UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

En esta hora inocente: Alejandra Pizarnik en la obra de Tamara Kamenszain, María Negroni y Paulina Vinderman

———————

In this innocent hour: Alejandra Pizarnik in Tamara Kamenszain, María Negroni and Paulina Vinderman's work

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Monica Elisei

DIRIGIDA POR

Pablo López Carballo

© Monica Elisei, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS DOCTORAL

EN ESTA HORA INOCENTE: ALEJANDRA PIZARNIK EN LA OBRA DE TAMARA KAMENSZAIN, MARÍA NEGRONI Y PAULINA VINDERMAN

IN THIS INNOCENT HOUR: ALEJANDRA PIZARNIK IN TAMARA KAMENSZAIN, MARÍA NEGRONI AND PAULINA VINDERMAN'S WORK

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Monica Elisei

DIRECTOR

Pablo López Carballo

MADRID, 2024

Farsi incontro significa riuscita, la roccia si fa incontro all'acqua, il cedro all'aria e viceversa, a volte gli elementi si incontrano e si fondono.

Antonella Anedda

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral nace de un proyecto de traducción de la obra de Alejandra Pizarnik que realicé con la profesora Emma Scoles, catedrática de Literatura Española y Filología Ibero-Romanza de la Universidad *La Sapienza* de Roma, fallecida en octubre de 2018. Indudablemente, el encuentro con la profesora Scoles marcó profundamente el camino de mi vida y mi postura personal frente al modo de entender el valor de la palabra poética. Nunca podré dejar de agradecerle esta herencia inmensa que me donó. Mi gran reconocimiento se extiende también al profesor Pablo López Carballo, director del presente trabajo, sin el cual tal estudio no se hubiera podido realizar. A él le debo tanto el aprendizaje del método de la investigación académica, como el discernimiento de la libertad del acto creativo. Finalmente, le agradezco su enorme generosidad y su apoyo ilimitado en dirigir un trabajo que, a lo largo de los años, ha afrontado muchos desafíos.

Asimismo, quiero agradecer a los profesores Stefano Tedeschi y Chiara Bolognese, del *Dipartimento di studi Europei Americani e Interculturali*, de la Universidad *La Sapienza* de Roma, por la posibilidad que me dieron de realizar mi estancia internacional en la Universidad *La Sapienza* de Roma.

Por último, le doy las gracias al profesor Alessandro Gebbia, del *Istituto Italiano di Studi Orientali,* de la Universidad *La Sapienza* de Roma, al cual debo toda mi pasión por la literatura.

Este proyecto tampoco habría sido posible sin el apoyo capital de Maria Emanuela Coscia, de Jesús María Martínez y de María Josefa Toro Rivera.

Al mismo tiempo, se pone de manifiesto la importancia de algunas instituciones que han contribuido con sus recursos a la evolución de esta tesis. Entre ellas, destacan la *Biblioteca Hispánica del AECID*, de Madrid, las bibliotecas de la *UCM*, de Madrid, la biblioteca *IILA,* de Roma, las bibliotecas del *Instituto Cervantes* de Roma y de Madrid, la *Biblioteca Nacional,* de Madrid, y el del *Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali* de la Universidad *La Sapienza* de Roma.

Asimismo, quiero señalar mis deudas con Javier Molina, con Francesca Maschiella y con todos los amigos que me han acompañado en estos años de estudios.

Finalmente, le daré las gracias eternamente a mi madre, Luciana Capotosti, la cual sigue enseñándome el amor y la resiliencia, y a mi hermana, Emanuela Elisei, que comparte conmigo de manera visceral el pasaje en esta tierra. Y mi padre, Mauro Elisei, que vive en mi alma.

