que además de crear a sus propios lectores, los textos se diversifican y se abren a infinitas posibilidades de significación.

Durante mucho tiempo la crítica literaria valoró a la obra enfocándose en la producción debido a que en la llamada estética de la producción es el autor el dador de sentido al texto. Este, no obstante, además de ser producido, circula y se recibe en un lugar distinto al que fue elaborado, por lo tanto, no puede dejarse de lado la recepción de los textos. El proceso de lectura involucra la participación del lector. La lectura es un diálogo entre el lector y el texto. Tal como sostiene Iser en *The Implied Reader* (1974), la convergencia entre texto y lector proporciona existencia a la obra literaria (17).

A partir de la teoría de la recepción literaria se sabe que un texto literario conlleva un potencial de significaciones realizables, y que la lectura brinda sentido al texto. Toda obra literaria tiene la capacidad de originar variadas lecturas.

Anteriormente, la crítica formalista había buscado el sentido en los valores formales inmanentes en el texto. Una obra literaria conservaba valiosas y permanentes cualidades indiscutibles, siempre vigentes, que, con el paso del tiempo, seguían inalterables. Posteriormente, la crítica marxista se alejó de los valores formales y buscó en el texto literario el reflejo de las tensiones sociales, el testimonio de los dramas colectivos y la afirmación de la lucha de clases. Quienes, más adelante, se alinearon en los postulados de la teoría de la recepción no negaron los aportes de aquellas escuelas. Siguieron pensando que toda obra de arte contiene valores estéticos permanentes, que en todo texto hallamos las tensiones sociales y el testimonio de los tiempos en que fue escrito; pero les interesaba poner el acento en el protagonista fundamental de la recepción: el lector. Para ellos, la lectura es ante todo un proceso mediante el cual el lector construye el sentido de aquello que lee. Hans Robert Jauss (1982) afirma que el lector convierte en “habla” el texto, y aplica a la lectura de la obra literaria los conceptos de “lengua” y “habla” de Saussure. El lector aparece como uno de los actantes⁸ de la construcción literaria ya que convierte en significado actual aquello que potencialmente está en la obra, e introduce en el marco de su lectura su propio concepto del mundo.

Al iniciar la lectura de un texto literario, el lector cuenta con una suma de experiencias, conocimientos, ideas preconcebidas, ideologías, emociones que van a ejercer una influencia en su lectura. Aborda el texto munido de elementos lingüísticos y no lingüísticos, y en el proceso de la lectura realiza inferencias, especulaciones, rellena blancos y pausas, y activa o concretiza los datos lingüísticos presentes en el texto. Al

⁸ Término originalmente creado por Lucien Tesnière y usado posteriormente por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo. Según Aljirdas Julien Greimas en su *Semántica estructural* (1984), el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación (263-293).

mismo tiempo en el proceso de lectura el texto literario ejerce un efecto sobre el lector, sobre su pensamiento y su vida.

Si durante mucho tiempo los estudios críticos se orientaron a establecer el sentido único de los textos, la estética de la recepción llama la atención sobre la lectura múltiple que se puede hacer de los textos. En este sentido, los estudios comparativos de la recepción se fijan especialmente en la variedad de formas en que los textos son recibidos en distintos momentos y países.

Entre los aportes que la literatura comparada ha recibido del desarrollo de los estudios literarios, deben considerarse los conceptos de “recepción productiva”⁹ de Hans Robert Jauss, el “dialogismo”¹⁰ de Mijail Bajtín, y el de “intertextualidad”¹¹ propuesto por Julia Kristeva. Todas estas teorías han sido fundamentales en la conformación de la literatura comparada como una forma de crítica literaria. El comparatismo alberga una gran diversidad y apertura en su forma de comprender y explicar las obras literarias.

Por otra parte, para hacer mención a la presencia efectiva de César Vallejo en Alejandra Pizarnik, no podemos dejar de remitirnos a las investigaciones de Gerard Genette (1989), quien explica el concepto de intertextualidad en los siguientes términos:

Una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio

⁹ El texto debe ser estudiado en términos de la impresión o impacto que produce en la audiencia contemporánea; el lector contribuye en el proceso de la lectura. Se da un equilibrio y cooperación entre el texto y lo que él provee, y el lector. No obstante, se supone que todos los lectores son diferentes y proporcionan una respuesta diferente al texto.

¹⁰ Término empleado por Mijail Batin para designar la relación que un enunciado mantiene con otro.

¹¹ La interdependencia de los textos. Todo texto literario ha absorbido y transformado textos anteriores.

que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (10)

El concepto de intertextualidad ha sido aplicado en el ámbito de los estudios comparativos. Sin embargo, Claudio Guillén (1985) advierte contra el peligro de que la concepción sobre la intertextualidad se mantenga en un plano estrictamente teórico. En efecto, la idea de que todo texto es un intertexto puede inducir a prescindir de los análisis concretos en los que se pongan de manifiesto las relaciones entre las distintas obras. Por ello, Guillén cree necesario elaborar un método para investigar las relaciones entre distintos poemas, ensayos o novelas. Él propone dos vías de aplicación de la intertextualidad al análisis comparativo: en primer lugar, hay que considerar una línea cuyos extremos son la alusión y la inclusión, es decir, la simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras y la inclusión explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas; y en segundo lugar, y con respecto a la inclusión de palabras, es preciso distinguir una vía que va de la citación a la significación. La citación sería un tipo de inclusión que se limita a evocar autoridades sin que dicha cita intervenga decisivamente en el contenido fundamental de la obra. La significación se produciría cuando la obra se construye en torno a las palabras citadas, que se convierten en el núcleo semántico de la misma (311).

El concepto de influencia presupone la existencia tanto de la obra de partida como de la obra sobre la que ésta influye, y está íntimamente relacionado a la comparatística. María Moog-Grünwald (1984) lo expresa así:

El estudio de las influencias y de los efectos ha sido tan importante en el comparatismo (sobre todo en el francés), y hay tanta bibliografía dedicada a ello, que una visión de dicha bibliografía puede hacer creer que la investigación de la influencia y del efecto no es solamente asunto preferido de la comparatística, sino que la comparatística es simplemente investigación de las influencias y de los efectos. (69)

Los comparatistas han venido desarrollando los estudios de recepción a partir de los años sesenta. Ya nos hemos referido al romanista Hans Robert Jauss y al anglicista Wolfgang Iser, ambos de la denominada Escuela de Constanza, en Alemania, quienes insistieron, respectivamente, en los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la recepción.

Si durante mucho tiempo los estudios críticos se orientaron a establecer el sentido único de los textos, la estética de la recepción ha llamado la atención sobre la “lectura plural” que se puede hacer y que de hecho se hace de los textos. En este sentido, los estudios comparativos de la recepción se fijan especialmente en la variedad de formas en que los textos son recibidos en distintos momentos y países. Desde este posicionamiento teórico abordaremos más adelante las vinculaciones temático-estilísticas entre Pizarnik y Vallejo. Veremos cómo Pizarnik recibió a Vallejo, y también cómo el lector recibe e interpreta (o no) los poemas de estos dos escritores vanguardistas para quienes la ruptura, la innovación, y la experimentación constituían una afanosa búsqueda.

El autor y la circulación del discurso

En el ensayo “¿Qué es un autor?”(1969) Michel Foucault trata sobre la relación entre el texto y el autor, y de qué manera el texto apunta a esta “figura” que, al parecer, está fuera del mismo y lo antecede. El estatus del autor como individuo concreto y

empírico le resulta problemático, ya que, en uso corriente, la escritura parece transponerlo al anonimato. Foucault se pregunta: “¿Qué significa el nombre del autor?” “¿Cuál es su función?” Explica que:

El nombre propio y el nombre del autor se encuentran situados entre dos polos, el de la descripción y el de la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero éste no es ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción; se trata de un nexo muy específico. (59)

Foucault habla de la función del autor en el texto. Dice, por ejemplo, que si descubriéramos que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, tendríamos una modificación que, desde luego, no alteraría el funcionamiento del nombre del autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por ser suyos, esto significaría un gran cambio y afectaría el funcionamiento del nombre del autor (59).

El nombre del autor sirve para caracterizar un cierto modo de ser del discurso; el hecho de que el discurso tenga el nombre de un autor demuestra que este discurso no es una palabra cotidiana que simplemente viene y se va sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierta manera, y que en una cultura determinada tiene un cierto reconocimiento (60). Una carta privada puede muy bien tener firma, pero no tiene autor; un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá redactor, pero no tendrá autor. La función-autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación, y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad (60). Foucault aclara, sin embargo, que el autor no precede al discurso sino que más bien se da en la sociedad una operación compleja que construye un cierto ser racional al cual llamamos “autor”(63).

Foucault explica también que la producción y circulación del discurso va mucho más allá de la escritura de un texto, o libro, ya que el autor puede escribir más de un libro, o ser el responsable de una teoría, tradición, o disciplina en las cuales otros autores encontrarán en su espacio. A esto Foucault lo llama “transdiscursividad”(79).

En la conclusión Foucault señala que probablemente en el futuro la función-autor va a desaparecer:

Es posible imaginar una cultura en donde los discursos circularan y fueran recibidos sin que nunca apareciera la función-autor. Todos los discursos, cualquiera sea su estatus, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. (73)

Enunciación

Para poder analizar la utilización de modos enunciativos análogos en César Vallejo y Alejandra Pizarnik se hace necesario delimitar lo que para esta investigación se entiende por enunciación y por modos enunciativos. Para ello nos remitimos a los postulados de Emile Benveniste (1966; 1974), Jorge Lozano y Cristina Peña Marín (1997), y Catherine Kerbrat Orecchioni (1993).

Se entiende por enunciación el conjunto de condiciones de producción de un mensaje: quién lo emite, para quién, cuándo, dónde; estos elementos permiten interpretar el sentido del enunciado, producto resultante de la actividad enunciativa. El término enunciación se emplea en lingüística de forma sistemática a partir de Charles Bally (1932) y Émile Benveniste (1966, 1974). Este último desarrolla la Teoría de la

Enunciación¹² -que puede considerarse como uno de los pilares de la pragmática- en la que analiza y describe el proceso de producción lingüística que desemboca en el enunciado. Benveniste considera la enunciación una instancia intermedia entre la lengua como sistema de signos y el habla como manifestación expresa de la lengua (84).

Con Benveniste entendemos que la enunciación es poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización, el acto mismo de producir un enunciado, y no el texto del enunciado que es el objeto. Es un hecho del locutor que toma a la lengua como instrumento. Se piensa que, en tanto realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación de la misma (84).

El estudio de la enunciación implica analizar la huella que la voz enunciativa o locutor deja en su discurso, y cómo y por qué introduce otras voces o enunciadores. En relación con estas cuestiones, fenómenos enunciativos como el discurso referido o el uso de las comillas en un texto escrito son estudiados en cuanto marcas de la presencia de distintos enunciadores en un discurso (85).

El análisis de la subjetividad (Kerbrat Orecchioni, 1993), la modalización, la distancia o personalización son mecanismos discursivos también centrales en los trabajos sobre la enunciación, pues se relacionan con la actitud del sujeto discursivo hacia lo que dice. Para Lozano y Peña Marín (1982), tres son las principales disciplinas que se ocupan de la modalidad: la lógica, la lingüística, y la semiótica (57). En nuestro estudio nos centraremos en el campo de la lingüística.

¹²Referimos como bibliografía para entender este enfoque dos artículos:

(1958): "De la subjetividad en el lenguaje", en *Problemas de lingüística general*, I, México: Siglo XXI, 1974; 179-187. Trad. De Juan Almela.

(1970): "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general*, II, México: Siglo XXI, 1977: 82- 91. Trad. De Juan Almela.

Con Concepción Otaola Olano (1988) entendemos la modalidad como la actitud del sujeto hablante ante el oyente y/ o ante el contenido de la predicación emitida por él en el enunciado. Modalización y modalidad son conceptos que se relacionan con la subjetividad en el lenguaje y con la expresividad. La modalización está siempre presente en la actividad discursiva, indicando la actitud del sujeto hablante con respecto a su interlocutor y a sus propios enunciados. Se diferencia de la modalidad como la acción se distingue de su resultado. Modalidad remite a realidades lingüísticas muy diferentes: modos gramaticales, tiempos, verbos modales, adverbios modales, tipos de oraciones (afirmación, interrogación, mandato) (100).

Según el enfoque enunciativo de Otaola Olano, el conjunto de hechos englobados hasta el presente bajo la denominación de modalidad se pueden repartir en dos grandes clases con relación al fenómeno de la comunicación: modalidades de la enunciación y modalidades del enunciado (101).

Pacto ambiguo

En párrafos anteriores hicimos referencia a las teorías de la recepción, y de la circulación del discurso, y en ellas se sustenta la idea rectora de nuestro trabajo: Alejandra Pizarnik: lectora de César Vallejo. Pizarnik asimila a Vallejo; Vallejo fluye en ella, en sus temas y en su forma de escribir. El autor se diluye en el lector. Aunque resulte paradójico, sin embargo, hemos incluido en el apéndice los rasgos más representativos de la vida de los autores en base a los trabajos de Alejandro Lora Risco (1971) para presentar a Vallejo, y a los de Cristina Piña (1991) y César Aira (2004) para delinear la silueta de Pizarnik, ya que pensamos junto con Sara Cohen(2002) que en

Pizarnik se da una “relación muy estrecha entre poesía y vida”(44), y Vallejo, tal como lo plantea Juan Larrea (1976), tenía un concepto vital del fenómeno poético, y tanto su existencia como su poesía eran partes de su ser vivo(22).

Los datos biográficos arrojan luz sobre la obra de estos dos autores, y en consecuencia, en el desarrollo de esta tesis los retomaremos, y también haremos mención a datos extraliterarios tales como diarios y comentarios de otros críticos y poetas. Ya hemos destacado la opinión de Tania Franco Carvalhal sobre la relevancia de los datos extrínsecos en el análisis de las obras literarias.

No se debe pensar, sin embargo, que creemos en la relación causal entre vida y obra, es decir, que se pueda explicar la obra literaria en base a la vida del propio autor o su intencionalidad. En relación a esto adherimos a la teoría del “pacto ambiguo” propuesta por Manuel Alberca(2007) según la cual se da un acuerdo entre el lector y el autor: ambos han de moverse en una ambigüedad calculada entre lo real y lo inventado, porque ese protagonista y narrador en primera persona cuyo nombre coincide con el del autor “es y no es el autor,” de modo que el lector ha de sortear múltiples dificultades interpretativas ante un texto donde lo autobiográfico se presenta como “un simulacro novelesco sin apenas camuflaje”(32-33). Manuel Alberca al hablar de “autoficción” explica que:

La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad...mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas. (32)

Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones.

En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas. (64)

Graciela Ferrero (2013) reflexiona sobre “la extensión al género poético de la categoría de la autoficcionalidad...y la densidad `humana´ que otorga a la categoría retórica del `yo lírico´ la ambivalencia textual generada por la oscilación entre autobiografía y ficción” (s/pág.). Explica que considerar al discurso poético como ficcional es tan extremo como considerarlo la expresión de la subjetividad de un yo identificable con el autor real (s/pág.). Y la intencionalidad en los textos poéticos “no es la real empírica que corresponde al acto elocutivo del poeta, sino la que se infiere del significado del texto, lo que el texto significa por sí mismo en la materialidad del enunciado y en su actualización por el lector”(s/pág.). Observa también Ferrero que cuando el lector se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no lo hace para verificar los datos que lee, sino para advertir su ambigua consistencia (s/pág.).

Similarmente, Sonia Beatriz Barbero y Cecilia Malik de Tchara (2015) afirman lo siguiente:

En la conflictiva historia de la relación entre el autor real y el yo lírico se fluctuó entre la identificación total de ambos y la negación a vincular cualquier rasgo autobiográfico que pudiera aparecer en el poema y remitir al autor. Las tendencias más actuales indican que esta dialéctica parece haber llegado a una síntesis que con el nombre de *autoficción* resuelve en incertidumbre y ambigüedad el límite entre dos sujetos pertenecientes a entidades diferentes. (s/pág.)

Estas autoras hablan de los procedimientos que el autor emplea en la autoficción lírica: incorporación de realemas¹³ que vinculan el nombre del autor con quien dice yo en la enunciación, por ejemplo, el nombre propio del autor, toponimias reconocibles, y anécdotas conocidas.

José Antonio Pérez Bowie (1992) con respecto a los procedimientos de la ficción poemática y la ficcionalización del yo real observa que algunas veces “el enunciado poemático figura puesto en boca de un personaje cuyo nombre coincide que el del autor empírico; el poeta se ficcionaliza como personaje, apareciendo, con su nombre propio, como responsable o destinatario de la enunciación” (99).

La autoficción, por lo tanto, se forma a partir de un contrato de lectura: el pacto ambiguo. La ambigüedad es lo más significativo de la autoficción, ya que ésta se mantiene vacilante entre la realidad y la ficción. Precisamente, el objetivo del autor es mantener este estado ambiguo hasta el final, sin determinar ninguna interpretación como válida. El lector tendrá que solucionar (o no) la ambigüedad del texto. Desde este encuadre justificamos breves menciones a la biografía de los autores en el apéndice y a lo largo del escrito.

En esta sección se ha presentado, aunque breve, acabadamente, la postura teórica y metodológica que sostiene nuestro estudio e interpretación del corpus poético de Pizarnik y Vallejo en clave comparatista. Con Claudio Guillén (1998) pensamos que “en el trabajo comparatista son imprescindibles las lecturas críticas de textos individuales y las referencias teóricas que suministran los términos y los conceptos susceptibles de fundamentar y ordenar lecturas” (23).

¹³ Itamar Even-Zohar (1985) denomina “realemas” a los operadores de realidad que contribuyen a que el lector perciba el texto como un discurso verosímil, familiar y objetivo.

Así, desde el mencionado posicionamiento teórico en los próximos capítulos abordaremos las vinculaciones temático-estilísticas entre Alejandra Pizarnik y César Vallejo.