ÍNDICE

RESUMEN i
ABSTRACT ii
INTRODUCCIÓN 1
INTRODUCTION 22

CAPÍTULO 1: "Yo el gran salto". Alejandra Pizarnik y la geografía de una poética 41

1.1 "Ese instante que no se olvida". Alejandra Pizarnik, vida y obra 43
1.1.1 El encuentro con el pasado y la nueva Alejandra: las raíces de una gestación 44
1.1.2 *La tierra más ajena*, *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* 50
1.1.3 El lugar de la identidad: los años sesenta en Argentina y la estancia en París 57
1.1.4 "En la noche del corazón": los últimos poemas 65
1.2 Alejandra Pizarnik: una poética dentro del canon 68
1.2.1 Alejandra Pizarnik y el reflejo de una escritura romántica 71
1.2.1.1 "En el corazón de la palabra lo alcanzaron": el fracaso del lenguaje 96
1.2.1.2 "Cada sombra con su doble". Dualidad en la poética de Alejandra Pizarnik 102
1.2.2 Pizarnik y la huella del surrealismo 134
1.2.3 Desde *Poesía Buenos Aires* hasta *Sur*: sinergias múltiples 149
1.3 Nuevas trayectorias de interpretación: una poética fuera del canon 157
1.3.1 La estela del surrealismo y su contradicción 157
1.3.2 Los poemas franceses: extranjerismo y tradición familiar 166
1.4 Los 70 y los 80: cristalización y cambios del enfoque poético 175
1.4.1 La huella del pasado y los rasgos innovadores 175
1.4.2 La mirada de las mujeres 188
1.4.3 Punto de partida: el eco de la voz de Alejandra Pizarnik 194

CAPÍTULO 2: María Negroni: el pensamiento es la emoción de la miente 199

2.1 María Negroni y Alejandra Pizarnik: romanticismo, subjetividad y la orilla de la infancia. 201
2.1.1 La herencia romántica y el préstamo semántico de Alejandra Pizarnik en la obra de María Negroni 202
2.1.2 El viaje entre la subjetividad múltiple 207
2.1.3 Infancia y memoria. La vuelta al pasado y el nacimiento de nuevas perspectivas 220
2.2 Desde los bordes de la escritura y la forma híbrida 232
2.2.1 Alejarse del centro y abandonar el yo: el exilio de la poesía 232
2.2.2 La travesía entre los géneros literarios y la forma híbrida 241
2.3 Fragmentariedad, montaje y el archivo de la imaginación poética 262
2.3.1 "Descolocar es una elección": fragmentariedad y escritura 263
2.3.2 Joseph Cornell y María Negroni, la imagen y el lenguaje 271
2.3.3 La técnica del montaje y el desarrollo del discurso poético 275
2.3.4 El archivo de la imaginación poética 288

2.4 “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail better”. María Negroni y el fracaso de la palabra 293

CAPÍTULO 3: “Debajo estoy yo” pero Pizarnik ya había nacido: Tamara Kamenszain y la herencia del pasado 306

3.1 La infancia de Alicia: los vínculos familiares y los cambios 309
3.1.1 El papel de Alicia en la poética de Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain 310
3.1.2 El tejido de la tradición y la escritura 313
3.1.3 Hablar con la lengua del padre 316
3.1.4 Las voces subterráneas de las mujeres 321
3.2 Nuevos lugares de enunciación, el neobarroco y el discurso amoroso 326
3.2.1 Los lugares de enunciación y los sujetos líricos 326
3.2.2 El neobarroco y el “trabajo de la orfebrería” 333
3.2.3 El neobarroco y la intimidad de la escritura 336
3.3 Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain en el núcleo de la memoria, de la judeidad y de la extranjería 344
3.3.1 Alejandra y Tamara. El pasado que vuelve en formas distintas 345
3.3.2 La extranjería que no se abandona: la escritura que nace del movimiento y de la irresolución 353

CAPÍTULO 4: “¿Cómo fue que empezó el vértigo?” El viaje interior de Paulina Vinderman 363

4.1 Paulina Vinderman: autenticidad y tradición 365
4.1.1 Paulina Vinderman: la voz que se busca 366
4.1.2 Renegociar el léxico de la tristeza: el marco de la poética de Pizarnik en la obra de Vinderman 373
4.2 La poética de la memoria y el tránsito de la palabra 383
4.2.1 “Reconstruir es saber”: la mirada hacia el pasado y los encuentros inéditos. 384
4.2.2 “Todo está por partir”: el viaje es una constante imprescindible 391
4.3 “Una extranjera en su ciudad”: el recorrido del doble en la orilla de la enunciación 408
4.3.1 Alicia, Cordelia y las voces femeninas 409
4.3.2 La búsqueda de la poesía: demorar en el margen del poema. 416
4.3.3 El doble en la obra de Paulina Vinderman: el imaginario de Alejandra Pizarnik y los nuevos disfraces 430

CONCLUSIONES 438
CONCLUSIONS 447
BIBLIOGRAFÍA 455

RESUMEN

El presente trabajo de investigación, titulado "*En esta hora inocente*: Alejandra Pizarnik en la obra de Tamara Kamenszain, María Negroni y Paulina Vinderman", aborda la herencia de la obra de Alejandra Pizarnik en un grupo de escritoras rioplatenses que, a partir de la segunda mitad de los años ochenta, se dedican firmemente a la producción poética. El valor del legado de Alejandra Pizarnik ha sido reconocido, a lo largo del tiempo, dentro y fuera del ámbito académico y su obra ha sido analizada por medio de muchos enfoques heterogéneos. Además, la crítica, desde hace algunos años, ha empezado a detectar también la influencia que la palabra pizarnikiana ejercido en la voz de muchas poetas que, perteneciendo a una generación sucesiva a la de Pizarnik, se han formado en su estela. Con referencia a ello, en las hipótesis del presente estudio, se considera tanto la posibilidad de comprobar estas posturas, agrandando el campo de reflexión, como la de examinar en qué medida, los puntos de contacto con la escritura de Pizarnik impulsan el desarrollo de ciertas temáticas en la obra de las autoras elegidas, Tamara Kamenszain, María Negroni y Paulina Vinderman. Para alcanzar nuestro objetivo, se privilegiará una perspectiva cognitiva y se subrayará la importancia de la correspondencia semántica en la producción de estas poetas.

ABSTRACT

The present research, titled "*In this innocent hour*: Alejandra Pizarnik in Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's work," intends to demonstrate Alejandra Pizarnik's legacy work in a group of Rioplatense writers who, especially from the second half of the eighties, started to dedicate themselves to poetical production. During that time, the importance of Alejandra Pizarnik's legacy had been completely recognized by academic institutions and others, and her work had been analysed through various approaches. In addition to that, critics had started to investigate Pizarnik's word influence on numerous poets, who belonged to Pizarnik's following generation and who were influenced by her literary production. Concerning that point, this study's hypotheses want to confirm and reinforce the previous positions. Moreover, it wants to demonstrate how Pizarnik's poetry creates an input in Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's production –who had been chosen among numerous poets in the analysis of this research–, in dealing with certain themes in their work.

In conclusion, a cognitive approach, and the value of a semantic correspondence in the poets' production will be mainly considered as a study's method.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación pretende abordar de forma crítica algunos puntos neurálgicos de la poética de Alejandra Pizarnik, y se propone demostrar y corroborar la influencia que estos rasgos ejercen en la producción literaria de un núcleo de escritoras rioplatenses, Tamara Kamenszain, María Negroni y Paulina Vinderman, cuya evolución artística se enfoca a partir de la década de los años ochenta.

Al respecto, cabe señalar que el valor y la autenticidad de la producción de las cuatro autoras, tanto por lo que se refiere a los textos líricos como a los escritos en prosa, han sido reconocidos oficialmente a lo largo de los años dentro y fuera de los ámbitos académicos. Más exactamente, con relación al trabajo de Alejandra Pizarnik, su recepción crítica se suele dividir en dos bloques distintos. Por un lado, se destaca la postura de los estudiosos que tratan su obra casi paralelamente a su composición —se citan a autores del calibre de Ivonne Bordelois, de Enrique Molina y de Enrique Pezzoni— y que, a la hora de profundizar sus textos con relación a las corrientes artísticas de la época, consideran fundamental el aspecto biográfico. Por otro lado, tal y como pone de manifiesto Carolina Depretis en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, de 2004, se va afianzando, después de la muerte de la poeta, la centralidad de la existencia de una cristalización de ciertas temáticas que adscriben la producción pizarnikiana al eje romántico y al eje surrealista. Asimismo, Tomás Vera Barros, en *La constelación experimental,* de 2015, coincide con Carolina Depretis en valorar las líneas de interpretación más actuales que vinculan la obra de la autora a las estéticas de la tradición romántica y a las de la tradición de género. Desde este

posicionamiento, el estudioso reconoce también la repercusión del abordaje filosófico de sello postestructuralista, con referencia a la disolución del sujeto, el peso de las poéticas del cuerpo y del discurso de la locura.