VINCULACIONES TEMÁTICO –ESTILÍSTICAS ENTRE ALEJANDRA PIZARNIK Y CÉSAR VALLEJO

Primeras aproximaciones

Olga Orozco, en su poema “Con esta boca, en este mundo” (1994) describe el combate que libra la literatura:

Nuestro largo combate fue también un combate a muerte
con la muerte, poesía.
Hemos ganado. Hemos perdido,
porque ¿cómo nombrar con esta boca,
cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este
mundo con esta sola boca?

El destino de poeta muchas veces conlleva un sino trágico porque enfrentar la vida y el lenguaje intentando decir con palabras nuevas lo que es dado pronunciar no es un camino fácil. La “lengua díscola” en términos de Nicolás Rosa (2006) -esa que no se deja atar por el lazo de las normas- es la lengua de Vallejo y Pizarnik.

Asumir el destino de poeta implica un proceso en el que el sufrimiento no está excluido. César Vallejo recibió duras críticas por parte de Clemente Palma en relación al texto “El poeta a su amada” que Vallejo le había enviado en 1917 para su posible publicación. Palma, en el número 499 de la revista *Variedades* -publicada el 22 de septiembre de 1917-, le respondió lo siguiente:

Sus versos son burradas más o menos infectas y que hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de

la colectividad trujillana, y que si descubrieran su nombre el vecindario haría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril de Malabrigo. (s/pág.)

Consideramos desacertada la crítica que Palma realiza a Vallejo, y su recomendación de que se dedicara a otra cosa que no fuera la poesía pone en evidencia la ineptitud del público para apreciar los rasgos innovadores y vanguardistas de la poesía de Vallejo. Quizá, no estaban todavía preparados para recibirla.

Tanto en Pizarnik como en Vallejo, la obra poética, hecha en fragmentos colmados de silencio, no es complaciente sino, por el contrario, provocativa e innovadora. Se dan similitudes en la producción lírica de ambos poetas. Sin embargo, sus obras también abrigan marcadas diferencias. En Pizarnik se evidencia una inadecuación radical ante la realidad, mientras que en Vallejo la angustia por el otro y su destino se hace latente en sus poemas que, según Jean Franco (1984), consolaban al poeta de su soledad (38). El discurso social de Vallejo está totalmente ausente en el de Pizarnik.

En el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro,” la compasión por el otro se plasma en versos como los siguientes:

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza

¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

.....

Alguien va en un entierro sollozando.

¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Vallejo vuelca en la creación poética la realidad social: el hombre y sus experiencias sufridas. En Pizarnik la creación poética no nace del contacto con el otro, del trabajo, de la búsqueda de inspiración sino del aislamiento del mundo, de un

solipsismo. La poeta hizo de la fusión arte-vida uno de los preceptos fundamentales de su ideología. Al escribir *La tierra más ajena*¹⁴ (1955), su primer libro, ya consideraba que la poesía era una conquista de lugares nunca antes transitados, de sentidos que era necesario descubrir e inventar. Pizarnik es caracterizada como poeta surrealista por César Aira (2004) dado que para él esta poeta se vincula con la escritura automática a la que define como

Algo así como el proceso en estado puro en tanto pretender ser un flujo libre del inconsciente, es decir del área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico. (12)

Cristina Piña (1991) explica que Pizarnik toma del surrealismo el desprecio por la vida burguesa: el trabajo, la familia, el dinero y el consumo de objetos materiales. El “mito de Alejandra Pizarnik,” entendiéndolo por éste su carácter de “poeta maldita,” obedece al entronque de Pizarnik con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético (22).

El programa estético de Alejandra Pizarnik se vincula a la poética de los llamados “poetas malditos” (Piña, *Alejandra Pizarnik*, 76) y a la poética surrealista al adoptar la escritura automática, y al intentar vivir la vida poéticamente (Aira 84).

A diferencia de Pizarnik, el surrealismo para Vallejo no representa aporte constructivo alguno. El peruano Camilo Fernández Cozman (2006) afirma en “Autopsia del superrealismo,” que Vallejo evidencia su rechazo a las escuelas literarias porque éstas plantean triviales fórmulas. La crítica al movimiento surrealista se hace explícita

¹⁴ Del que Pizarnik renegó implacablemente. Se ve en ello que su camino escriturario se iniciaba con negación del poema como producto o de las palabras como presencia.

en los versos del poema “Un hombre pasa con un pan al hombro”: “Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿Voy, después, a leer a André Breton?” Para Vallejo, la escritura automática y el relato de los sueños que predominan en los poemas de Breton no son de gran relevancia porque la cruda realidad supera toda ficción (Fernández Cozman, s/pág.).

En *Los heraldos negros* (1918) ya se evidencian los rasgos que lo caracterizarán a Vallejo en *Trilce* (1922): innovación y experimentación. Julio Ortega (1984) observa que en *Los heraldos negros* el lenguaje del poeta modernista Rubén Darío le resulta limitado e inadecuado a César Vallejo, “La emoción directa del poeta sometido a un proceso de cuestionamiento frente a lo real hace insuficiente para él mismo ese lenguaje modernista” (20). El lenguaje de Vallejo se irá tornando cada vez más complejo y experimental.

En Alejandra Pizarnik, cada verso crea y revela mundos concretos y objetivos. En él no hay representación, ni relato, ni narración que permita seguir el recorrido de una imagen por inferencia. En cada verso, la palabra es lo que es y se inscribe en dos de los ejes identificables de la poesía de Pizarnik: lenguaje y silencio. En “El poeta y su poema” (1968) Pizarnik define a la poesía como:

El lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible. (67)

Es por la palabra que espera llegar a la “tierra prometida” que es el poema, y la poesía es el “lugar donde todo sucede.” Y según Enrique Pezzoni (1986) Pizarnik

encuentra que “en oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema -tierra prometida-” (158).

Por su parte, para César Vallejo la creación poética es dolor y exaltación, aspiración de poder lograr expresarse pura e inocentemente. Ciro Alegría (2005), quien conoció a Vallejo desde su infancia, se refiere a él como un hombre del que fluía la tristeza:

Nunca he visto un hombre que pareciera más triste. Su dolor era a la vez una secreta y ostensible condición, que terminó por contagiármeme. Cierta extraña e inexplicable pena me sobrecogió. (87)

Alegría observa que en Vallejo se evidenciaba el silencio y la angustia permanente y callada. ¿A qué se debía esto? Tal vez al hecho de haber nacido en un pueblo andino del Perú donde reinaban las inclemencias de la naturaleza y las sociales; tal vez porque sus primeras experiencias educativas en el sacerdocio le hicieron conocer la severidad y la intolerancia; o bien, por su crisis económica que en un mundo elitista lo alejaba de la gente.

Con respecto a la creación literaria de Vallejo, Alegría expresa lo siguiente:

Vallejo nace cuando cierta forma de poesía está en proceso de decadencia...la poesía, tiene sus últimas manifestaciones en el simbolismo en Francia, y en el modernismo en el mundo hispánico. Si bien el poeta no va a inscribirse en ninguna escuela o corriente literaria de su época, no permanece ajeno a ellas. (90)

Vallejo recibió la influencia de los cambios en el arte en general: ultraísmo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, y creacionismo. Su contacto con los escritores de

Trujillo y su mentor Antenor Orrego fueron decisivos en él. Para Vallejo la poesía fue la posibilidad de decirlo todo y de decirlo de una manera nueva y transgresora.

En las dos primeras líneas del poema “LV” se lee:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero.

El primer verso significa, al lado del nombre Samain, la estética simbolista decadente; y el segundo, el de la vanguardia, de la cual *Trilce* de César Vallejo, es un notable ejemplo. El poema “LV” es una representación simbólica de la transición entre el modelo literario establecido y la poética transgresora de Vallejo. La idea de asumir un lenguaje libre de las paralizadas formas expresivas se inscribe en la palabra “hoy.” Y en la elección y conjugación del verbo “decir” puede leerse la decisión de dejar atrás encorsetadas maneras de poetizar para lograr que la palabra sea un arma de lucha que cambie la realidad de las cosas, o, al menos que cambie la realidad humana que es dolor y muerte. En estas líneas vemos también que Vallejo emplea uno de los procedimientos de autoficción señalado por Pérez Bowie, cual es, la inclusión en el poema del propio nombre del poeta.

El asumirse poeta conlleva en Vallejo la aceptación de que la palabra debe alejarse del mundo académico, desentenderse de él, y acercarse a los problemas de la humanidad. El poeta debe buscar profundizar el contenido de sus creaciones para que se conviertan en una denuncia. La literatura debe tener un compromiso con el ser humano; no debe concentrarse en una búsqueda de la belleza por la belleza misma.

En las próximas secciones nos ocuparemos de una manera más concreta y detallada de las vinculaciones temático-estilísticas entre Alejandra Pizarnik y César

Vallejo. Estableceremos las similitudes, pero también algunas diferencias, teniendo siempre en cuenta que como lo afirma Philippe Chardin la forma y el contenido constituyen un conjunto indisociable. Siguiendo a Coutinho nos concentraremos en el texto, pero también haremos uso de referencias extrínsecas al mismo ya que como argumenta Tania Franco Carvalhal las referencias extraliterarias contribuyen a la comprensión del texto literario. Al referirnos al sujeto lírico o el yo de la enunciación poemática lo haremos desde la perspectiva de la autoficción y el “pacto ambiguo” propuesto por Alberca. Asimismo, cabe recordar que estas vinculaciones temático-estilísticas se inscriben dentro de la teoría de la recepción y la circulación del discurso que son el eje troncal del marco teórico de este trabajo.

El lenguaje poético: expresividad, innovación, y ruptura

Tradicionalmente se ha afirmado que la poesía es algo indefinible, indecible, un concepto difícil de encerrar en categorías. En realidad, en tanto se trata de una abstracción, el concepto “poesía” debe ser analizado a través del tipo de discurso en el que se realiza (el poema) y de las características del fenómeno que lo constituye (la palabra poética).

La palabra lírica proviene de lira, un antiguo instrumento de cuerdas con el que los poetas primitivos acompañaban sus poemas puesto que, originalmente, se cantaban. Desde entonces, el nombre “poesía lírica” designa a la que expresa más directamente los sentimientos del poeta: el asombro ante los misterios de la vida, el dolor del amor frustrado, el entusiasmo del amor correspondido, el temor a la muerte, el deseo de libertad. El sentimiento, que aparece elaborado, mediatizado en el texto, es el motor

básico del poema, que transforma la vivencia en un acto poético, la actualiza y le otorga sentido.

César Vallejo ofrece siempre al lector una comunicación profunda de dolorosas convicciones humanas, y es su particular uso del lenguaje lo que logra expresarlas. Guillermo Sucre (1985) lo explica así:

Lo realmente humano en Vallejo no está sólo en sus sentimientos, aunque éstos hayan sido muy intensos; está en su lenguaje....Lo más singular de su poesía es la sensibilidad... ante el lenguaje. La aridez del mundo contemporáneo (“la seca actualidad”) o su plenitud, recobrada del pasado o simplemente vislumbrada, están no dichas sino presentes en el lenguaje, de cuya pobreza Vallejo hace un don... el mundo se pierde o se redime por el lenguaje. (39)

Con respecto al uso del lenguaje en *Los Heraldos Negros* (1918) Julio Ortega (1984) observa que aún se da aquí una ambivalencia entre el modo tradicional de escribir y el vanguardista. Según este crítico la palabra en *Los Heraldos Negros* presenta:

Un desasosiego, una ambivalencia entre los valores estéticos del modernismo hispanoamericano y los nuevos valores subversivos del discurso de la crisis de la tradición idealista, de la estética modernista, pero también de la cultura hispánica tradicional. Hay en el lenguaje de “Los Heraldos” un tributo a la tradición, pero además introduce la inestabilidad y comprueba la insuficiencia del decir, poniendo en crisis la autoridad de los códigos y el poder de los saberes... el habla sin referente obvio desplazará al habla de referente estable. (108)

La ruptura total ya se hace evidente en *Trilce* (1922), libro en el cual sorprenden las innovaciones (recursos expresivos, grafía, imágenes, y la suma del lenguaje coloquial y el lenguaje hermético). En este poemario se rompe con las concepciones de

un mundo tradicional, con el discurso poético insuficiente, con el lenguaje que designa, para reemplazarlo por el lenguaje que figura.

Arcaísmos, cultismos, vulgarismos, tecnicismos y regionalismos, constituyen las claves de una poesía que, no obstante, no se presenta como un juego puramente verbal, sino que surge como una nueva forma de pensamiento, el cual, constantemente, en cada verso, aparece quebrado por iluminaciones fragmentadas de realidad:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte por su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Las reminiscencias arcaizantes que pueden reconocerse, se vinculan a la literatura española clásica. Por ejemplo “ancianía.”

O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo (LII, Trilce)

refiere a Manrique¹⁵:

Por su grande habilidad,
por méritos y **ancianía**
bien gastada,
alcanzó la dignidad
de la gran Caballería

¹⁵ Manrique, Jorge. *Copla XXXI*. En: *Coplas a la muerte de su padre*. Disponible en: <http://www.poesi.as/index1.htm>

de la Espada.

y el “funéreo”(MADRE,/hace golpe la dura deglución; el dulce,/hiel; aceite funéreo, el café. XXVIII,Trilce) remite al “funéreas” de Juan Mena¹⁶:

triste presagio fazer de peleas
 las aver noturnas e las **funéreas**
 por los collados, alturas e çerros

El lenguaje en *Trilce* es el punto clave para demostrar de qué manera el poeta desarticula la sintaxis tradicional inventando palabras en contraposición con las gastadas voces del diccionario o de la lengua general, vacías de contenidos reales. Para ello, Vallejo recurre a todos los niveles lingüísticos y extrae sus vocablos del habla coloquial, del habla regional, del vocabulario científico, a veces inclusive modificando la ortografía, como en el caso del poema “IX”:

Vusco volvvver de golpe el golpe...
 Busco volvvver de golpe el golpe...
 Fallo bolver de golpe el golpe

No se trata de un juego, sino de la convicción de que el poeta debe restaurar la palabra gastada y devolverla al mundo en toda su originalidad. Dice Vallejo en su ensayo “El arte y la revolución”¹⁷:

¹⁶ Mena, Juan. Poema CLXIV. Disponible en:

<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100277&idCorpus=1000&posicion=1>

¹⁷ Ensayo escrito entre fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930 publicado póstumamente décadas después, junto con otro volumen de ensayos y escritos diversos titulados “Contra el secreto profesional”, en Lima por la editorial Mosca Azul en el año 1973. El prólogo estuvo a cargo de Georgette Vallejo, viuda del escritor.

El material más elemental y simple del poema—es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta. (70)

César Vallejo, al experimentar con el lenguaje poético, da lugar a lo que podemos denominar una gran tarea de deconstrucción de la lengua española y su tradición poética. Esto no quiere decir que Vallejo intenta ir por fuera del sistema de la lengua, ya que hacerlo implicaría incomunicación total, sino que busca revisar críticamente la lengua natal, el idioma, cuestionándolo. Gran parte de las vanguardias del siglo XX compartieron esta actitud frente al lenguaje poético, pese a que, llamativamente, Vallejo nunca se inscribió en grupos o tendencias.

Iber Verdugo en su texto *Hacia el conocimiento del poema* (1982) explica que el propósito que se persigue con el análisis de un poema es el de llegar a deducir el significado implícito o connotativo del mismo. Siguiendo esa línea observamos que en sus poemas más experimentales Vallejo presenta una visión del absurdo, que el yo lírico está ligado al sin sentido de la vida. En el complejo poema “XLIX” de *Trilce* el sujeto de la enunciación poemática se cuestiona con pesimismo quién es él y cuál es su verdadera identidad.

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.

Para expresar la angustia de lo absurdo y el sin sentido, el poeta violenta la sintaxis del lenguaje: en el uso del futuro (“de quién seré”), de los pronombres (“nos sabrá”), los verbos (“que iridice”).

Nadie me busca ni me reconoce,
 y hasta yo he olvidado
 de quién seré.

.....
 Tampoco yo descubro a nadie, bajo
 este mantillo que iridice los lunes
 de la razón;

El poeta utiliza palabras extrañas o de poco uso como “ductores,” que significa conductores y que refiere a la persona que señala al poeta con su traje vacío o sus “húmeros,” que son los huesos del codo pero que en el poema se convierten en otro traje más.

El lenguaje poético de Pizarnik es heredado: es aquel que Vallejo renovó en *Trilce*. Alejandra Pizarnik en su diario hacia 1955 confiesa: “Escribo sin pensar, todo lo que venga de ‘allá.’ Lo guardo. Al día siguiente, releo lo escrito y pienso” (Becciù 52). Ese ‘allá’ al que refiere Alejandra es el lugar en el que se configura ese lenguaje que comparte con Vallejo. En julio de 1955 escribe en su diario: “Aj, qué azco” (Becciù 38). Se trata de un lenguaje capaz de herir y transgredir para poder ser desde su particular esencia. Ángeles Vázquez en su artículo “Alejandra Pizarnik: la lúgubre manía de vivir” (2009) establece que la poesía de Pizarnik

rompe con esa raigambre en la que la poesía femenina era mero sentimentalismo, ternura y suavidad poética. Su voz se libera y dice lo que a otras voces femeninas anteriores les estaba vedado, como la crueldad y la violencia. (s/pág.)

Al igual que Vallejo, Pizarnik desgarró los paradigmas de la poesía de la época. El proceso de destrucción del propio lenguaje poético se hace patente en varios de sus textos, y para Cristina Piña (1999) el hecho de que Pizarnik abandonara el discurso prestigioso, el aprendizaje de los poetas franceses, se debe a su reconocimiento de que éste no respondía en plenitud a su carácter de “otra,” de “errante,” de “excluida,” de “judía,” en un país y una tradición católica; no respondía al “otro” discurso, el que se encuentra fuera del canon, entre la sexualidad, la risa, el carnaval, la violencia y la destrucción (83).