Estas reflexiones resultarán esenciales en la fase primigenia de la investigación, la cual se convierte en la premisa de los discursos sucesivos. De hecho, el objetivo inicial será el de plantear el nacimiento y el desarrollo del personaje alejandrino —valorando la importancia de los matices personales y biográficos de Pizarnik y sirviéndose, sobre todo, de las aportaciones de Cristina Piña[1], en *Alejandra Pizarnik*, de 1991, y de las de César Aira, en *Alejandra Pizarnik*, de 2001—, elementos que resultarán imprescindibles para encuadrar su discurso literario, según las diferentes líneas teóricas.

Con ello, conviene avisar de que el objeto del estudio tendrá presente tanto la producción poética de Alejandra Pizarnik, como la de las escritoras que se consideran herederas de su estética. De igual modo, la obra en prosa de las poetas —incluso la ensayística, las aportaciones en los periódicos y la de traducción — servirá de apoyo para indagar los discursos líricos y comprobar las hipótesis que se plantean en tal investigación.

Así, partiendo de esta propuesta, se traza el nacimiento y la evolución del proyecto creativo de Alejandra Pizarnik, con una atención particular a sus trastornos personales, al contexto histórico de referencia, a su descendencia extranjera y a la relación que ella tiene con su familia. De este modo, resultará posible analizar los primeros libros de poesía, *La tierra más ajena*, de 1955, *La última inocencia,* de 1956, y *Las aventuras perdidas,* de 1958, textos que muestran,

[1] Se señala también que la biografía actualizada con Patricia Venti, en 2021, del *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*.

ya desde el principio, la correspondencia de su escritura con la estética romántica y con algunos matices de la surrealista[2]. Estas hipótesis serán reforzadas por medio del examen de muchas aportaciones críticas que, mayoritariamente, abordan sus poemas desde

una postura semántica, privilegiando la función evocativa de la palabra[3]. En la misma dirección, hay que reconocer que la elección de las siguientes perspectivas, no solo parecen muy pertinentes en el análisis de los textos de la autora, sino que también son funcionales en la comprobación de las hipótesis iniciales y en el alcance de los objetivos de la investigación, ya que el campo semántico es un nivel imprescindible de conexión entre la poética de Alejandra Pizarnik y la de Tamara Kamenszain, de María Negroni y de Paulina Vinderman. Motivos estos que aclaran también la necesidad de indagar toda la producción lírica de Alejandra Pizarnik desde ciertos posicionamientos. Por ello, en la segunda sección del primer capítulo, se reconstruirá la etapa francesa de Alejandra Pizarnik, el momento más significativo de su camino artístico y personal. De hecho, la capital europea, en los años 60, se convierte en un centro de gran hervor intelectual. Alejandra Pizarnik se muda allí en 1960 y, después de varias experiencias que le permiten madurar desde un punto de vista íntimo e intelectual, logra adherir a su proyecto inicial, es decir, el de dedicarse totalmente a la escritura. En París, conoce a Octavio Paz, a Julio Cortázar, a André Pieyre de Mandiargues, a Italo Calvino, a Simone de Beauvoir y a Marguerite Duras, y

[2] A lo largo de la investigación se hace patente también la posición de una clase de críticos, muy distantes de esta lectura. Para ellos, la actitud surrealista de Alejandra Pizarnik es solo un reflejo de su interés por esta corriente y corresponderá simplemente a una actitud personal de la autora.
[3] Cabe señalar en la escritura de Alejandra Pizarnik el uso reiterado de un léxico de referencia y de algunas imágenes, como las de la noche, de la infancia, de la muerte, de la jaula, del pájaro, de la viajera, y otras, imagen que delinean, según varias especulaciones teóricas, el perfil de sello romántico de la escritura de la autora.

entra en contacto con la vida cultural de la ciudad. En el año 1962, la poeta empieza a trabajar para la editorial *Sur*, y la misma revista, con un prólogo de Octavio Paz, publica en Buenos Aires su cuarto libro, titulado *Árbol de Diana*. Con referencia a ello, Aira afirmará: "la lección de Porchia está definitivamente asimilada. La distorsión lógica llega a un plano donde recupera la claridad" (2001: 55). Según el crítico, el texto representa la síntesis de todo su acto creativo. Además, en este momento la poeta compone también los poemas que serán editados posteriormente en Buenos Aires en el libro *Los trabajos y las noches*, de 1965, y otras líricas en lengua francesa que reflejan el profundo sentido de búsqueda y de investigación de la autora. Al respecto, resulta indispensable señalar la necesidad incesante de Pizarnik de encontrar su lugar metafórico de escritura y su estética personal. Así, según lo que se ha afirmado, si en la primera etapa de su producción se destaca la coincidencia con la vertiente romántica y la surrealista, en la segunda, a pesar de que sigan coexistiendo estas implicaciones, se perfila la voluntad de desvincularse de la tradición y de acercarse a una forma innovadora, más coherente con su personal inclinación literaria. En este sentido, se hace patente tanto el comienzo de las experimentaciones de los poemas en lengua francesa[4] y de aquellos en prosa, como las de las formas híbridas en general.

A tal propósito, en «En esta noche, en este mundo», de *Los pequeños cantos*, de 1971, Pizarnik escribe: "no/las palabras/no hacen el amor/hacen la ausencia./

[4] A pesar de que la poeta no se adentre mucho con su producción poética en el discurso de su descendencia familiar judía, se repasarán los pasajes de los *Diarios* en los cuales Pizarnik casi parece imputar a la falta de raíces españolas su dificultad en la realización de un proyecto artístico significativo, como si ella no lograra manipular profundamente las palabras de la lengua de adopción familiar castellana y necesitara escribir en otro idioma —la segunda lengua de adopción en este caso sería el francés— para realizar el acto creativo.

Si digo agua ¿beberé?/Si digo pan ¿comeré?" (2016: 398). También en los *Diarios,* en el "Cuaderno de octubre de 1960 a 1961" se lee*:* "Lo mejor es dormir. El sueño bruto. Aún me niego. Qué sé yo de las palabras. Esto que digo no es un juego, no es una imagen" (2013: 360). La obsesión por la palabra se convierte en una esfera de investigación continua y de tensión perpetua, parafraseando a la autora. Igualmente, el sujeto lírico poliédrico se mueve a lo largo del poema, ubicándose, a veces, en el margen del discurso, para observar el centro de la escritura[5]. Esta marginalidad y el propósito de llegar al límite extremo desde una perspectiva singular acerca interiormente a Pizarnik a los instintos atávicos entrelazados con la vida y con la muerte, los cuales reivindican la urgencia de recuperar el estado infantil o la condición de silencio. En ese sentido, en la carta a su psicoanalista León Ostrov, catalogada con el número 21 en la edición de Andrea Ostrov, Pizarnik comenta: "Entonces, es cierto que la muerte es una iniciación en el verdadero país de la infancia" (2001: 91). Finalmente, se constata que el desplazamiento que el sujeto experimenta a lo largo de sus poemas crea un profundo nivel de aporía —debido a la falta de resolución metafórica por medio de la escritura— y cristaliza algunas consideraciones. En *Poemas no recogidos en libros* Pizarnik escribe: "Zona de la tensión perpetua./Yo la atravesé con mi voz./La atravesé en un misterioso gemido/para sólo llegar a una tensión perpetua/desconocedora del sol y sus milagros" (2016: 326).