La crítica Anahí Mallol (2003) analiza los rasgos estilísticos innovadores, transgresores, y experimentales de la obra de Pizarnik y dirige nuestra atención hacia expresiones tales como “las momoscas son las que sasalen,” o latinazgos inventados, “in culo volens loquendi chorlitos,” o neologismos que proceden por composición, “el vicarolabio,” “la camiseta muerta de frisa,” o por elisión, “Dijo laloc (la locutora) —El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra,” o juega con sonidos que incluso pueden llegar a lo soez, “mallarmearme de risa,” “tu aprobamierda.” Observa también Mallol que Pizarnik emplea aliteraciones, perífrasis, y collage; y que juega con la materialidad fónica y gráfica de las palabras y las frases, “Huang and two,” “quedate kioto”; y que deforma versos de autores muy conocidos, por ejemplo, transforma una frase de Lorca, “Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico,” o “Verdi que te quiero Verdi,” “mierda que te verdo mierda” (30-31).

En César Vallejo, a menudo, la trama sintáctica refleja sus revueltas internas. Siempre desde la perspectiva del “pacto ambiguo” de Alberca podemos observar que en el yo lírico de sus poemas hay mucho del autor empírico, de Vallejo (se da una

ambigüedad, una tensión entre ambos). En efecto, en los años en los que se radica en la capital francesa Vallejo es un hombre sufriente por la inestabilidad personal, social y económica. Esa oscilación y ese sufrimiento contagian la palabra del poeta, hacen surgir interrogantes y dan lugar tal vez a una de sus poesías más paradójicas: “Intensidad y altura,” en la que se inscriben dos tensiones: la aspiración del lírico y la realidad trágica. El sujeto lírico expresa:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
 quiero decir muchísimo y me atollo;
 no hay cifra hablada que no sea suma,
 no hay pirámide escrita, sin cogollo.

En el poema “Fiesta” de Alejandra Pizarnik la voz poética describe el viaje emprendido en su poesía, el rito mediante el cual el ser desarraigado, abandonado en el mundo, busca un lugar donde aposentarse:

He desplegado mi orfandad
 sobre la mesa, como un mapa.
 Dibujé un itinerario
 hacia mi lugar al viento.
 Los que llegan no me encuentran.
 Los que espero no existen.

Enrique Pezzoni (1998) afirma que si algo tiene de mágico este rito no es porque el poema, como un talismán, transmute la realidad en otra más hermosa, donde las cosas se reconcilian en una armonía paradisíaca. Lo mágico consiste en crear el espacio del poema, la tierra prometida, con aguda conciencia de que todo es allí nuevo, de que nada

se ha metamorfoseado, salvo el ser mismo del poeta: el exiliado logra al fin una forma de comunión, pero en la soledad más absoluta (158-159).

Para Pezzoni, poemas como “Reloj” no pueden provocar sino reacciones opuestas: el rechazo absoluto o la fascinación. Imposible reducir la poesía de Alejandra Pizarnik a un esquema conceptual: sus versos desarman todo intento de explicación (161).

Dama pequeñísima
 moradora en el corazón de un pájaro
 sale al alba a pronunciar una sílaba:
 NO

Pero es César Aira (2004) quien lo intenta, estableciendo que:

Así se explica (y no sé cómo podría explicarse si no) el poema... La dama pequeñísima enfrentando su propia contradicción al no poder funcionar como personaje por negarse explícitamente, al paso del tiempo, o convivencia del tiempo que haría posible el relato. La contradicción se resuelve en negación, lo que determina la brevedad del poema. (20)

Desde *La tierra más ajena* (1955) hasta *Los trabajos y las noches* (1965), la poética de Pizarnik muestra una evolución progresiva hacia una poesía cada vez más breve, con una forma cada vez más concisa y fragmentaria (Martín 71). Ella misma lo afirma en el prólogo a la *Antología consultada de la joven poesía argentina* (1968):

Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo sé; las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesan de aportar lo

desconocido- y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror. Desde allí la invocación, la evocación, la conjuración. (367)

|
El poema ratifica el ansia del sujeto por descubrir esa verdad aspirada. La idea del acto creador como edificación de un espacio en donde todo es posible muestra la flexión ética del poetizar. La creación admitiría ir más allá de las condiciones de la vida cotidiana, entendidas como trampas que escinden al hombre.

Por su parte, Vallejo sustenta su poesía en dos cimientos que son la innovación del lenguaje y el compromiso del escritor. Y desde ellos se manifestará la legitimidad de una voz original y diferente. Rocío Oviedo en “Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo” (2009) sostiene lo siguiente:

Su poesía se convierte en un objeto de experimentación que busca la expresividad más intensa en una marca de irrealidad que a la vez es un lenguaje que se cuestiona y se pone en entredicho, del que resulta un lenguaje dialéctico y como tal, paradójico. (116)

El lenguaje poético en Vallejo y Pizarnik es una construcción que interpela las estructuras del quehacer poético estabilizado para lograr una comunicación más plena (a riesgo de caer en la incomunicación total). Si tomamos el verso “La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos” de Pizarnik, podemos explicar esa voluntad de ruptura. La rosa es el elemento más transitado por los poetas, es considerada el símbolo por excelencia de la poesía romántica e, incluso, de la reflexión poética y filosófica. En este caso, la mirada del poeta vuelve sobre la rosa, pero ya no para hacer alusión a la belleza y al amor, sino para “pulverizarse los ojos,” para erradicar las miradas anteriores, para vincularla con el dolor y para hacer doler con la nueva mirada. De esto se trata la postura de vanguardia de los poetas: de romper con lo

preestablecido, de que el lenguaje poético exprese aquello que a la poesía le estaba vedado expresar.

El estilo de Pizarnik en *La última inocencia* (1956) es muy fragmentario y concentrado. En el poema “Sueño,” la idea de la vida como prisión, sin la posibilidad del recuerdo como salida, es expresada en breves y efectivos versos.

Estallará la isla del recuerdo.
 La vida será un acto de candor.
 Prisión
 para los días sin retorno.

Tanto en la poesía de Pizarnik como en la de Vallejo aparece el tema de la prisión; pero no se trata meramente de una idea o una construcción literaria sino de una realidad, representada en la cárcel de Trujillo para Vallejo, y el hospital Pirovano para Pizarnik. Como ya lo hemos expresado, en el poema autoficcional se da una indefinición y relativización de los límites entre lo real y la ficción. Retomamos el argumento de Graciela Ferrero (2013): “El poema autobiográfico carece de marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado: la suya es una textura ambivalente” (s/pag.). Y desde este mismo posicionamiento teórico Sonia Barbero y Cecilia Malik de Tchara (2015) afirman que, “El lector/interlocutor se ve expuesto a un constructo del “yo”—sujeto textual—que mezcla lo real con lo ficcional, y que no pretende ser analizado ni leído deslindando sus fronteras”(s/pág.).

En 1920 César Vallejo regresa a Santiago de Chuco desde Lima y el primero de agosto de ese mismo año ocurre un incendio y saqueo en el pueblo. Del mismo se acusa injustamente a Vallejo como participante y azuzador. La inválida acusación se

comprueba en el documental reivindicatorio de su figura, “Desagravio a Vallejo, de juez a injusto reo,” ofrecido -casi nueve décadas posteriores al suceso -por el Poder Judicial en la ciudad de Trujillo. Vallejo vivió uno de los momentos más terribles de su vida al ser acusado de un crimen que no había cometido y que le implicó perder 112 días de su vida, número que con insistencia se hace presente en sus poemas.

En relación a ese pasaje de la vida del poeta, Jean Franco (1984) afirma que no permaneció ocioso en cautiverio, sino que trabajó en algunos poemas de *Trilce* y que bajo el seudónimo “Korriscosso,” presentó el poema “Fable de gesta” ganador del segundo premio en un concurso de poesía en Trujillo. Para Franco la rutina y la conciencia del paso del tiempo se arraigan tan fuerte en el poeta que, en la primera estrofa del poema “L” de *Trilce*, el yo lírico hace referencia al celador de la celda, portador de la llave de la libertad o del encierro (53).

EL CANCERBERO CUATRO veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente.

Las irregularidades descubiertas en el procedimiento de su arresto, determinaron la liberación provisional de Vallejo, si bien sólo se lo exculpó en 1926. El 26 de febrero de 1921 recobró su libertad y describió su encarcelamiento diciendo: “me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal” (Franco52). Vallejo, algunas veces libera la angustia consiguiente a su paso por la cárcel en la creación poética, pero en otras oportunidades esa experiencia lo hunde en una amarga depresión.

A partir del documental “Alejandra Pizarnik: final de juego”¹⁸ accedemos a la voz de Marcos Weinstein quien fuera el director del pabellón de Psiquiatría del Hospital Pirovano de Buenos Aires en 1972. En este año, por sus intentos de suicidio, Alejandra Pizarnik fue internada en la sala 18 durante cinco meses, y solo tenía permiso para pasar los fines de semana en su casa.

A través de las citas que se van haciendo de sus diarios y cartas, se puede observar el grado de lucidez y conciencia que tenía de sí misma. Weinstein explica que, a diferencia de los tratamientos represivos que se aplicaban en el Hospital Borda para atenuar en el paciente el deseo del suicidio, el Pirovano ofrecía un espacio en donde el paciente era tratado psicológicamente pero podía deambular libremente por el hospital e incluso salir, teniendo la obligación del volver a las diez de la noche. Dice Pizarnik en la carta N° 3 que envía a León Ostrov en junio de 1960:

Yo habito con frenesí la luna. No tengo miedo de morir; tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva... No puedo pensar en cosas concretas; no me interesan. Yo no sé hablar como todos. Mis palabras son extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie.....

¿Qué haré cuando me sumerja en mis fantásticos sueños y no pueda ascender? Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver. Es más, no sabré siquiera que hay un “saber volver.” No lo querré acaso. (Ostrov 37)

La prisión que representa el Pirovano se torna posiblemente más dura por su cercanía con los otros, con esos que no entienden el lenguaje, con los que no se alía

¹⁸ Exhibido primeramente en Canal Encuentro y presente en la actualidad en el repositorio de recursos del portal educativo EducAr.

como lo dice en el poema escrito allí: “Sala de psicopatología,” que analizaremos posteriormente.

Árbol de Diana es un extenso poema dividido en secciones. Alejandra Pizarnik lo escribió durante su estadía en París en la que se conectó con la vida cultural europea y se vinculó con escritores de ese momento, como Julio Cortázar,¹⁹ que aparece en una dedicatoria. Gran parte del reconocimiento de su producción está asociado a la publicación de esta obra con la que, además, logra darle forma a su estilo. La particularidad del poema radica en la aparición de una duplicación del yo que se va trabajando a lo largo de los versos del poema XIII.

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

La duplicación aparece en los pronombres *mí* y en el *me* de *llevándome*. De esta manera, se fuerza la sintaxis para lograr ese efecto extraño de salirse de uno mismo. El barco parte de ella, pero se la lleva: el yo es puerto y tránsito a vez.

Por otro lado, el nombre del poema hace mención a Diana, la diosa de la caza de los romanos: armada, grave, severa, cruel e incluso vengativa. Esto impregna de sentido a todos los versos, y propone una lectura respecto de la figura femenina y de su voz poética ligada a la valentía.

En el caso de César Vallejo, un claro ejemplo de expresividad y voluntad de innovación lo conforma el poema “XLVI” publicado en *Trilce*. El autor-sujeto lírico le habla a una mujer que está ausente pero con la que compartió el momento que recrea en

¹⁹ Carlos Morales en su *Revista de creación literaria epistolar* (2011), recupera una carta que Julio Cortázar dirige a Alejandra Pizarnik en 1971 –en la que se menciona a César Vallejo– y en la que expresa lo siguiente: “ El poder poético es tuyo, lo sabés, lo sabemos todos los que te leemos; y ya no vivimos los tiempos en que ese poder era el antagonista frente a la vida, y ésta el verdugo del poeta.”

el poema. El lector interpreta y descubre dimensiones del mundo íntimo del autor-sujeto lírico.

La tarde cocinera se detiene
 ante la mesa donde tú comiste;
 y muerta de hambre tu memoria viene
 sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
 a que le brinden la bondad más triste.
 Y no quieres gustar, que ves quien viene
 finalmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
 y te llora en su delatal que aún sórdido
 nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
 valor para servirse de estas aves.
 Ah! qué nos vamos a servir ya nada

El poema está conformado por una variedad de endecasílabos combinados de diferentes maneras. Aunque está escrito en verso libre el poeta utiliza la rima asonante para brindarle cierto acento a las vocales que repite al final de cada verso. El uso de sinalefas, hiatos y sinéresis contribuye a la musicalidad y la singularidad de la composición. El ritmo está creado por la medida de los versos y el uso de la repetición.

Esta poesía tiene la apariencia de un soneto, y las figuras literarias que se observan son la *prosopopeya* ya que se da vida a objetos inanimados a través de sentimientos y actitudes humanas: “la tarde cocinera se detiene ante la mesa”; “La tarde cocinera te suplica y te llora, en su delatal que nos empieza a querer ”; “Y muerta de

hambre tu memoria viene...”; *exclamación*: “¡Ah! que nos vamos a servir ya nada...”; *aliteración*: “Más, como siempre, tu humildad se aviene, a que le brinden la bondad más triste”; *supresión*: “delatal” por delantal.

En las diferentes estrofas del poema se emplean verbos conjugados en presente, pretérito imperfecto, y en primera persona del singular, personificándose (Vallejo) en cada uno de los objetos para manifestar su dolor por la ausencia y su desánimo: “la tarde cocinera se detiene” (ella, la tarde), “la tarde cocinera... te llora en su delatal.” En la última estrofa se dirige al ser amado en presente, en la primera persona del singular: “Yo hago esfuerzos también porque no hay valor para servirse.”

En “En esta noche, en este mundo” de Alejandra Piznik, la autora-sujeto lírico manifiesta su frustración por no poder expresar o explicar todo lo que tiene en su mente (“la lengua natal castra”).

En esta noche en este mundo
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte
 nunca es eso lo que uno quiere decir
 la lengua natal castra
 la lengua es un órgano de conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua
 que es el órgano de la re-creación
 del re-conocimiento
 pero no el de la resurrección
 de algo a modo de negación
 de mi horizonte de maldoror con su perro
 y nada es promesa
 entre lo decible
 que equivale a mentir

(todo lo que se puede decir es mentira)
 el resto es silencio
 sólo que el silencio no existe

no
 palabras
 no hacen el amor

hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?

.....

hablo
 sabiendo que no se trata de eso
 siempre no se trata de eso
 oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
 ayúdame a escribir palabras
 en esta noche en este mundo

“La lengua natal castra.” Aunque la lengua “es el órgano del conocimiento” le resulta insuficiente. No se siente capaz de lograr lo que anhela y escribe sobre el dolor que significa el lenguaje, el vacío que nombra y el espacio que construye e inventa, porque escribir es romper con la propia lengua, hacerla extranjera, trabajar su materia hasta configurar una nueva idea acerca del lenguaje opuesta a la concepción de la palabra como expresión directa del pensamiento. Afirma Piña (1991) que Pizarnik al impugnar la capacidad referencial del lenguaje abre la línea de impugnación del mismo lenguaje por ser este un instrumento radicalmente insuficiente para representar la

realidad exterior e interior (93). Se da la imposibilidad de construir la verdad en tanto correspondencia entre la palabra y lo que nombra. Tomás Vera Barros (2015) argumenta que, “El alojamiento en un universo lingüístico distanciado cada vez más alejado de los referentes de lo real define –o al menos sugieren sus contornos– la poética de experimentación de Alejandra Pizarnik” (112).

Se evidencia en Pizarnik una impugnación de la autoridad de “la voz poética” (pilar de la enunciación modernista) dado que se pone al lector en la prueba del principio de legibilidad, es decir, el intentar extraer de todo texto un sentido coherente, entendido como mensaje. Se da una incompatibilidad subyacente entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente.

Este divorcio entre la intención del autor y el significado del texto es la clave de la creación poética en el Vallejo de *Trilce* y también en Pizarnik dado que, en ellos, se quiebra con la idea de un sentido (emanado del autor). Y es en este punto en el que la teoría de la recepción se inscribe y posibilita comprender cuál es el rol a desempeñar por el lector en Vallejo y Pizarnik: debe realizar actividades de construcción de coherencias para establecer un sentido del texto y un significado para sí. Indiscutiblemente, el lector debe buscar la coherencia que lo tranquilice ante la alteración de las convenciones establecidas.

La ruptura que vincula a los poetas es ese quiebre con la autoridad de la voz poética en la que los modernistas latinoamericanos basaron un modelo comunicativo según el cual la obra es la transmisora del sentido/idea, y el lector es el heredero o depositario. El lector de *Trilce* es un lector desheredado, no es posible captar un sentido y el sin sentido aparece como nueva práctica de lectura y escritura.

Volviendo al análisis del poema “En esta noche, en este mundo,” vemos cómo el sujeto lírico se queja porque la gente no ve en ella lo que ella lleva dentro, y ella siente que no tipifica, “¡oh quédate un rato más entre nosotros!”

en esta noche en este mundo
 extraordinario silencio el de esta noche
 lo que pasa con el alma es que no se ve
 lo que pasa con la mente es que no se ve
 lo que pasa con el espíritu es que no se ve

Pizarnik reitera una y otra vez que no puede sincerarse ni con ella misma, y escribe para mantenerse alerta, cuerda, pero una y otra vez se da cuenta de que sus palabras son incoherentes, que no dice lo que ella quiere decir.

“En esta noche, en este mundo,” es un poema escrito en verso libre y sin una rima determinada; el acento contribuye a la musicalidad interna del verso donde el ritmo (de 1 a 20) se aprecia sobre todo en las repeticiones. Algunas figuras literarias que se observan son:

- ✓ *Anáfora*: “La lengua natal castra, la lengua es un órgano de conocimiento.”
 “Escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad, escribo como estoy diciendo; lo que pasa con el alma es que no se ve,/ lo que pasa con la mente es que no se ve, /lo que pasa con el espíritu es que no se ve.” Utiliza la anáfora con un afán reiterativo a fin de establecer su invisibilidad, su desaparición.
- ✓ *Deprecación*: “oh ayúdame a escribir el poema más prescindible.”
- ✓ *Aliteración*: “Sabido que no se trata de eso siempre no se trata de eso.”
- ✓ *Paradoja*: “No puedo más de no poder más...”

En las diversas estrofas del poema se utilizan verbos en presente y en primera persona del singular. En cada una de las quejas y lamentaciones la autora-sujeto lírico manifiesta su temor a enloquecer, a comprometerse. En los últimos versos se dirige a Dios, requiriéndole ayuda para terminar lo que inició, para poder lograr escribir algo que no sea mentira, que no sea lo equivocado, que sea lo que uno quiere decir.

Vallejo en su poema “XLVI” (La tarde cocinera se detiene) de *Trilce* dice que ya no nos podemos servir nada, que ya no hay valor para servirse, para buscar o para encontrar razones que validen el intento de retomar lo que está—poéticamente—dado. Es Pizarnik quien se inscribe aquí, completando el vacío que los últimos versos del mencionado poema de Vallejo instauran. Ella dice que la lengua natal castra, que la lengua es un órgano de conocimiento/ del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua y es por ello que debe ser trascendido o regenerado. Hay que construir otro lenguaje más viviente, que permita hacer en el decir. Pero es un intento que cuesta, por eso la poeta implora: “oh ayúdame a escribir el poema más prescindible / el que no sirva ni para / ser inservible.” Analizando estos versos, Víctor Gustavo Zonana (1997) en su texto “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik” sostiene lo siguiente:

Ella espera que su propio lenguaje se ajuste al lenguaje propio de las cosas, busca aquellas palabras que aún pueden aferrar el ser, haciéndose a la inmovilidad de las cosas. Este presentimiento se torna evidencia cuando la poeta descubre la imposibilidad de su tentativa creadora, cuando advierte la debilidad de su propio lenguaje. (s/pág.)

El lenguaje no alcanza para decirlo todo. En *Trilce* se comprueba que no se puede comunicar la sensación física del sonido por medio del lenguaje convencional y el autor

recurre a nuevas técnicas: “999 calorías/Rumbbb...Trrrapprrr...chaz/serpentínics u del dizcochero/engiarafada al tímpano” (XXXII).

La crítica y la impugnación de una serie de modelos de hacer poesía, y la destrucción de las estructuras normativas y sistemáticas de la lengua, conducen a la acumulación de otros materiales idiomáticos que adquieren un carácter significativo en la reconstrucción poética y en las diversas maneras de constituirse los signos.

La voz poética en Vallejo y Pizarnik muestra la soledad y el apartamiento. La voz poética anterior a *Trilce* demuestra un mundo ordenado, pero no es la voz que habita en Pizarnik ni en Vallejo. Alejandra en su poema “No, la verdad no es la música” se dice triste y a la espera de una palabra que nombre lo que busca. Esa palabra tal vez no vendrá, aunque sí habrá esfuerzo, como puede evidenciarse en Vallejo cuando dice, “Yo hago esfuerzos también” (XLVI).

La angustiada conciencia de los límites del lenguaje (“no es eso, no es eso lo que quisiste decir”; “qué exasperación ante la pobreza de mi lenguaje” [Carta N° 10]) insta la imperiosa necesidad de traspasar las fronteras del código, de explorar el caos que surge más allá de la sintaxis y la gramática (Ostrov 22-23). Para Pizarnik si la lengua poética supone una desterritorialización del lenguaje, la poesía como experiencia vital y corporal implica una desterritorialización del propio cuerpo que culmina, evidentemente, en la muerte (Ostrov 23).

Detrás del personaje se esconde una persona que provoca una gama de sentimientos contrapuestos en quienes la conocieron. Cada año aparecen en el mercado correspondencias, recuerdos, testimonios, películas, que ofrecen de Pizarnik la imagen de una poeta marginal y conflictiva: mujer, judía e hija de emigrantes, sus excesos sexuales, su esquizofrenia y posterior suicidio. Desde finales de septiembre 1972, fecha

en que se suicidó, se la ha considerado como “poeta maldita.” Su intento por transponer la vida a la escritura y viceversa, la elevó a categoría de leyenda en la poesía argentina.

Hemos desarrollado hasta aquí una breve presentación y análisis de los poemas objeto de investigación de este estudio en los cuales se puede observar una vinculación entre Pizarnik y Vallejo tanto en lo temático como en lo estilístico, y el afán que ambos poetas compartían por la ruptura y la innovación. A continuación, nos referiremos al extrañamiento o la “desfamiliarización” que se produce en el lector al acercarse a los textos de César Vallejo y Alejandra Pizarnik.

Extrañamiento del lector

A partir de los postulados de la teoría de la recepción de Hans R. Jauss (1982), sabemos que las incertidumbres llevan al lector a indagar una elucidación, a instaurar una correlación entre las propias vivencias, experiencias, recuerdos, y el contenido del texto. Así, el texto literario demanda al lector realizar actividades de construcción de coherencias para establecer el sentido del mismo. Desde ese posicionamiento el creador intenta provocar en el lector/receptor expectativas, o deshacerlas al dejar mucho a oscuras o sin expresar positivamente.

En los poemas de Vallejo y Pizarnik, como vimos en el anterior apartado, hay una impugnación de los aspectos formales de la poética tradicional y de las condiciones de legibilidad canónicas. Son poemas que desafían el principio de legibilidad²⁰ que intenta extraer de todo texto un sentido coherente entendido como mensaje; afectan las

²⁰ Legibilidad entendida como conjunto de leyes hechas por el sistema que determinan la cualidad de lo legible. Según definición de legibilidad que da la RAE. Disponible en: http://buscon.SrvltGUIBusUsual?LEMA=legibilidad&TIPO_BUS=3&TIPO_HTML=2.rae.es/drae/

condiciones de legibilidad hiriendo el sistema poético canónico²¹ desde la rima, el metro, la estrofa.

La convención instauro normas literarias; Vallejo y Pizarnik rompen (gesto de vanguardia) con ellas, se liberan. Esta liberación funda una nueva legibilidad, una escritura como un nuevo acto de enunciación, y esta re-enunciación sólo es posible si se entiende al texto como práctica significante. Los poemas proponen otra legibilidad, suspender el lugar del origen,²² aplicar a la lectura un principio de fuga.

Viktor Shklovski en “El arte como artificio” (1917) desarrolló el término “desfamiliarización,” según el cual la función del arte consiste en renovar nuestra conciencia de aquellas cosas que se han convertido en objetos habituales del conocimiento diario, sacudir los hábitos perceptivos del lector provocando el extrañamiento que conmueve la percepción automatizada del lector(62).

“Desfamiliarización,” entonces, designa el procedimiento literario por el cual un autor vuelve deliberadamente extrañas aquellas experiencias o percepciones con las que sus lectores potenciales han mantenido familiaridad puesto que se han forjado en la repetición, en la rutina, en un cómodo adormecimiento. Así, en literatura, la “desfamiliarización” consiste en presentar algo familiar desde una luz nueva y diferente. En el caso de Vallejo y Pizarnik los poemas parecen “proponer” romper con la autoridad de la obra como transmisora de sentido, idea, sentimiento autorial. Por lo

²¹El canon en este trabajo es entendido como la norma modernista.

²²Escritura desde su negatividad. La escritura dilata, traslada, difiere, demora toda aparición. Es así el correlato de una ausencia, ausencia de todo fundamento, de toda inmediatez de la conciencia consigo misma y, consecuentemente, negativa a aceptar la reciprocidad ste/sdo del signo saussureano (de modo similar no igual a Lacan). No legibilidad, decibilidad, multiplicidad indetenible, lo que no implica una cualidad negativa sino una pluralidad sin límites, una no legibilidad en tanto no se remite a un todo del texto dado de antemano. Derrida. J. *La Différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968.

Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm

tanto, el sentido se desplaza, se desdice; el sin sentido se convierte en una nueva práctica de escritura y lectura.

En un artículo sobre la literatura de Pizarnik, Rebeca Bordeu (2010) desde la perspectiva del psicoanálisis argumenta que esta escritora verbalizó en su poesía lo que Lacan demostró científicamente. Explica Bordeu que en la concepción lacaniana no puede asignarse un significado único a un significante (tal como lo concebía Saussure) con lo cual Lacan niega al signo su función referencial. Particularmente en la poesía existen distintos niveles en la relación significante/significado. Bordeu cita las palabras de Lacan: “Basta escuchar la poesía para que esta polifonía se deje oír,” y observa que lo que comparten la literatura y el inconsciente, como lenguaje, es que en ambos se da la modificación de la relación entre significante y significado. El autor comunica más allá de las palabras, comunica lo que no sabe que está comunicando, y entre los lectores, hay algunos que leen lo que el autor intentó decir y otros que leen otra cosa. Bordeu puntualmente observa en Pizarnik lo siguiente:

La fragmentación del sujeto, el desplazamiento del significado frente al mar profundo y ambiguo de significantes, la dificultad de encontrar la palabra verdadera, la manifestación del deseo en el texto, la angustia, la desesperanza. Creo que Pizarnik fue uno de aquellos seres privilegiados que logró verbalizar sensaciones que luego (o al mismo tiempo) intelectualizaría Lacan. Pizarnik nos hace entender a Lacan, Lacan nos aclara el origen de las imágenes de Pizarnik.

(4)

Desde el plano del significante, los poemas de Vallejo y Pizarnik presentan un lenguaje que obstruye la armonía de la poesía modernista latinoamericana (un sentido que ya está construido y el lector como depositario de esa sabiduría). La teoría de la

recepción coloca al lector de un texto en una posición activa, creativa, como parte clave del proceso de concretización de un texto en el acto de lectura. Propone que el texto responde a un horizonte de expectativas, algo así como un imaginario sobre el cual cada lector opera cuando lee. Tanto en los poemas de Pizarnik como de Vallejo, se deja al lector la posibilidad de producción del significado, desde el planteamiento del plano significante. El lector fija su atención en ese plano significante que los poemas le presentan, pero se centra en la contradicción y desarmonía, en el libre juego del signo.

Con Viktor Shklovski (1991) podemos pensar que esta estrategia utilizada por el autor genera un extrañamiento del lector, una “desfamiliarización,” y que los poemas proponen lo que Umberto Eco en su texto *Lector in fabula* (1987) denomina un lector modelo que se mueve interpretativamente al igual que el poeta se ha movido generativamente. Así, los poemas permiten desprenderse de las convenciones del sistema dominante.

El lenguaje poético pierde eficacia en cuanto instrumento comunicativo del logos. Perder su capacidad de comunicar el conocimiento es el paso necesario para que surja su potencial expresivo y así se eleve, apartándose de la coherencia y la lógica impuestas por el sistema. Leemos, por ejemplo, en el poema IX de *Trilce* de Vallejo:

a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

Vemos que se rompe la función comunicativa del lenguaje y se rechaza la correspondencia unívoca entre significado y significante. Los aspectos fónicos

adquieren protagonismo. Además, la puntuación, la sintaxis y el verso sufren un proceso de flexibilización que libera al lenguaje de los límites establecidos por el sistema dominante y brinda a la poesía la posibilidad de liberarse de la normativización.

César Vallejo fue un poeta de vanguardia. No obstante, Xavier Abril (1963) sostiene que Mallarmé es el “verdadero sugeridor de la poesía de *Trilce*,” y que la fuente esencial es la frase “una jugada de dados jamás abolirá el azar.”²³ En *Poemas Humanos*, Abril localiza a Verlaine [*septembre a attiédi*.²⁴]; a Rimbaud [*un autre*²⁵] cuando Vallejo dice “a lo mejor soy otro.” Y reconoce a Baudelaire en lo absurdo, en la analogía lluvia/recuerdo, y en el poema XXXIII de *Trilce*: “mil años”[*mille ans*]²⁶

Tanto Pizarnik como Vallejo poetizan de lo esencial con lo esencial. En el poema “Tu Voz” de Pizarnik, la poeta-sujeto lírico sabe que su voz es ajena; sabe que la palabra habita en ella y está presente en su escritura.

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte.

²³ MALLARME, Stephane. “Un Coup de Dés”, poema publicado por primera vez en la revista *Cosmópolis* en 1897. Disponible

en:<http://www.lapaginadenadie.com/t2/page3.asp?Id=87804&Rf=34&Rt=3&Np=342>

²⁴ VERLAINE, Paul. “A une femme” en *Poèmes saturniens*. Disponible en:
<http://www.ilsontecrit.fr/textes/V.html>

²⁵ “Je est un autre” Carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny a Charleville. Fechada el 15 mayo 1871
Disponible en: <http://gabiromano.blogspot.com/2010/07/yo-es-otro-je-est-un-autre-carta-de.html>

²⁶ BAUDELAIRE, Charles. LXXVI *Soleen-Les Fleurs du Mal* . Disponible en :
<http://www.eclairment.com/Spleen-J-ai-plus-de-souvenirs-que,2881>.

Alejandra Pizarnik traza a su manera mapas en los que conecta lecturas y experiencias porque vive y escribe en los límites de la vida, la razón y el lenguaje. Es decir, la formación del poema se hará en silencio, internamente. La lucha por alcanzar la palabra exacta se ve también como sufrimiento: “Aire tatuado por un ausente.”

El último poema escrito por Pizarnik²⁷ resume dos de los ejes de su poética: vida y lenguaje, entendido éste como expresión de vida transformada en poesía. La pasión del lenguaje y la rebelión contra el suyo natal son constantes en su obra.

En Pizarnik y en Vallejo el poema habla de sí mismo y se convierte en transgresor al cuestionar la eficacia del lenguaje poético tradicional. Lo conocido, o más o menos conocido, es presentado (a través de variadas técnicas) de una manera no familiar, y por eso el lector se ve obligado a cuestionar, incluso cambiar de forma radical, sus expectativas con respecto al referente. Como consecuencia de la “desfamiliarización” del lenguaje se da el extrañamiento del lector.

Modos y modalidades enunciativas

En esta sección del trabajo nos concentraremos en los modos enunciativos en las poesías “Y si después de tantas palabras” de César Vallejo, y “Solamente las noches,” “no la verdad no es la música,” ambas de Alejandra Pizarnik.

Retomamos aquí la teoría sobre análisis del discurso de Kerbrat Orecchioni (1993) y Lozano y Peña Marín (1997), según la cual la modalidad es el modo en que se manifiesta en el enunciado la actitud del hablante ante lo que dice y ante el oyente. El

²⁷ Ver biografía en el apéndice

hablante dispone de varios procedimientos para expresar su actitud: la entonación, el modo verbal, y las palabras que aportan significados de afirmación, negación, o duda.

En las tres poesías seleccionadas en este apartado analizaremos la actitud de la voz poética frente a la esperanza y a la vez la frustración y limitación que significa la palabra y, por ende, la escritura.

Vallejo, con incertidumbre, interroga el valor asignado a las palabras cuando dice: “¡Y SI DESPUÉS de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!” En estos versos vemos cómo la condicional inicial usada por el poeta, desestabiliza la confianza asignada en el valor del lenguaje, de la palabra misma. ¿Qué hacer si por lo que uno vive no subsiste en el futuro? Arriesga y sustenta el autor-sujeto lírico que lo mejor sería “que se lo coman todo y acabemos,” dejarlo todo y marcharse (¿morirse?).

En “no, la verdad no es la música” el sujeto lírico muestra que a través del lenguaje es imposible acceder a los “nombres precisos y preciosos de mis deseos ocultos” que están ocultos en un “jardín inaccesible.”

Estas poesías se vehiculizan a partir de una enunciación que, insistentemente, oscila entre la esperanza y su falta. La actitud de la voz poética en el poema “Y si después de tantas palabras” de César Vallejo, “Solamente las noches” y “no, la verdad no es la música” de Alejandra Pizarnik, se caracteriza por la imposibilidad de la escritura, la espera por la palabra: “en esta paz de una sola línea”; “escribiendo / he pedido, he perdido; triste espera de una palabra”. Dicha actitud del yo lírico se evidencia en

- la entonación:

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena

y en los dos, cuando miran, mucha pena...

Entonces...¡Claro!...Entonces...¡ni palabra! (“Y si después”)

he querido sacrificar mis días y mis semanas

en las ceremonias del poema

he implorado tanto

desde el fondo de los fondos

de mi escritura (“Solamente en las noches”)

yo, triste espera de una palabra

que nombre lo que busco

desde todas mis vidas (“No, la verdad no es la música”)

- el modo verbal:

¡Y SI DESPUÉS de tantas palabras,

no sobrevive la palabra!

.....

¡Más valdría, en verdad,

que se lo coman todo y acabemos! (“Y si después”)

escribiendo

he pedido, he perdido (“Solamente las noches”)

no, la verdad no es la música

.....

-Te dimos todo lo necesario para que comprendieras

y preferiste la espera

.....

-solo vine a ver el jardín. (“No, la verdad no es la música”)

- las palabras que aportan significados de negatividad:

¡Y SI DESPUÉS de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte! (“Y si después”)

escribiendo
he pedido, he perdido.
.....
Coger y morir no tienen adjetivos. (“Solamente en las noches”)

(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible
no, la verdad no es la música
.....) (“No, la verdad no es la música”)

Octavio Paz (2003) expresa que cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro (8). Lo que Pizarnik portaba dentro de ella es lo que sale a la luz en sus lecturas de otros autores, y en su producción lírica, la cual constituye una revelación y al mismo tiempo un desafío para su lector. En la poética de Vallejo el lector puede no entender neologismos o metáforas, pero eso no le impide absorber la expresión de sus versos.

Las modalidades de enunciación en Vallejo y Pizarnik también persiguen como efecto la desautorización de la propia voz, del yo poético, para lograr traspasar el límite de toda estabilidad y romper con el discurso en tanto orden.

En el poema “Los heraldos negros” la modalidad de enunciación desestabiliza la autoridad de la voz poética dado que el verso se inicia con una certeza y termina con una duda. “Hay golpes,” eso no se niega porque se han sentido pero la única certeza evidente es que son “tan fuertes.” Todo lo demás es duda: de dónde vienen, por qué

sucedan, cuál es el propósito, por qué se sufren, “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.” Hay una suspensión del sentido mediante los puntos suspensivos “Son pocos; pero son...; Y el hombre... Pobre... ¡pobre!” La fortaleza de los golpes desequilibra al hombre, lo perturba. El autor, mediante la elipsis (los puntos suspensivos), expresa un silencio que se llena de preguntas jamás formuladas, porque no tienen respuesta, sólo una única certeza: los golpes de la vida existen y se sienten.