Por lo tanto, para desgranar detalladamente la singularidad de estos temas y respetando el postulado ya anunciado—es decir, el de centrarse sobre todo en la

[5] En la presente investigación se dedicará un apartado único a la temática del doble y a todas sus facetas, presentando los disfraces o los cambios de los sujetos líricos que Pizarnik utiliza para ofrecer una pluralidad de interpretaciones, relacionadas a su discurso poético.

producción poética—, se hará indispensable reflexionar sobre la evolución de sus últimas publicaciones, con una atención particular a los libros titulados *Los trabajos y las noches*, de 1965, *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, *Nombres y figuras*, de 1969, *El infierno musical*, de 1971, y *Los pequeños cantos,* de 1971.

Según lo que se ha señalado anteriormente, la precoz muerte por suicidio de la escritora, en octubre de 1972, después de su vuelta a Buenos Aires y después del empeoramiento de su condición psíquica, marcará una nueva línea de interpretación y de recepción de su trabajo por parte de la crítica. En este caso, resulta útil analizar el contenido de la correspondencia con Julio Cortázar, del 9 de septiembre de 1971, que forma parte del libro *Cartas 1969-1976,* y en el cual se le reconoce el mérito de su arte. "El poder poético es tuyo, lo sabes; lo sabemos todos los que te leemos" (2012: 248)[6], escribe Julio Cortázar[7]. El fallecimiento de la autora impulsa a los expertos a relacionarse con su obra desde otro nivel, ya que, si por un lado se entrevé una vinculación entre su estilo y las corrientes más relevantes del momento, por otro, se brinda la idea de que Alejandra Pizarnik ha logrado excavar una fisura en los discursos artísticos que se desarrollan a partir de los años 60 y 70 en Argentina. La suya, además, resulta ser una experiencia iniciática que muchas poetas de la generación sucesiva llevan adelante, según su sensibilidad personal. Al respecto, la misma Alejandra Pizarnik escribe proféticamente en el poema «Texto de sombra», de *Textos de sombras*, de 1982: "Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos./ Quiero existir como la que soy: una idea fija" (2016: 409). En esta misma dirección, se anota la

[6] Cortázar, J. *Cartas 1969-1976* (Tomo 4), Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
[7] Alejandra Pizarnik gana la beca Guggenheim en Artes América Latina y Caribe, en 1969, y recibe la beca Fullbright en 1971.

declaración que Delfina Muschietti, en 1995, expresa en "Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga": "Punto de anclaje y punto de fuga al mismo tiempo, fundación y devenir, la escritura de Pizarnik, en algún punto enigmática y cerrada sobre sí, ha pasado sin embargo a ser fundacional para las poetas de mediados de los 70" (1995: 1). En su análisis, la investigadora elabora una lista de un grupo heterogéneo de autoras que, en su opinión, pueden considerarse herederas de los rasgos peculiares de la poesía pizarnikiana. Entre estas, destacan los nombres de Ana Becciú, de Diana Bellessi, de Tamara Kamenszain, de María Negroni, de Cristina Piña, de Mirta Rosenberg, de Susana Villalba y de Paulina Vinderman. El pensamiento de Delfina Muschietti será reforzado más tarde por los estudios de Alicia Genovese, de Susana Chávez-Silverman, de Erika Martínez Cabrera, entre otros investigadores. En suma, las precedentes especulaciones sirven para crear los presupuestos que delimitarán el objeto del presente estudio, es decir, el de detectar la influencia de la voz de Alejandra Pizarnik, por medio de enfoques múltiples, en las poetas argentinas que suelen escribir, de manera más prolífica, a partir de la segunda mitad de los años 80. Para resolver el primer interrogante, que se refiere a la necesidad de acotar el núcleo de las poetas que formarán parte del trabajo, nos valdremos de algunas pautas. De hecho, en los criterios de elección se consideran la pertenencia al mismo tiempo histórico, la comparación del análisis de la repercusión crítica de las poetas y sus diferentes tendencias para afrontar problemas comunes. De igual modo, se realizará una ulterior delimitación en este grupo, ya que se sopesará la convergencia, hacia visiones comunes, de algunas temáticas que

tratan las autoras, visiones que crean nuevas correspondencias[8]. Finalmente, al procedimiento planteado, por medio de una profundización del campo semántico, se propone aplicar las sugerencias aclaradas por la poética cognitiva, intentando justificar, a través de esta línea metodológica, el reiterado uso del léxico pizarnikiano por parte de las escritoras. En definitiva, esta sincronía justificará tanto la propuesta de estudiar el impacto de la obra de Alejandra Pizarnik en la de Tamara Kamenszain, de María Negroni y de Paulina Vinderman, como la propuesta de recorrer los ejes principales de las trayectorias estéticas de ellas mismas, a partir de algunos matices en común con la voz de Alejandra Pizarnik.