En el poema “En esta noche, en este mundo,” de Alejandra Pizarnik, la voz lírica expresa su propia limitación y se desautoriza a sí misma:

.....lo decible
 que equivale a mentir
 (todo lo que se puede decir es mentira)

 no
 palabras
 no hacen el amor

 hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?

Asimismo, Vallejo y Pizarnik fuerzan la sintaxis en los enunciados, inventan palabras, experimentan con los espacios en blanco y signos de puntuación, y crean su propia gramática, prosodia, y semántica. En su análisis del poema “En esta noche, en este mundo” Madeleine Stratford (2010) observa que Pizarnik elimina los puntos y las comas, y mantiene solo los paréntesis y algunos signos de interrogación y exclamación. Las palabras fluyen e impiden saber dónde empieza y termina una oración. Los únicos descansos del poema son gráficos y no sintácticos y consisten en abruptos cambios de

verso y línea, a menudo sin encabalgamiento, o bien consisten en la inserción de dos espacios en blanco al comienzo de los versos (181).

El poema titulado “V” de Vallejo es un claro ejemplo de experimentación. Aparecen cultismos, neologismos, substantivos hechos verbos, galicismos, derivaciones, y sustituciones de letras por números.

Grupo dicotiledón. Oberturan
 desde él petreles, propensiones de trinidad,
 finales que comienzan, ohs de ayes
 creyérase avaloriados de heterogeneidad.
 ¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
 A ver. No trascienda hacia afuera,
 y piense en són de no ser escuchado,
 y crome y no sea visto.
 Y no glise en el gran colapso.
 La creada voz rebélase y no quiere
 ser malla, ni amor.
 Los novios sean novios en eternidad.
 Pues no deis 1, que resonará al infinito.
 Y no deis 0, que callará tánto
 hasta despertar y poner de pie al 1.
 Ah grupo bicardíaco.

Todo enunciado –poético en este caso—tiene en su propio tejido discursivo elementos susceptibles de acción interpretativa. No obstante, el efecto final escapa completamente al propósito del emisor, ya que le es improbable prever todas las situaciones comunicativas posibles en que su mensaje pueda ser actualizado. No se trata de hacer comprender el contenido, de poder transmitir el significado de la información

brindada sino de construir en el ejercicio comunicativo una relación intersubjetiva entre el poeta y el lector. Esto es observable en la poesía de Vallejo y Pizarnik, poesía en la cual la lengua es llevada hasta límites insospechados.

Se evidencia a partir del proceso realizado en este apartado, que los modos enunciativos usados por Vallejo y Pizarnik persiguen configuraciones y efectos artísticos similares, llegando a veces al hermetismo y el silencio como veremos en la próxima sección.

Los límites de la comunicación y el silencio

Bárbara Téllez (2008) sostiene que en la poesía de Pizarnik el silencio emerge como una constante, y que cada poema reviste un misterio que envuelve al silencio como una palabra infinita. La palabra ideal no existiría, porque es inefable. Así, el silencio se transforma en una forma primigenia que prefigura el lenguaje (1).

La poesía de Alejandra Pizarnik se vivifica en el tema del silencio, el lenguaje se alimenta de la ausencia de la palabra. El silencio es lo indecible, el lugar en el que la palabra abandonó el sentido único por el plural. Se lee en el poema “XIII” de *Camino del espejo*: “¿Y qué deseaba yo?/ Deseaba un silencio perfecto.” La omisión es la palabra perfecta porque lo dice todo al no decir nada, el silencio no es vacío.

De esta manera, Alejandra textualiza lo que siempre se escapa del lenguaje, un espacio en blanco, eso que ya no puede representarse mediante el lenguaje poético pero que está ahí y se recalca. El modo en que Alejandra trabaja la distribución del texto en la página en blanco nos reenvía a esa ausencia y a ese silencio.

En Pizarnik el silencio acontece como lo indecible (no logra encontrar la palabra), y al mismo tiempo como la quietud donde se origina el lenguaje. Afirma Téllez que, “La palabra trabaja en el silencio, pues se genera y se desata en él” (2), y en la metáfora del silencio perfecto Téllez ve un deseo de término, de descanso final, de muerte, un deseo de transformación en otro. El silencio aparece como renuncia a todo discurso que pretenda ir más allá del mundo de lo decible. El lenguaje no puede decirlo todo. Ante nuevos modos de experimentar el mundo se requiere una liberación de las formas y los contenidos tradicionales y, entonces, aparece la inquietud por un decir que no logra acomodarse a las reglas del lenguaje establecido. En el poema “El ausente-II” la voz lírica expresa:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

El silencio está presente también en Vallejo, sus versos se vinculan con él y con la orfandad de la humanidad. La voz lírica manifiesta en el poema “Los desgraciados” que sólo puede hablar por “el órgano de [su] silencio.” Y como ya hemos visto, en “Y si después de tantas palabras,” el autor-sujeto lírico interroga por el destino de la palabra: “¡Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!”, que es interrogarse por el silencio, “Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!”

Para Pizarnik el silencio es el espacio donde las palabras no pueden empañar lo que se dice. En “En esta noche, en este mundo” el autor-sujeto lírico confiesa, “pues

siempre que digo algo, no es eso lo que uno quiere decir.” A propósito del lenguaje y el silencio Octavio Paz en *El arco y la lira* (2003) expresa lo siguiente:

Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber. O con la confesión de ignorancia: el silencio. Y aún el silencio dice algo, pues está preñado de signos. No podemos escapar del lenguaje. (30-31)

Similarmente, Georg Schulz (1997) explica que:

El silencio no sólo representa un “vacío” sino que está inserto en un contexto de significado... Como portador de significado posee sólo una relativa independencia, pues su significado siempre es finalmente tomado en préstamo; no obstante, es esto ante todo el supuesto para que el Silencio no pueda simplemente valer como “vacío”. A este contexto pertenece la pregunta por la decibilidad e indecibilidad de los objetos. (14)

Tanto en los primeros como en los últimos poemas de Pizarnik la autora-voz lírica hace referencia al silencio. Pizarnik estaba dividida entre el idish-paterno (su práctica fue principalmente auditiva y contextual), la lengua española aprendida en la cotidianidad (su correcto manejo se tornó en una obsesión, ya que el hablar bien era un requisito imprescindible para ser aceptada en su entorno social), y el francés, perfección formal y lengua literaria, con cuyos ritmos y retórica prestigiosa pensaba que podía expresarse mejor. Se dio en ella, sin embargo, un proceso de destrucción del propio lenguaje poético.

El afán por la palabra, por encontrar esa palabra exacta que configure, en suma, su lenguaje, es una constante en su obra. La poesía de Alejandra Pizarnik es ambivalente ya que oscila entre la expresión y los límites de la comunicación, entre la

palabra y el silencio. Como ya lo hemos observado en el poema “En esta noche, en este mundo” aparece la idea del fracaso lingüístico:

en esta noche en este mundo
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte
 nunca es eso lo que uno quiere decir
 la lengua natal castra
 la lengua es un órgano de conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua

 no
 palabras
 no hacen el amor

 hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?

El sujeto lírico en los poemas de Pizarnik no puede decir lo que siente y lo que vive: “Lo que se ve, lo que se va, es indecible. /Las palabras cierran todas las puertas.” Las palabras la han abandonado, el lenguaje se ha retirado (“Del silencio”).

En “Sala de psicopatología” (1971) la voz del poema expresa su impotencia frente al lenguaje

O te vas o te las picás: ¿qué opción, ésta?
 el lenguaje
 -yo no puedo más,

Por esta misma época Alejandra Pizarnik escribía:

Ya no es más eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, tan sin lengua natal. Los que decían: “y era nuestra herencia una red de agujeros,” hablaban, al menos, en plural. Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada. (Ctdo. en Percia 94)

La poesía de Alejandra Pizarnik es una escritura originada y sostenida en la carencia, en la pérdida, en el fracaso lingüístico, y en el cuestionamiento estético. Oscila entre la palabra y el silencio. A partir de una escritura destrozada indaga en la palabra hasta desembocar en el precipicio del silencio, de la muerte.

Encuentros y desvíos

De acuerdo a la teoría de la recepción cada receptor recibe la obra a su manera; hace una elección de los elementos que encuentra en ella según sus preferencias más o menos conscientes, y reconstruye el texto prestándole elementos de su propia experiencia. El texto, desde luego, es único e invariable, pero cada uno lo experimenta a su modo. Pizarnik evidencia en su producción lírica la influencia de Vallejo, tal como se ha venido viendo en las relaciones entre los textos aquí examinados, pero también se aparta de él, se desvía.

Alejandra Pizarnik fue una mujer con mucha fuerza en medio de una tendencia hacia la melancolía. Desde niña fue una gran lectora. Al hablar de su pasión por César Vallejo escribe en su diario: “Pero después de Vallejo, todo lo demás es llanto casual.

Se me ocurre que un día haré un profundo trabajo sobre él. Lo considero un deber” (Becció 52). Ese trabajo fue realizado y ese deber cumplido en la propia producción lírica de Pizarnik, la cual revela una profunda y cuidada lectura de los textos del escritor peruano como así también su influencia en ella. No obstante, Pizarnik se desvía de Vallejo, especialmente en lo referente a la muerte, y su progresivo ensimismamiento. Vallejo, particularmente en *Poemas Humanos* (1939), manifiesta una preocupación por los temas sociales y las clases más desposeídas; Pizarnik, en cambio, se encamina cada vez más hacia el solipsismo, la introspección, la locura, y la muerte, y esto se trasunta en su poesía.

Con respecto a los encuentros, una de las instancias en que podemos apreciar con claridad la presencia efectiva de Vallejo en Pizarnik se inscribe en el uso que hace la escritora del neologismo vallejiano: “Lomismo.” Leemos en Vallejo:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre. (“II,” *Trilce*)

Y Pizarnik escribe en su diario: “Mañana podré estar acá de nuevo haciendo y pensando LOMISMO”(Becció 24). Claudio Guillén (1985) al hablar de la citación explica que la significación se produce cuando la obra se construye en torno a las palabras citadas, es decir cuando estas se convierten en el núcleo semántico (311). “Lomismo,” en Vallejo, alude al fatalismo del tiempo y de la historia, instancias que generan que la vida verdadera gobernada por la muerte no pueda ser vivida. En la anotación del diario de la poeta, esta mención del lexema creado por Vallejo representa un resistirse a un creciente sentirse extraña en el mundo, su conflicto con el amor, su

dificultad de concretar un trabajo adulto avalado en el orden de la sociedad pequeño burguesa que tanto conflicto le causaba.

En ambos poetas se evidencia una voluntad de renovar el lenguaje. En “XLII” en *Trilce*, de Vallejo, y en “Jardín o tiempo” de Pizarnik se da una impugnación del lenguaje, al que se percibe como instrumento poco suficiente para hacer frente a la realidad exterior e interior, y se busca crear un lenguaje nuevo, crear nuevos signos. El poema “XLII” no posee una temática definida, los términos se confunden, pero podemos detectar, por ejemplo, lo relacionado con la infancia, con el dolor físico y algún sufrimiento. Se destaca el uso de neologismos (Acrisis) y arcaísmos (ponentino) como así también el uso de la aliteración y deícticos.

ESPERAOS. YA OS voy a narrar
todo. Esperaos sosiegue
este dolor de cabeza. Esperaos.

.....

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa:
ni sabes a dónde voy.

.....

Penetra reencarnada en los salones
de ponentino cristal. Suena
música exacta casi lástima.

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente.
Primavera. Perú. Abro los ojos.

.....

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas.

Acrisis. Tilia, acuéstate.

En “Jardín o tiempo” Pizarnik presenta la idea de una escritura vedada por un lenguaje que imposibilita, aunque busca insistentemente un lenguaje nuevo.

Es una muerta estación
 cuando los lobos viven solo de viento

 ¿y qué busco?
 no el nombre de la deidad
 no el nombre de los nombres
 sino los nombres precisos y preciosos
 de mis deseos ocultos.

La muerte es un tema presente en César Vallejo y Alejandra Pizarnik. En el poema “L” de *Trilce*, Vallejo escribe a pesar de la muerte que le significa el habitar la oscura celda de la cárcel. El autor-sujeto lírico habla aún cuando sus palabras están dominadas por el Cancerbero, quien, cumpliendo su deber, controla y vigila su encierro.

EL CANCERBERO CUATRO veces
 al día maneja su candado, abriéndonos
 cerrándonos los esternones, en guiños
 que entendemos perfectamente.

 Por entre los barrotes pone el punto
 fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
 del meñique,
 a la pista de lo que hablo,
 lo que como,
 lo que sueño.

 Pero, naturalmente,
 siempre cumpliendo su deber.

En “Cantora nocturna” de Alejandra Pizarnik, la niña de vestido azul canta a pesar de la muerte, ella canta junto a una niña extraviada:

La que murió de su vestido azul está cantando.
Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad.

Adentro de su canción hay un vestido azul, hay
un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado
con los ecos de los latidos de su corazón
muerto.

Expuesta a todas las perdiciones, ella
canta junto a una niña extraviada que es ella.

.....

Ella canta.

En “Piedra negra sobre una piedra blanca” de Vallejo, el sujeto lírico asegura que morirá en París, un jueves otoñal del que tiene ya el recuerdo.

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París? y no me corro?
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

.....

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos

los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

La temporalidad del poema se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera, en los dos cuartetos, el sujeto lírico-en primera persona- se refiere a su propia muerte, presintiéndola. La segunda, en los dos tercetos, el yo lírico se aleja de la primera persona debido a que él mismo se aleja, apareciendo en su lugar una voz anónima cuyo objetivo es narrar la muerte de César Vallejo.

En el poema nos encontramos ante una noticia periodística, una necrológica. Pero hay una palabra que desmantela esa primera impresión: es la palabra “testigos.” Nos damos cuenta de que lo que el poema presenta en los dos tercetos es un acta o certificado judicial de defunción, en el que figura el nombre del fallecido, figuran las causas de su muerte, y constan las firmas de cinco testigos. Ese ser muerto que menciona el texto es César Vallejo, “César Vallejo ha muerto. Vallejo habla de su propia muerte.

Ya hemos hecho mención a José Antonio Pérez Bowie (1992) quien explica que uno de los procedimientos de la ficcionalización del yo real es cuando el autor empírico aparece en el texto con su propio nombre, y mediante esta técnica pretende trastocar las fronteras entre realidad y ficción(99). Esto nos remite a la teoría del “pacto ambiguo” que ha sido uno de los ejes básicos de este estudio, ya que tanto en Vallejo como en Pizarnik se da una tensión entre el autor empírico y el yo lírico, y ambos se iluminan mutuamente.

En el diario de Pizarnik también encontramos la crónica de una muerte largamente anunciada: la suya. La autora habla de su propia muerte en medio de borradores de poemas y cuentos, resúmenes de lecturas, insultos brindados a sus

amantes, apuntes escuetos propios de una agenda personal y, lo que más importa, un intenso ejercicio de autoanálisis. En noviembre de 1955 Pizarnik escribe: “Se me ocurre anunciar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años” (Becció, 67). Se trata de una muerte anunciada y también varias veces ensayada. El 9 de octubre de 1970 anota: “Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes quise envenenarme con gas” (Becció, 497). Y el 21 de noviembre escribe: “El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua” (Becció, 503). Es el lector, tal como lo afirma Graciela Ferrero (2013), quien recupera la identidad (pragmática, no ontológica) entre el sujeto lírico y el autor; para esto se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no para verificar la exactitud de los datos de lo que lee, sino para advertir su ambigua consistencia (5).

El título del poema “Los heraldos negros” de César Vallejo nos trae a la memoria a un poema de Rubén Darío denominado “Heraldos.” Sin embargo, en este último abundan los colores y los amores que el yo lírico tuvo en su vida, los cuales aparecen relacionados con cada color mencionado. En el poema de Vallejo también hay “heraldos” pero son negros debido a que anuncian tristeza, lóbreguez, soledad, y muerte.

HAY GOLPES EN la vida, tan fuertes...Yo no sé.
 Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
 la resaca de todo lo sufrido
 se empozara en el alma...Yo no sé.

Son pocos; pero son...Abren zanjas oscuras
 en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
 Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;

o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

.....

¡Y el hombre...Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

En su poema “Y sin ira” Pizarnik también habla del encuentro con la muerte, pero de una manera positiva. La anáfora y la aliteración son los recursos poéticos que predominan en la construcción lírica. Determinan la musicalidad del poema que construye sonoramente un rezo, una plegaria mediante la aliteración sibilante producto de la repetición del fonema [s], “Y sin ira/y sin hora/sin ahora.” ¿Por qué se ora? ¿Para qué? ¿Se intenta la plegaria como ayuda para irse por el camino de la muerte?

Se da en este poema la acumulación de los mensajes que los heraldos negros de Vallejo traen. Pero dichos comunicados se invierten porque la muerte se presenta como un espacio al que se accede casi gratamente. La última estrofa del poema de Vallejo concluye en la desolación del hombre. Éste se queda solo y desamparado frente a todo lo que ha recibido, a todo lo que ha vivido, a todo lo que sufrido. Es por ello que el yo lírico replica la expresión “pobre.” Todo “se empoza”: la angustia, el dolor, la incomprensión. La comparación con un “charco” remite a lo que no fluye, al estancamiento, a lo que no puede renacer. El verso inicial y el final concluyen con la misma afirmación que instituye la duda. Contraria a esta imagen tan negativa de la muerte el poema de Pizarnik construye ese irse hacia la muerte, como algo deseable e íntimamente deseado. Lo que en Vallejo es duda en la poesía de Pizarnik es certeza

pura. El sujeto lírico sabe cómo se irá, sabe lo que no deberá hacer. Paradójicamente lo afirmativo en esta poesía de Pizarnik es la negatividad.

Y sin ira
 y sin hora
 sin ahora
 sin orar
 sin arar en la memoria
 sin errar en el pasaje de la noche del amor
 y del amor a su espera

y nos iremos en un corazón abandonado
 y nos iremos en el espacio abierto de tu mirada

 felicidad de nuestros ojos
 ávidos de peligros naturales
 será como silvar
 o canta el hecho de cantar

El dolor de vivir, el dolor de ser humano, es una nota reiterativa en los poemas de César Vallejo. En “Espergesia” el sujeto se nos presenta como poseído por un sino que no responde a un Dios siempre presente.

Yo nací un día
 que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
 que soy malo; y no saben
 del diciembre de ese enero.
 Pues yo nací un día

Que Dios estuvo enfermo.

.....

Todos saben que vivo,
que mastico...y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos.

Ese Dios construido en el poema posee las limitaciones y las debilidades propias del hombre ya que también puede enfermarse, “Todos saben que vivo, / que soy malo; y no saben / del diciembre de ese enero. / Pues yo nací un día / que Dios estuvo enfermo.” El día en que él nació Dios no obró como de costumbre; y él nació como con una condena.

La vida aparece igualmente vinculada con la muerte ya que nacer es empezar a morir: “del diciembre de ese enero.” El término masticar es una categoría que denota vida (alimento) y “féretro” alude a la muerte, “Todos saben que vivo, / que mastico... Y no saben / por qué en mi verso chirrían, / oscuro sinsabor de féretro, / luyidos vientos.” No se puede concebir a la vida sin la muerte.

Lo interno del ser humano, lo que superficialmente no es visto, se presenta como un sentimiento único, y, en palabras de Alejandro Lora Risco (1971), el poema expresa “el pavor de la existencia desesperada” (128).

En “Voy a hablar de la esperanza,” patéticamente Vallejo expresa lo siguiente:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera...Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente...Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de

ser su causa? Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente...Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente. (135)

César Vallejo fue un poeta ensimismado, taciturno; sin embargo, en su poesía póstuma, de marcado corte social, se revela un interés por los pobres, los oprimidos, los marginados. Vallejo se interesa cada vez más por las cuestiones político-sociales. Funda en París, su lugar de residencia, la célula parisina del Partido Socialista. Escribe literatura comprometida, y abandona la experimentación del lenguaje para hacerse más accesible al lector común. En el poema “Un hombre pasa con un pan al hombro” nos obliga a pensar en aquellos que tienen el estómago vacío, están enfermos, o sufren frío.

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

.....

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

El desvío de la lírica de Pizarnik en relación a la de Vallejo está presente también en la medida en que en los poemas del peruano se da un progresivo interés por lo que lo rodea y los otros seres humanos, mientras que en los escritos de la poeta argentina el ensimismamiento, el solipsismo, y el camino hacia la autodestrucción, se agudizan cada vez más.

En el poema “Del silencio”²⁸ la voz poética relata su niñez a partir de la mirada de la muñeca vestida de azul que se vuelve hacia el pasado. Recuerda una añeja condición de pureza, pero ahora la invade la violencia y la locura

Esta muñeca vestida de azul es mi
emisaria en el mundo
.....
Recuerdo el tiempo sobre los álamos
queridos.
El arcaísmo de mi drama determinó,
en mi criatura compartida
una cámara letal.
.....
Oh el color infernal de mis pasiones.
Sin embargo, quedé cautiva de la
antigua ternura.
.....
Todo es anaranjado
Si soy algo soy violencia.
.....
Y será
mediante las formas, los colores, el
desamor, la locura (no continúa)

²⁸El texto corresponde a una carpeta marrón mecanografiada por la poeta y escrito en 1971.

porque no quiero asustar a los niños).

.....

No soy como mi muñeca, que sólo
se nutre de leche de pájaro.

La voz adulta se burla de sí misma, se banaliza y se destruye, “No continúo porque no quiero asustar a los niños.” La voz lírica se reconoce imposible y se desvincula para siempre de aquella muñeca que miraba por la ventana.

La muerte está presente como tema en “Sala de psicopatología,” un poema escrito en 1971, un año antes de su fallecimiento, durante su internación en el hospital Pirovano, que fue la cárcel de Pizarnik, su lugar de encierro, así como lo fue la prisión para César Vallejo. El texto apareció entre papeles inéditos, pasado a máquina, con correcciones hechas a mano. Marcelo Percia (2008) propone “leerlo como territorio de referencias, conjunto de alusiones, evocaciones de un modo de pensar”(60). Percia también sostiene que el poema puede descomponerse en catorce fragmentos que no conllevan una clasificación temática, sino que:

Son pequeños silencios de lectura que dan paso a posibles enlaces. Se trata de conexiones prescindibles. El poema de Pizarnik no necesita explicaciones. No hay algo por detrás, ni un doble fondo, ni un revés de la trama, ni un secreto sucio. Alguna vez ella misma escribió que lo que un poema quiere decir lo dice el poema. (61)

Podemos leer “Sala de psicopatología” como un profundo ejercicio de autoanálisis. No falta el reproche contra los “mediquitos de la 18” y la ciencia psicoanalítica en su conjunto:

Porque—oh viejo hermoso Sigmund Freud—la ciencia psicoanalítica
se olvidó la llave en algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no
restañan la herida que supura.

La poeta-sujeto lírico, totalmente ensimismada, acaricia la idea del suicidio:

Oh no es que quiera coquetear con la muerte

yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a
fuerza de prolongarse,

(Ridículamente te han adornado para este mundo—dice una voz
apiadada de mí)

Y

Que te encuentres con vos misma—dijo

Y yo dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma enti-
dad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de
este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en
la fusión de los contrarios.

El suicidio determina

un cuchillo sin hoja

al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,

todo se unifica como en otros tiempos.

César Vallejo y Alejandra Pizarnik. Tal vez, dos almas gemelas. Ambos rompieron con las normas expresivas tradicionales y fueron grandes exponentes de la literatura vanguardista. Ambos ficcionalizaron su vida en la poesía, y como lo expresan

Barbero y Malik de Tchava, en este tipo de literatura el lector se ve expuesto a un constructo del “yo” –sujeto textual—que mezcla lo real con lo ficcional, y que no pretende ser analizado, ni leído, deslindando sus fronteras(s/pag.). Vallejo evolucionó hacia un mayor compromiso social. Pizarnik se replegó sobre las capas más íntimas de su conciencia.

CONCLUSIÓN

Nos preguntábamos al inicio de esta indagación si César Vallejo había incidido en la producción lírica y en la configuración de la poética de Alejandra Pizarnik. Inquiríamos acerca de las posibles vinculaciones temático-estilísticas entre ambos poetas. Para llevar a cabo esta investigación han sido valiosas herramientas los aportes teóricos y metodológicos del comparatismo (Eduardo Coutinho; Tania Franco Carvalhal; Jorge Dubatti; Pierre Brunel; Philippe Chardin); la teoría de la recepción (Wolfgang Iser; Hans Jauss); la intertextualidad (Gerard Genette; Julia Kristeva; Claudio Guillén); la circulación del discurso (Michel Foucault); la enunciación (Emile Benveniste; Jorge Lozano; Catherine Kerbrat Orecchioni); el pacto ambiguo (Manuel Alberca; Graciela Ferrero; Sonia Barbero y Cecilia Malik; José Antonio Pérez Bowie).

En un corpus acotado de la creación poética de César Vallejo y Alejandra Pizarnik, y valiéndonos también de datos extraliterarios ya que pensamos con Franco Carvalhal que los mismos constituyen una base fundamental para la crítica literaria, hemos analizado las vinculaciones temático-estilísticas entre ambos autores (sus encuentros y también sus desvíos). Siguiendo a Chardin hemos considerado a la obra literaria como “un conjunto indisociable de forma y contenido.” Y hemos puesto en evidencia que en ambos poetas se da una recurrencia de temas tales como la soledad, el dolor, la muerte, el fracaso comunicativo del lenguaje, una insatisfacción con el mismo y al mismo tiempo una dependencia de él; y en lo estilístico, se da una impugnación de las maneras tradicionales de escribir, una búsqueda de nuevas formas de expresión, un afán de innovación, ruptura, y experimentación, todo lo cual lleva al enunciado hasta el límite de la incomunicación y el silencio, con la consecuente desfamiliarización y

extrañamiento del lector que esta postura provoca. Ambos poetas rompen las cadenas del lenguaje normativo y convencional.

La teoría de la recepción, la intertextualidad, y la circulación del discurso constituyen el marco teórico del eje central de nuestra investigación: Alejandra Pizarnik, lectora de César Vallejo. Desde esta perspectiva el autor se diluye en su discurso; el discurso circula en el interior de una sociedad. Pizarnik leyó a Vallejo y recibió su influencia, tal como lo hemos demostrado en este estudio. No obstante, otra idea rectora de nuestro trabajo ha sido la teoría de la autoficción y el “pacto ambiguo” entre el yo empírico y el sujeto lírico, porque, si bien es cierto que en Pizarnik poeta hay mucho de Vallejo, en la producción poética de ambos autores hay mucho de sus propias vidas (aunque considerar sus obras la expresión de su subjetividad sería tan extremo como considerarlas puramente ficcionales).

Concluimos que tanto César Vallejo como Alejandra Pizarnik fueron sujetos presos de su existencia, desgarrados e inclinados al dolor. Rompieron con las normas expresivas tradicionales y fueron exponentes de la literatura vanguardista.

Se torna un desafío profundizar la indagación aquí realizada -a la que sabemos inicial- lo que constituye un aliciente y una meta que será objeto de otra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en tres secciones: corpus, bibliografía citada y bibliografía consultada.

Corpus

- a. Corpus de textos poéticos de César Vallejo:
 - a. “Los heraldos negros”, “Espergesia” en *Los heraldos negros* (1918)
 - b. “II” “XLVI”, “IX” “XXII” “XXXIII” “XLII” “L” “LV” en *Trilce* (1922)
 - c. “Los desgraciados”, “Voy a hablar de la esperanza”, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, “Y si después de tantas palabras” “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Hoy me gusta la vida mucho menos”, “Intensidad y altura” en *Poemas Humanos* (1939)
- b. Corpus de Alejandra Pizarnik:
 - Textos poéticos:
 - a. “Sueño” La última inocencia. (1956)
 - b. “XIII”, *Árbol de Diana* (1962)
 - c. “Tu voz”, “Anillos de ceniza”, “Reloj”, “Fiesta” en *Los trabajos y las noches* (1965)
 - d. “Cantora nocturna” en *Extracción de la piedra de la locura*. (1966).
 - e. “En esta noche, en este mundo”, “XVIII” en *Los pequeños cantos* (1971)
 - f. “Sala de psicopatología”, “Solamente las noches”, “No, la verdad no es la música”, “Jardín o tiempo” en *Textos de sombra* (Póstumo)
 - g. “Y sin ira...”, “[...] del silencio” Algunos de los poemas no recogidos en libros 1962-1972
 - Textos no poéticos:
 - a. Año: 1955 en Diarios. Selección de fragmentos representativos para el tema de investigación

Bibliografía citada

- ABRIL, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Editorial Taurus, 1963.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALEGRÍA, Ciro, *El César Vallejo que yo conocí*, 2005. Disponible en: <http://scielo.unam.mx/pdf/argu/v19n50/v19n50a4.pdf> Acceso: 17/01/2014.
- ALONSO, Rodolfo, Juan Gelman et al. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Editor Fabril, 1968.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires : Siglo XXI, 1982.
- BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. París: Ernest Leroux, 1932.
- BARBERO, Sonia y Cecilia Malik. “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’.” Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/11912/12264>. 2015 Acceso: 12/01/2016
- BARTHES, Roland *El susurro del lenguaje.:Más allá de la palabra y la escritura* (1975). Barcelona: Paidós, 1994.
- , “Escribir la lectura.” Barthes 35-38.
- BECCIÙ, Ana. Ed. *Alejandra Pizarnik. Diarios*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2009.
- , Ed. *Alejandra Pizarnik. Prosa Completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2003.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I y II*. (1966 y 1974). México: Siglo XXI, 1977.
- BORDELOIS, Ivonne y Pedro Cuperman. Eds. *Alejandra. Ensayos y poemas inéditos*. New York: Syracuse University, 2010.
- BORDEU, Rebeca. “Psicoanálisis y Literatura: Alejandra Pizarnik y el Silencio.” Disponible en: www.elortiba.org/pdf/Bordeu-Pizarnik Acceso: 12/01/2014
- BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel. Eds. *Compendio de literatura comparada*. México: siglo veintiuno editores, 1994.
- , “El hecho comparatista.” Brunel 21-50.
- CHARDIN, Philippe. “Temática comparatista.” Brunel 132-147.
- CHEVREL, Yves. “Los estudios de recepción.” Brunel 148-187.
- COHEN, Sara. *El silencio de los poetas. Pessoa. Pizarnik. Celan. Michaux*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- COUTINHO, Eduardo. “La literatura comparada en América Latina: sentido y función.” *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. 2004 Disponible en: www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/25206/2/articulo14.pdf. Acceso: 8/10/2015.
- CORTÁZAR, Julio. “Te prefiero viva.” Carta a Alejandra Pizarnik. Disponible en: <http://estoespurocuento.wordpress.com/2013/08/10/julio-cortazar-te-prefiero-viva-a-alejandra-pizarnik-carta/> Acceso: 29/01/2014.

- DUBATTI, Jorge. “Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano.” *Armas y letras: Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, (2008): 55-62.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987
- EVEN-ZOHAR, I. (1985). “Les regles d'insertion des réalèmes dans la narration” en *Littérature*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=328249730>
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica... Realismo; consultado: 13-11-2013
- FEINMANN, José Pablo. “¿Qué hacemos con lo que hicieron de nosotros?” En *Filosofía aquí y ahora*. Disponible en: http://www.dailymotion.com/video/x11q59f_video-que-hacemos-con-lo-que-hicieron-de-nosotros_news (García Zama, Iván) Acceso: 09/01/14
en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú.” En *Tonos*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos. N° XII, diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20I-CesarMoro.htm>
- FERRARI, Américo. Ed. *César Vallejo, obra poética*. Buenos Aires: Colección Archivos, 1984
- FERRERO, Graciela. “Autoficciones líricas: una vez más, el ‘enigma enunciativo’,” 2013. Disponible en: revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/8218/9097 Acceso: 12/01/2016.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales I. Barcelona: Paidós, 1999.
- FRANCO CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. Trad. Hugo Echagüe. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996.
- FRANCO, Jean. *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires.: Editorial Sudamericana, 1984.
- FUENTES GÓMEZ, Josefa. “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”. *Tonos*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos. N° XIII, julio de 2007. Disponible en: http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm#_ftnref4
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- GREIMAS y COURTES, *Semiótica, “Poética”, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- , *Múltiples moradas*. Madrid: Tusquets, 1998.
- HAYDU, Susana. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Disponible en: <http://sololiteratura.com/piz/pizarticulos.htm> 1996
- ISER, WOLFGANG. *El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico*. 1972. Disponible

- en:http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/teoria-lectura.pdf. Acceso: 15/11/2014.
- JAUSS, HANS R. *Toward An Aesthetic of Reception.*, Minnesota: U of Minnesota P, 1982.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Entre la muerte del yo y el yo muerto: una travesía pizarniana por el siglo XX.” *Revista Point of Contact*. New York: Syracuse University, 2010.
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires : Editorial Edicial, 1993.
- LARREA, Juan. *Cesar Vallejo y el surrealismo*. Madrid: Editorial Visor, 1976.
- LORA RISCO, Alejandro. *Hacia la voz del hombre. Ensayos sobre César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1971.
- LOZANO, Jorge y Cristina Peña Marin. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 1997.
- MARTIN, Sara. “El abismo del silencio, la pulsión de muerte una propuesta de lectura de Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik.” *Lectora*, 13: 69-84. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2297455.pdf>
- MALLOL, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2003.
- MICHAUD, Stéphane. “La palabra arriesgada.: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX).” *Brunel* 297-328.
- MOIA, Martha Isabel. “Algunas claves de Alejandra Pizarnik.” Becciu, *Prosa Completa* págs.?
- MOOG-GRÜNEWALD, M. “Investigación de las influencias y de la recepción.” *Schmeling* 69-91
- MORALES, Carlos. *Revista de creación literaria epistolar*. 2011 Disponible en: <http://cartasenlanoche.blogspot.com.ar/2010/04/carta-de-julio-cortazar-alejandra.html>. Acceso: 15/04/2014.
- NOMO NGAMBA AMOUGOU, Monique. “Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo.” En: *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. N° 17 Universidad de Duala. Camerún. 2009 Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm>
- NUNES, Clicie et. al “Literatura comparada: definiciones y alcances”. Disponible en: postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf
- OROZCO, Olga. *Con esta boca en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994
- ORTEGA, Julio. “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”. Ferrari págs.?
- OSTROV, Andrea. *Alejandra Pizarnik. León Ostrov. Cartas*. Villa María: Eduvin, 2012.
- OTAOLA OLANO, Concepción. “La modalidad. (Con especial referencia a la lengua española.). *Revista de filología española*. Vol. LXVIII, N° ½, 1988. Disponible en: <http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewFile/414/464>
- OVIEDO, Rocío. “Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo.” *América sin nombre*. Ns.13-14. Madrid, 2009 Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13376/1/ASN_13_14_14.pdf

- PALMA, Clemente. "Respuesta a César Vallejo en la sección Correo franco de la revista Variedades," n° 499, 22 de septiembre de 1917. Disponible en: <http://neorrabioso.blogspot.com.ar/2012/05/troya-literaria-449-clemente-palma.html> Acceso: 28/01/2014
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México:Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PERCIA, Marcelo. *Alejandra Pizarnik, maestra del psicoanálisis*. Buenos Aires: Alción Editora, 2008.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea." *Tropelías* N°3 (1992): 91-104.
- PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- PEZZONI, Enrique. "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino." 156-161
- PIÑA, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires.: Planeta, 1991.
- Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires.: Corregidor, 1994
- Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Editorial Botella al Mar,1999.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002.
- "El verbo encarnado". Ensayo sobre Artaud. Disponible en: <http://todaslassemanasuno.blogspot.com.ar/2008/08/alejandra-pizarnik-el-verbo-encarnado.html>
- "El poema y su poeta.." Alonso: págs.?
- PIZARRO, Ana et al. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- PÖPPER, Huber; y Miguel GÓMEZ. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana,2008.
- ROSA, Nicolás. *Relatos críticos. Cosas animales discursos* .Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006
- , "Una lengua díscola." págs.?
- SANTINELLI, María Laura. "Acerca del poema. Acerca de Alejandra. Una aproximación a la obra de Alejandra Pizarnik". Universidad de Chile, 1998
Disponible en: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/tx5.html>
- SCHMELING, Manfred. Ed. *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.
- SCHULZ, Georg. *La negatividad en la poesía de Paul Celan*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 1977.
- SHKLOVSKI, Viktor. "El arte como artificio." Todorov 55-70.
- STRATFORD, Madeleine. "Alejandra Pizarnik / Ingeborg Bachmann: el vínculo silencioso." *Bordelois* 180-195
- SUCRE, Guillermo. *Vallejo: Inocencia y Utopía en La Máscara, la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México:Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TÉLLEZ, Bárbara. "Palabra dicha en silencio: poesía de Alejandra Pizarnik". En: *Nueva Revista del Pacífico*. N° 53. Chile. Universidad de Playa Ancha, 2008
Disponible en:
http://creal.upla.cl/humanidades/old/Revista_pacifico/files/edicion53/literario/12BARBARA_TELLEZ.doc_

- TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1991
- VALLEJO, César. *Antología poética*. Madrid: Editorial Edaf, 2009.
- VÁZQUEZ, Ángeles. “Alejandra Pizarnik: la lúgubre manía de vivir”. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/vazquez.htm> 2009
- VENTI, Patricia. “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/.../diariosp.html>
- “La poesía de Pizarnik y Vallejo.” En: *Alejandra Pizarnik: pública y secreta*. Disponible en: http://patriciaventi.blogspot.com/2009_05_01_archive.html
- “Poder, escritura y edición”. En: patriciaventi.blogspot.com.ar Alejandra Pizarnik: pública y secreta. Diarios, cartas, textos, artículos, dibujos, fotos. Disponible en: <http://patriciaventi.blogspot.com.ar/2007/08/poder-escritura-y-edicion.html> Entrada en blog: 28 de agosto de 2007
- “La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik.” En: patriciaventi.blogspot.com.ar Alejandra Pizarnik: pública y secreta. Diarios, cartas, textos, artículos, dibujos, fotos. Disponible en: <http://patriciaventi.blogspot.com.ar/2014/07/la-escritura-invisible-el-discurso.html> Entrada en blog: 15 de julio
- VERA BARROS, Tomás. *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2015. Disponible en: www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/.../EBOOK_VERABARROS.pdf Acceso: 15/10/2015.
- VERDUGO, Iber. *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachete, 1982
- VILLEGAS, Irlanda, David Reyes, et.al. *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory; Survey and Introduction*. Bloomington: Indiana UP, 1975.
- ZONANA, Víctor. “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik.” En: *Revista Signos*, v30 n.41-42 Valparaíso, 1997 Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341997000100008

Bibliografía consultada

- ARDAVÍN, Carlos (ed). *La influencia de Harold Bloom. Estudios y testimonios*. Valencia, Nexofía. La torre del Virrey, 2012. Disponible en: <http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/nexofia/pdf/influencia-bloom.pdf>
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BACKES, Jean Louis. “Poética comparada.” Brunel 51-70.

- BAVIO, Carmen. *El imperio de la subjetividad. El discurso poético*. Buenos Aires: Kapeluz, 1999
- BENEYETO, Antonio. "Alejandra Pizarnik según Antonio Requeni." Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/testimonios/beneyto.htm>
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1962.
- BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel. Eds. *Compendio de literatura comparada*. México: siglo veintiuno editores, 1994.
- CALAFELL SALA, Nuria. *Sujeto, Cuerpo y Lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Editorial Babel, 2008
- CERVERA SALINAS, Vicente. *Las cenizas del reino. El hermoso delirio de Alejandra Pizarnik*. Revista *Cartaphilus*. Vol 7-8. 2010. Disponible en: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112781>
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de Literatura*. Berkeley, 1980. Buenos Aires.: Alfaguara, 2013
- COUTINHO, E y Tania Carvalhal. Eds. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Dedalus Acervo: Río de Janeiro, 1994.
- CROLLA, Adriana. (Comp.) *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Ediciones UNL, 2011.
- DALMARONI, Miguel. *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- , "El proyecto de investigación". Dalmaroni 17-60
- DE LELLIS, Mario Jorge. *César Vallejo*. Buenos Aires: La mandrágora, 1974.
- DE MAN, Paul. *Visión y Ceguera*. Trad. Hugo Rodríguez y Jacques Lezra. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- , "Reseña de *The anxiety of influence* de Harold Bloom." De Man 267-276.
- DEPETRIS, Carolina. "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética." *Revista Iberoamericana*. Vol. VIII, Núm. 31. 2008 Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/.../486>
- DE TORRE, Guillermo. *Reconocimiento crítico de César Vallejo*. Revista Iberoamericana. Vol. XXV, Núm. 49, Enero-Junio 1960. Disponible en: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1948>
- DUCROT, Oswald y Zvetan TODOROV.. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1998.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires.: Editorial Edicial, 1994.
- ECHAGUE, Hugo. *Poesía y silencio*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1993.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *América latina en su literatura*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1980.
- FILININCH, María Isabel. *Enunciación. Enciclopedia Semiológica*. Buenos Aires.: Eudeba, 2007
- FOKKEMA D. W. y E. IBSCH. *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Madrid: Cátedra, 1981.
- GRAMULLIO, María Teresa. "Tres problemas para el comparatismo." Rosario: Orbis Tertius, 2006

- HURTADO GALVES, José Martín. *Acercamiento hermenéutico a la poesía de César Vallejo. O de la posibilidad de andar el mismo camino por diferentes caminos.* Disponible en: http://www.hispanista.com.br/revista/Hurtado_Vallejo.pdf
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Corregidor, 1991
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I.* Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1992
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique.* París: Editions du Seuil, 1974.
- LASARTE, Francisco. *Más allá del Surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik* *Revista Iberoamericana* Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre 1983.
- MILLARES, Selena. *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica.* Cuadernos de América sin nombre. N° 29, 2011. Universidad de Murcia
- , "Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia." Millares págs.?
- MUSCHIETTI, Delfina. *Las tres caras de Alejandra Pizarnik.* DiarioPágina/12. Argentina, julio del 2001. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul_077.htm
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo.* La Plata: Terramar, 2007
- NICHOLSON, Melanie. "Bellmer's Argentine doll: Alejandra Pizarnik and the disarticulation of the self". *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature.* Kansas State University, Department of Modern Languages. 2008 Disponible en: <http://newprairiepress.org/sttcl/vol32/iss1/6/>
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción.* Buenos Aires.: Anagrama, 2001.
- PIÑA, Cristina. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires.: Editorial Botella al mar, 1981.
- PLEITEZ VELA, Patricia. *La angustia de captar o rechazar el mundo. Los diarios de Alejandra Pizarnik.* Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/pleitez.htm>
- QUINTANA TEJERA, Luis. *Elementos simbólicos y referentes intertextuales en Los heraldos negros de César Vallejo.* Estudio parcial. Disponible en: <http://luisquintanatejera.com.mx/descargas/capituloslibros/vallejo.pdf>
- REALE, Giovanni y Darío ANTISERI. *Historia del pensamiento filosófico y científico. III. Del romanticismo hasta hoy.* Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- RODRIGUEZ CEREZALES, María. *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción.* Disponible en: www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/48673/tmrc.pdf?sequence=1 Acceso: 13/01/2016
- RODRIGUEZ FRANCIA, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser.* Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- RODRIGUEZ MATOS, Jaime. "Alejandra Pizarnik in the psychiatric ward: where everything is possible but the poem." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.5 (2011): 571+. *Gale Power Search.* Web. 6 Apr. 2014. Disponible en: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA260061928&v=2.1&u=ussd&it=r&p=GPS&sw=w>
- VALLEJO, César. *El arte y la revolución.* (1932). Lima: Mosca Azul Editores, 1973.

VITA

María Laura Long nació en San Javier, Santa Fe, Argentina, el 28 de septiembre de 1984. En 2008, se graduó como Profesora en Letras en la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente desarrolla su carrera docente en su ciudad natal. Posee dos especializaciones, una en gestión educativa (FLACSO Argentina) y otra en educación y TIC (INFD Ministerio de Educación de la Nación). Su tesina correspondiente a la Licenciatura en Letras en la UNL de Santa Fe está en etapa de elaboración.

APÉNDICE

Biografía de César Vallejo

Nació en Perú en 1892 y murió en París en 1938. De la villa de Santiago de Chuco-hijo de mestizos y el menor de once hermanos- pasa a Huamachuco, y después a Trujillo, donde sigue la carrera de Letras en la Universidad.

Al nacer Vallejo, el 16 de marzo de 1892, Santiago de Chuco era una ciudad de las sierras situada en el distrito La Libertad. El viaje a Trujillo, capital de la provincia, era bastante difícil, cuatro días a caballo hasta la estación ferroviaria más cercana. Trujillo es una ciudad importante para Vallejo ya que en ella toma contacto con el grupo revolucionario de intelectuales y luchadores políticos. Da a conocer sus primeras poesías y recibe el rechazo de quienes no comprenden su afán renovador. En 1918 se instala en Lima y publica *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), libro que fue calificado de “disparate” por los viejos academicistas de la poesía tradicional.

En 1923, Vallejo se radica en París, donde la pobreza, el aislamiento y el exilio pesan sobre su alma angustiada. En esa ciudad funda la revista *Favorables París Roma*, en la cual colaboran los más importantes poetas de la vanguardia europea y americana. Los años parisinos fueron de extrema pobreza y de intenso sufrimiento físico y moral para Vallejo. En ese entonces adhiere a las ideas marxistas y en 1928 viaja a Rusia. Perseguido por su posición política, decide abandonar Francia por un tiempo y se radica en España, donde escribe su novela *El tungsteno* (1931).

En 1929 regresa a la Unión Soviética y un año después viaja a España. Vuelve a París pero es expulsado debido a su militancia comunista; entonces decide trasladarse a España nuevamente.

En 1936 está de nuevo en París y la Guerra Civil Española lo conmueve vivamente. Como consecuencia de ello escribe *Poemas humanos*, y *España aparta de mí este cáliz*, publicados en 1939 después de su muerte.

Durante su larga permanencia en Europa, desde 1923 hasta su muerte, Vallejo exploró el arte comprometido y la actividad política de izquierda. Ingresó en el Partido Comunista y experimentó con diversos géneros –en particular con el teatro y la narrativa- que, a su juicio, se prestaban más que la poesía para la lucha social.

Alejandro Lara Risco, en su libro de ensayos sobre César Vallejo denominado *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)* de 1971, sostiene que:

No es poco lo que se ha escrito ya sobre César Vallejo y su obra, así en América como en Europa. Pero también es cierto que, con excepción del notabilísimo trabajo de crítica y exégesis de quien tan cerca conoció y fraternalmente amó a nuestro poeta, Juan Larrea, su contenido no es mucho. El autor, por lo tanto cree, que los aportes de los vallejistás deben continuar. (11)

Lejos de su pueblo serrano, Vallejo muere en París, ciudad que había nombrado proféticamente en su conocido poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”:

Me moriré en París con aguacero
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París-y no me corro-
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Biografía de Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936, en una familia de inmigrantes de Europa oriental, expatriados judíos que habían llegado al país tres años antes procedentes de Rovne. Sostiene César Aira en su texto *Alejandra Pizarnik* (2004) que el verdadero nombre de la poeta era Flora Pizarnik, y que “Alejandra” fue una adopción de su adolescencia (7). Al respecto, Sara Cohen (2002) menciona que:

Alejandra Pizarnik fue nombrada con cinco nombres: Bruma por su madre, padre, el íntimo círculo de amigas del colegio, el mundo de la infancia y la primera adolescencia. Flora en la Escuela Normal mixta de Avellaneda (existe una publicación de un primer libro hecha por Botella al Mar, que no figura en la obra completa porque Alejandra no quiso reconocerlo, en el cual figura como Flora Alejandra Pizarnik). Blimele, en la escuela judía a la que concurrió. Alejandra, como nombre que utiliza a partir de la adolescencia y en su producción poética, y Sasha, con resonancias de la Ucrania paterna. Eligió nombrarse a sí misma como Alejandra y Sasha. (45)

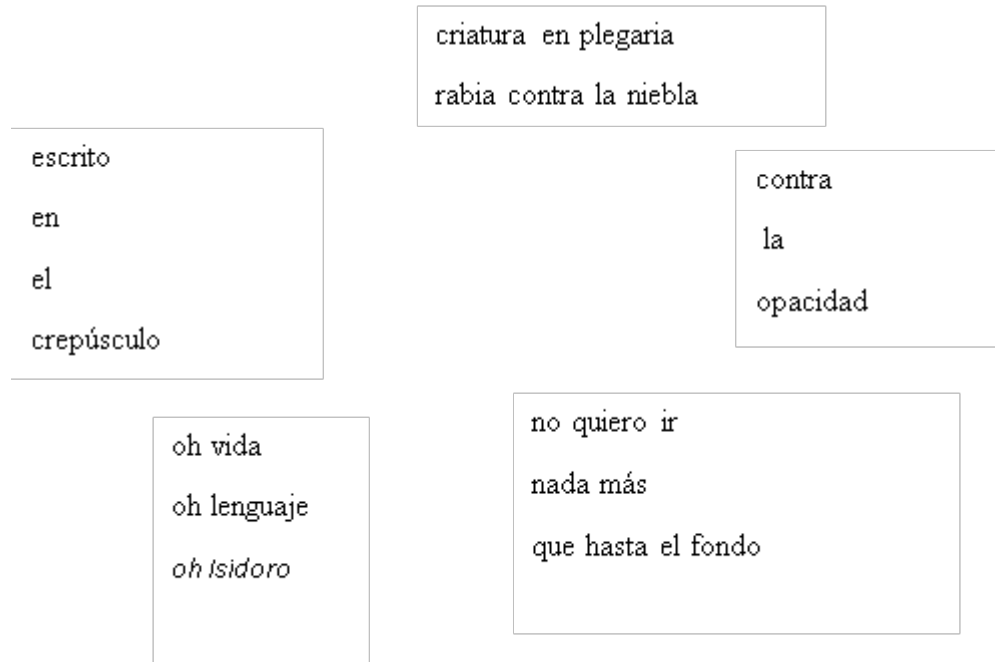
Bruma en la infancia familiar; Blímele en la escuela judía; Flora en la juventud argentina; Sasha en las fantasías rusas; Alejandra en su escritura; Alejandra en su transgresiones, Alejandra en sus voces. Alejandra Pizarnik soñadora, contradictoria, humana, extravagante, vulnerable. Alejandra, uno de esos seres entrañables, indigentes que se juegan la vida con los peligros del poema. Eligió ser Alejandra: el principio de una búsqueda de identidad que persiguió toda su vida. Fue poeta, narradora, periodista y hasta realizó una exposición con sus dibujos.

La tartamudez de la infancia, los problemas de peso y el asma constituyen los datos que alimentan el mito: entrega total y radical a la literatura, identificación con los poetas malditos –Charles Baudelaire, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud—, adicciones, depresión, y una muerte temprana. Estos hechos han conducido a parte de la crítica a una inevitable y empobrecedora lectura de su obra en clave biográfica. El aval de estos enfoques radicó en versos que hablan de la muerte, la infancia dolorosa y los miedos insondables.

Estudió filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, pintura con Juan Batlle Planas. Entre 1960 y 1964, Pizarnik vivió en París donde trabajó para la revista “Cuadernos” y algunas editoriales francesas. Publicó poemas y críticas en varios diarios, tradujo a Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Cesairé, e Yves Bonnefoy. Luego de su retorno a Buenos Aires, Pizarnik editó tres de sus principales volúmenes, *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), y *El infierno musical* (1971), así como su trabajo en prosa *La condesa sangrienta*. En 1969 recibió una beca Guggenheim, y en 1971 una Fullbright.

En “Alejandra Pizarnik: la poesía como destino” (1998) Enrique Pezzoni expresa lo siguiente: “Imagino a Alejandra Pizarnik avanzando hacia el acorde perfecto con su realidad” (156-161). Ella inició su viaje el 25 de septiembre de 1972, mientras pasaba un fin de semana fuera de la clínica psiquiátrica donde estaba internada. Pizarnik murió de una sobredosis intencional de seconal. El siguiente es el último poema²⁹ escrito por Alejandra antes de suicidarse en septiembre de 1972:

²⁹Poema hallado tal cual se reproduce, escrito con tiza en el pizarrón de su cuarto de trabajo. Fuente: *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Bs. As. Ed. Lumen 2002 p. 453



Alejandra, un ser encajonado que, desde los lúcidos atajos del insomnio tomó posesión de las palabras, de los versos, de los espacios en blanco. El poema escrito por Pizarnik, expresa que ese fondo es el lugar al que llegó y del que no pudo salir por no querer salir. Su lucha y su búsqueda quedan plasmadas en lexemas como “crepúsculo,” “lenguaje,” “opacidad.” Palabras que adquieren una significación más exhaustiva a lo largo de este escrito.

Textos poéticos de César Vallejo

- b. “Los heraldos negros”, “Espergesia” en *Los heraldos negros* (1918)
- c. “II”, “XLVI”, “IX”, “XXII”, “XXXIII”, “XLII” ,”XLIX”, “L”, “LV” en *Trilce* (1922)
- d. “Los desgraciados”, “Voy a hablar de la esperanza”, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, “Y si después de tantas palabras” “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Hoy me gusta la vida mucho menos”, “Intensidad y altura” en *Poemas Humanos* (1939)

“Los desgraciados”

Ya va a venir el día; da
 cuerda a tu brazo, búscate debajo
 del colchón, vuelve a pararte
 en tu cabeza, para andar derecho.
 Ya va a venir el día, ponte el saco.

Ya va a venir el día; ten
 fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona,
 antes de meditar, pues es horrible
 cuando le cae a uno la desgracia
 y se le cae a uno a fondo el diente.

Necesitas comer, pero, me digo,
 no tengas pena, que no es de pobres
 la pena, el sollozar junto a su tumba;
 remiéndale, recuerda,
 confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
 a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
 Ya va a venir el día, ponte el alma.
 Ya va a venir el día; pasan,
 han abierto en el hotel un ojo,
 azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
 ¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
 y la nación reciente del estómago.
 Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!
 ¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
 ¡Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!
 Ya va a venir el día, ponte el sueño.