Para desarrollar la parte central de la investigación, será indispensable incorporar nuevas premisas y delimitar el territorio cultural y social argentino que acoge la producción y la recepción artística de Tamara Kamenszain, de María Negroni y de Paulina Vinderman. Por ello, inicialmente se revisará la evolución de los ejes literarios que se forman en los años 70 y se mencionarán varios estudios, entre los cuales el de Jorge Fondebrider, de Leopoldo Castilla y de Daniel Freidemberg, que sostienen tanto la revalorización de la estética neorromántica y surrealista, provocando también a los predecesores de tal postura, como el afirmarse de un estilo neobarroco. Nuevamente, se hace patente la exigencia de abordar la perspectiva de las revistas —por ejemplo, la de *Punto de vista*, la de *La Danza del Ratón*, la de *Diario de Poesía*, la de *Xul*—publicaciones de importancia capital a la hora de enfocar los hilos literarios que van afirmándose en aquella época, y a la

[8] Entre los temas comunes, que, de forma alternada, entrelazan la producción de Alejandra Pizarnik con las de las otras autoras, se señala el del doble, el de la infancia, el de la tristeza, el de la memoria, el del desplazamiento y sus símbolos, el uso de las formas híbridas, la influencia de la figura alegórica de Alicia de Lewis Carroll y muchos otros.

hora de entender el valor del espacio que las revistas conceden a la voz de las mujeres. Al mismo tiempo, cabe decir que el foco de la investigación será sustentado por las disertaciones realizadas por varios investigadores e incluidas en diferentes trabajos. En este caso, se cita a Alicia Genovese, con *La doble voz*, de 1998, a Erika Martínez Cabrera, con su tesis doctoral titulada *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80,* de 2008, a Martín Prieto, con *Breve Historia de la Literatura Argentina*, de 2006, y se señalan contribuciones ulteriores que, a pesar de que se consideren todavía escasas, demuestran la evolución de la recepción de la escritura femenina, en un contexto de producción mayoritariamente masculino.

Desde esta perspectiva, el estudio se acota en tres partes, ulteriormente atomizadas, que se corresponden con el análisis de las poéticas de Tamara Kamenszain, de María Negroni y de Paulina Vinderman. La metodología que empleamos a partir desde momento mantendrá los mismos criterios en todos los casos y se apoya en la comparación y en la evaluación de las consideraciones críticas diferenciadas, ya avanzadas por los investigadores, consideraciones que son sostenidas por una profundización ulterior sobre el aspecto del préstamo semántico, tal y como se ha anticipado en las primeras páginas.

Inicialmente, se propone valorar la producción de María Negroni y, partiendo del ensayo de Susana Chávez-Silverman, "Ese oscuro objeto del deseo: el viaje nocturno de María Negroni", de 2001, se pretende subrayar el elemento intertextual y el proceso de negociación entre la obra de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik. Las contribuciones ofrecidas se mueven desde una perspectiva romántica y evidencian una recurrencia en la profundización temática y lexical, con relación a la exaltación del *leitmotiv* de la temporada la