Ya va a venir el día, repito
 por el órgano oral de tu silencio
 y urge tomar la izquierda con el hambre
 y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
 abstente de ser pobre con los ricos,
 atiza
 tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
 Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Ya va a venir el día;
 la mañana, la mar, el meteoro, van
 en pos de tu cansancio, con banderas,
 y, por tu orgullo clásico, las hienas
 cuentan sus pasos al compás del asno,
 la panadera piensa en ti,

el carnicero piensa en ti, palpando
 el hacha en que están presos
 el acero y el hierro y el metal; jamás olvides
 que durante la misa no hay amigos.
 Ya va a venir el día, ponte el sol.

Ya viene el día; dobla
 el aliento, triplica
 tu bondad rencorosa
 y da codos al miedo, nexo y énfasis,
 pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
 el malo ¡ay! inmortal,
 has soñado esta noche que vivías
 de nada y morías de todo...

“Los heraldos negros”

HAY GOLPES EN la vida, tan fuertes... Yo no sé.
 Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
 la resaca de todo lo sufrido
 se empozara en el alma... Yo no sé.

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
 en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
 Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
 o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
 de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
 Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
 de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
 cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
 vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
 se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

“Espergesia”

Yo nací un día
 que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,

que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar enerros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico... y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de ferétro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

“II”

Tiempo Tiempo.
Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

“XLVI”

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delatal que aún sórdido
nos empieza a querer de oírnos tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada.

“IX”

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción

de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad.

Busco volver de golpe el golpe.
 A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
 a treintidós cables y sus múltiples,
 se arrequintan pelo por pelo
 soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
 y no vivo entonces ausencia,
 ni al tacto.

Fallo volver de golpe el golpe.
 No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
 de egoísmo y de aquel ludir mortal
 de sábana,
 desde que la mujer esta
 ¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
 Y hembra es el alma mía.

“XXII”

ES POSIBLE ME persigan hasta cuatro
 magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.
 ¡Cuatro humanidades justas juntas!
 Don Juan Jacobo está en hacero,
 y las burlas le tiran de su soledad,
 como a un tonto. Bien hecho.

Farol roto, el día induce a darle algo,
 y pende
 a modo de asterisco que se mendiga
 a sí propio quizás qué enmendaturas.

Ahora que chirapa tan bonito
 en esta paz de una sola línea,
 aquí me tienes,
 aquí me tienes, de quien yo penda,
 para que sacies mis esquinas.
 Y si, éstas colmadas,
 te derramases de mayor bondad,
 sacaré de donde no haya,
 forjaré de locura otros posillos,
 insaciables ganas
 de nivel y amor.

Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado,
ahora, chirapado eterno y todo,
heme, de quien yo penda,
estoy de filo todavía. Heme!

“XXXIII”

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía.

O sin madre, sin amada, sin porfía
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro
pulso,
esta noche así, estaría escarmenando
la fibra védica,
la lana védica de mi fin final, hilo
del diantre, traza de haber tenido
por las narices
a dos badajos inacordes de tiempo
en una misma campana.

Haga la cuenta de mi vida
o haga la cuenta de no haber aún nacido
no alcanzaré a librarme.

No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido.

“XLII”

ESPERAOS. YA OS voy a narrar
todo. Esperaos sossiegue
este dolor de cabeza. Esperaos.

¿Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás?

Nadie hace falta! Muy bien.

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa:

ni sabes a dónde voy.

¿Aspa la estrella de la muerte?
O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo.
Esperaos otro momento.

No nos ha visto nadie. Pura
búscate el talle.
¡A dónde se han saltado tus ojos!

Penetra reencarnada en los salones
de ponentino cristal. Suena
música exacta casi lástima.

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente.
Primavera. Perú. Abro los ojos.
Ave! No salgas. Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay.

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas.
Acrisis. Tilia, acuéstate

“XLIX”

Murmurado en inquietud, cruzo,
el traje largo de sentir, los lunes
de la verdad.
Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré.

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.
Esa guardarropía, ella sola,
al volver de cada facción,
de cada candelabro
ciego de nacimiento.

Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo que iridice los lunes
de la razón;
y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda

del conocido.

Buena guardarropía, ábreme
 tus blancas hojas:
 quiero reconocer siquiera al 1,
 quiero el punto de apoyo, quiero
 saber de estar siquiera.

En los bastidores donde nos vestimos,
 no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
 de par en par.
 Y siempre los trajes descolgándose
 por sí propios, de perchas
 como ductores índices grotescos,
 y partiendo sin cuerpos, vacantes,
 hasta el matiz prudente
 de un gran caldo de alas con causas
 y lindes fritas.
 Y hasta el hueso!

“L”

EL CANCERBERO CUATRO veces
 al día maneja su candado, abriéndonos
 cerrándonos los esternones, en guiños
 que entendemos perfectamente.

Con los fundillos lelos melancólicos,
 amuchachado de trascendental desaliño,
 parado, es adorable el pobre viejo.
 Chancea con los presos, hasta el tope
 los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
 les roe algún mendrugo; pero siempre
 cumpliendo su deber.

Por entre los barrotes pone el punto
 fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
 del meñique,
 a la pista de lo que hablo,
 lo que como,
 lo que sueño.
 Quiere el corvino ya no hayan adentros,
 y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.

Por un sistema de relojería, juega
 el viejo inminente, pitagórico!
 a lo ancho de las aortas. Y sólo
 de tarde en noche, con noche

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendradora, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

“Piedra negra sobre una piedra blanca”

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París ¿y no me corro?
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

“Y si después de tantas palabras”

¡Y SI DESPUÉS de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!
¡Más valdría, francamente,

que se lo coman todo y qué más da...!

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar!
¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena...
Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

“Un hombre pasa con un pan al hombro”

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance

¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

“Hoy me gusta la vida mucho menos...”

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tánta vida y jamás!
¡Tántos años y siempre mis semanas!...
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,

¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!

Textos poéticos de Alejandra Pizarnik

1. “Sueño” en *La última inocencia*. (1956)
2. “El ausente. II” en *Otros poemas* (1959)
3. “XIII” en *Árbol de Diana* (1962)
4. “Tu voz”, “Anillos de ceniza”, “Reloj”, “Fiesta” en *Los trabajos y las noches* (1965)
5. “Cantora nocturna”; “Caminos del espejo. XIII” en *Extracción de la piedra de la locura*. (1966)
6. “En esta noche, en este mundo”, “XVIII” en *Los pequeños cantos* (1971)
7. “Sala de psicopatología”, “Solamente las noches”, “No, la verdad no es la música”, “Jardín o tiempo” en *Textos de sombra*
8. “Y sin ira...”, “[...] del silencio”, XIII” *Algunos de los poemas no recogidos en libros 1962-1972*

“Sueño”

Estallará la isla del recuerdo
La vida será un acto de candor
Prisión
para los días sin retorno
Mañana
los monstruos del buque destruirán la playa
sobre el vidrio del misterio
Mañana
la carta desconocida encontrará las manos
del alma

“El Ausente”

II

Sin ti
el sol cae como un muerto abandonado.

Sin ti
me tomo en mis brazos
y me llevo a la vida
a mendigar fervor.

--

silencio
 yo me uno al silencio
 yo me he unido al silencio
 y me dejo hacer
 me dejo beber
 me dejo decir

.....

los náufragos detrás de la sombra
 abrazaron a la que se suicidó
 con el silencio de su sangre

la noche bebió vino
 y bailó desnuda entre los huesos de la niebla

“XIII”

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

“Tu voz”

Emboscado en mi escritura
 cantas en mi poema.
 Rehén de tu dulce voz
 petrificada en mi memoria.
 Pájaro asido a su fuga.
 Aire tatuado por un ausente.
 Reloj que late conmigo
 para que nunca despierte.

“Anillos de ceniza”

A Cristina Campo

Son mis voces cantando
 para que no canten ellos,
 los amordazados grismente en el alba,
 los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.

Hay, en la espera,
 un rumor a lila rompiéndose.
 Y hay, cuando viene el día,
 una partición de sol en pequeños soles negros.

Y cuando es de noche, siempre,
 una tribu de palabras mutiladas
 busca asilo en mi garganta
 para que no canten ellos,
 los funestos, los dueños del silencio.

“Reloj”

Dama pequeñísima
 moradora en el corazón de un pájaro
 sale al alba a pronunciar una sílaba:
 NO

“Fiesta”

he desplegado mi orfandad
 sobre la mesa, como un mapa.
 Dibujé el itinerario
 hacia mi lugar al viento.
 Los que llegan no me encuentran.
 Los que espero no existen.

Y he bebido licores furiosos
 para transmutar los rostros
 en un ángel, en vasos vacíos.

“Cantora nocturna”

Joe, macht die Musik von damals nacht...

La que murió de su vestido azul está cantando.
 Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad.

Adentro de su canción hay un vestido azul, hay
 un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado
 con los ecos de los latidos de su corazón
 muerto.

Expuesta a todas las perdiciones, ella
 canta junto a una niña extraviada que es ella:
 su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la
 niebla verde en los labios y del frío gris en los
 ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre

la sed y la mano que busca el vaso.
Ella canta.

“XIII”

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo.

“En esta noche, en este mundo” (fragmentos)

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua nata castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
palabras
no hacen el amor

hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

.....

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible

ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo

“XVIII”

palabras reflejas que solas se dicen
en poemas que no fluyen yo naufrago
todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su doble

“Sala de psicopatología”

Después de años en Europa
Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago,
y tanto
y tanto
por no hablar de New York y el del West Village con ras-
tros de muchachas estranguladas
-quiero que me estrangule un negro -dijo
-lo que querés es que te viole -dije (¡oh Sigmund! con
vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté
en las mejores playas de Europa)
y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,
y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,
aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,
persuadiéndome día a día
de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos des-
tino,
-una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no
figura en el mapa dice:
-El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo Tengo algo
aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía.
Nietzsche: "Esta noche tendré una madre o dejaré de ser."
Strindberg: "El sol, madre, el sol."
P. Eluard: "Hay que pegar a la madre mientras es joven."
Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación
lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido
de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,
pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,
después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi
útero
(y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de

la oculta ocultadora cuya función es ocultar)

hablo de la concha y hablo de la muerte,

todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo -la mahtma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados -¡oh el goce de la roña!

Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero ¿se casarían con el leproso?

Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro,

sí de eso son capaces,

pero luego viene la vocecita que acompaña a los jovencitos como

ustedes:

-¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?

Y

sí,

aquí en el Pirovano

hay almas que NO SABEN

por qué recibieron la visita de las desgracias.

Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que

la sala -verdadera pocilga- esté muy limpia, porque la roña les da terror, y el desorden, y la soledad de los días habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las maravillosas e ilícitas pasiones de la infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.

Pero

¿qué cosa curar?

Y ¿por dónde empezar a curar?

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio.

Se habla.

Se amuebla el escenario vacío del silencio.

O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.

-¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?

No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces -casi siempre- estoy húmeda. Soy una perra, a pesar de Hegel. Quisiera un tipo con una pija así y cogermela a mí y dármele hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparán) a fin de que me exorcisen y me procuren una buena frigidez.

Húmeda.

Concha de corazón de criatura humana,

corazón que es un pequeño bebé inconsolable,

"como un niño de pecho he acallado mi alma" (Salmo)

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honrarla con mi presencia prestigiosa (si me quisiera un poquito me ayudarían a anularla)

oh no es que quiera coquetear con la muerte
yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a
fuerza de prolongarse,

(Ridículamente te han adornado para este mundo -dice una voz
apiadada de mí)

Y

Que te encuentres con vos misma -dijo.

Y yo dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él
tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de
de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en
la fusión de los contrarios.

El suicidio determina
un cuchillo sin hoja
al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos
para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,
ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio
vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión
y del encuentro,

fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de
sociedades de consumo,

y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo median-
te relojes, calendarios y demás objetos hostiles,

lejos de las ciudades en las que se compran y se vende (oh, en ese jardín para
la niña que fui, la pálida alucinada de los suburbios malsanos
por los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que
no has tenido madre (ni padre, es obvio)

De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18,

en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación
de absoluta NO-ALIANZA con Ellos

-Ellos son todos y yo soy yo-

finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de
buena voluntad (¡oh, los buenos sentimientos!) me podrán ayudar,
pero a veces -a menudo- los recontraputeo desde mis sombras in-
teriores que estos mediquillitos jamás sabrán conocer (la profundidad,
cuanto más profunda, más indecible) y los puteo por que evoco a mi
amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será nin-
guno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala,

pero mi viejo se me muere y éstos hablan y, lo peor, éstos tienen
cuerpos nuevos, sanos (maldita palabra) en tanto mi viejo agoniza en la
miseria por no haber sabido ser un mierda práctico, por haber afrontado el
terrible misterio que es la destrucción de un alma, por haber
hurgado en lo oculto como un pirata -no poco funesto pues las mone-
das de oro del inconsciente llevaban carne de ahorcado, y en un recin-
to lleno de espejos rotos y sal volcada-

viejo remaldito, especie de aborto pestífero de fantasmas sifilíticos,
 cómo te adoro en tu tortuosidad solamente parecida a la mía,
 y cabe decir que siempre desconfié de tu genio (no sos genial; sos
 un saqueador y un plagiario) y a la vez te confié,
 oh, es a vos que mi tesoro fue confiado,
 te quiero tanto que mataría a todos estos médicos adolescentes para
 darte a beber de su sangre y que vos vivas un minuto, un siglo más,
 (vos, yo, a quienes la vida no nos merece)

Sala 18

cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en
 ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua,
 15 ó 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las
 analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante,
 porque -oh viejo hermoso Sigmund Freud- la ciencia psicoanalítica se olvidó
 la llave en algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no restañan la herida
 que supura.

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o segura-
 mente, le ha causado la vida que nos dan.

"Cambiar la vida" (Marx)

"Cambiar el hombre" (Rimbaud)

Freud:

"La pequeña A. está embellecida por la desobediencia", (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica.
 Sin duda, muchas claves las extrajo de "los filósofos de la naturaleza",
 de "los románticos alemanes" y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg, el
 genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas
 como:

"Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas"

Algo solo estaba, ¿no?

(Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le paso lo que a mí, si bien él era púdico y casto

- "¿Qué hice del don del sexo?" -y yo soy una pajera como no existe otra;
 pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:

se separó

fue demasiado lejos en la soledad

y supo -tuvo que saber-

que de allí no se vuelve

se alejo -me alejé-

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,
 veranean,
 tienen horarios,
 no se asustan por la tenebrosa
 ambigüedad del lenguaje
 (no es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)
 El lenguaje
 -yo no puedo más,
 alma mía, pequeña inexistente,
 decidíte;
 te la picás o te quedás,
 pero no me toques así,
 con pavura, con confusión,
 o te vas o te la picás,
 yo, por mi parte, no puedo más.

“Solamente en las noches”

escribiendo
 he pedido, he perdido.

en esta noche en este mundo
 abrazada a vos,
 alegría del naufragio.

he querido sacrificar mis días y mis semanas
 en las ceremonias del poema.

he implorado tanto
 desde el fondo de los fondos
 de mi escritura.

Coger y morir no tienen adjetivos.

“no, la verdad no es la música”

no, la verdad no es la música
 yo, triste espera de una palabra
 que nombre lo que busco
 ¿y qué busco?
 no el nombre de la deidad
 no el nombre de los nombres
 sino los nombres precisos y preciosos
 de mis deseos ocultos
 algo en mí me castiga
 - Te dimos todo lo necesario para que comprendieras

y preferiste la espera,
 (aquél que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible
 no, la verdad no es la música
 yo, triste espera de una palabra
 que nombre lo que busco
 desde todas mis vidas:
 como si todo te anunciase el poema
 - sólo vine a ver el jardín -)

“Jardín o Tiempo”

A Renée Cuellar

Es una muerta estación
 cuando los lobos viven sólo de viento
 y la vista de todos los grises
 en el que yo vi mi sol oscurecerse
 y tu voz será la fantasma

¿y qué busco?
 no el nombre de la deidad
 no el nombre de los nombres
 sino los nombres precisos y preciosos
 de mis deseos ocultos
 algo en mí me castiga
 - Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
 y preferiste la espera,

(aquél que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

“Y sin ira”

y sin ira
 y sin hora
 sin ahora
 sin orar
 sin arar en la memoria
 sin errar en el pasaje de la noche del amor
 y del amor a su espera

y nos iremos en un corazón abandonado
 y nos iremos en el espacio abierto de tu mirada

y nos iremos en un corazón que espera
 amarrado al borde de un precipicio
 no dibujar el itinerario

no usar la pluma
 sino cuando hablen de pájaros
 nada prever
 para que nada no venga
 y nos iremos como se va la oscuridad
 en la madrugada de las plegarias infantiles

felicidad de nuestros ojos
 ávidos de peligros naturales
 será como quien silba junto a un lago
 silba el hecho de silbar
 o canta el hecho de cantar
 (una embarcación de papel atraviesa mi garganta
 adentro bogan dos niños mendigos
 andrajos audaces para despistar al viento
 a la brújula al designio de la noche)

“ Del silencio”

I

Esta muñeca vestida de azul es mi
 emisaria en el mundo.
 Sus ojos son de huérfana cuando
 llueve en un jardín donde un pájaro
 lila
 devora lilas y un pájaro rosa devora rosas
 Tengo miedo del lobo gris que se
 disimula en la lluvia.
 Lo que se ve, lo que se va, es
 indecible.
 Las palabras cierran todas las
 puertas.

Recuerdo el tiempo sobre los álamos
 queridos.
 El arcaísmo de mi drama determinó,
 en mi criatura compartida, una
 cámara letal.
 Yo era lo imposible y también el
 desgarramiento por lo imposible.
 Oh el color infernal de mis pasiones.
 Sin embargo, quedé cautiva de la
 antigua ternura.

II

No hay quien pinte con colores
verdes.
Todo es anaranjado.
Si soy algo soy violencia.
Los colores rayan el silencio y
crean animales deteriorados. Luego
alguien
intentará escribir un poema. Y será
mediante las formas, los colores, el
desamor, la locura (no continúo
porque no quiero asustar a los niños).

III

El poema es espacio
y hiera.
No soy como mi muñeca, que sólo
se nutre de leche de pájaro