infancia, al uso de un lenguaje primordial y en consonancia con una simbología determinada. A continuación, se brindará la idea de que existe un paralelismo entre las autoras que se manifiesta a la hora de discernir una condición de tristeza intrínseca que la memoria despierta, si bien por razones diferentes. Con ello, se pone de manifiesto la urgencia de María Negroni de evocar el pasado y las figuras que se remodelan poco a poco en el presente. De este modo, se genera una forma de travesía, la cual fomenta el nacimiento de ulteriores trayectorias de debate, ya que el icono de la viajera de María Negroni que se transforma en la protagonista de tal tránsito, en espacios y tiempos metafóricos, favorece el acercamiento al tema del doble, rasgo muy llamativo también en la obra de Pizarnik. Al respecto, los poemas examinados en los libros de *Islandia*, de 1993, de *El viaje de la noche*, de 1994, y de *Exilium*, de 2016, demuestran que el yo lírico de María Negroni habla por medio de una pluralidad de sujetos y disimula su interioridad con máscaras, disfraces y entidades de género diferentes, para alcanzar una libertad de expresión mayor. De manera sincrónica, la acción del movimiento facilita una observación del acto creativo desde un punto de vista ulterior. La autora, muy a menudo, se posiciona en el margen, en la orilla de su escritura, parafraseando de nuevo las líneas pizarnikianas, para contemplar lo que ocurre tanto en el borde, como en el centro de la escritura. La alegoría del exilio llega a ser un punto cardinal en la visión artística de la autora, ya que fomenta un sentido de búsqueda y un nivel de experimentación, con relación a un estilo de escritura fuera del canon. En la estela de la creación de Alejandra Pizarnik —la cual, en su aflato lírico y en la obsesión por el uso de la palabra y de la forma perfecta, se había acercado a los experimentalismos de los textos híbridos—, María Negroni ofrece una poética innovadora, amoldándose

igualmente al género híbrido, con sus formas insubordinadas. El elemento de la heterogeneidad se detecta también en el acto de la dislocación, de la descomposición y de la recomposición de imágenes, con la emulación de los preceptos surrealistas y de sus automatismos. El matiz pizarnikiano, en tal caso, tendrá menor relevancia, a pesar de que el paradigma de la autora argentina sea siempre un punto de partida en la producción de María Negroni. Aclarado este último punto, en esta sección se observa y se intenta reproducir estilísticamente la metodología del montaje empleado por Joseph Cornell, artista polifacético al cual María Negroni dedica un libro entero de poemas, *Elegía Joseph Cornell,* de 2013. En los apartados designados, se dará espacio al análisis de tal enfoque y a las ramificaciones que logra conseguir en la poética de la autora.

Finalmente, la parte conclusiva del capítulo termina con otra reflexión sustancial sobre el valor del acto poético, ya que, en la estética de María Negroni, el oficio de la escritura se convierte en una herramienta capaz de impulsar preguntas e interrogantes, para que la condición de la investigación poética siga promoviendo un eterno sentido de búsqueda. Por ello, la poesía enfatiza la existencia de un nivel de aporía, de una irresolución catártica, en su completa paradoja, tal y como ya había anticipado la estética de Alejandra Pizarnik. María Negroni se centra en la zona de "tensión perpetua" descrita por Pizarnik, encontrando en sus grietas, y en aquellas fisuras, los núcleos fundacionales donde demora la poesía.

A continuación, en el tercer capítulo de la investigación, se analizarán los elementos primarios de la experiencia poética de Tamara Kamenszain —autora prolífica de nacionalidad argentina, que falleció en 2021—, catalizando de nuevo la atención del objeto de estudio en la ponderación del nexo que se establece entre

la obra de Alejandra Pizarnik y la de Tamara Kamenszain. En primer lugar, nos detendremos en algunas reflexiones que Tamara Kamenszain comparte en su ensayo "Pizarnik, una intimidad que no descansa", de 2017, ensayo en el cual se declara abiertamente su conexión con la escritora y se proclama la importancia que Alejandra Pizarnik ha ejercitado en la primigenia fase de la producción de muchas poetas de la época. A este respecto, Kamenszain enfoca su discurso partiendo desde el acto de ruptura que Alejandra Pizarnik intenta perseguir frente a la tradición, a pesar de los vínculos preservados con ella. La presente faceta conflictiva es especular en la obra de Tamara Kamenszain, ya que su estética se contamina, en parte, de la palabra de Alejandra Pizarnik, es decir, de un elemento de su tradición. Sin embargo, muy temprano, se manifiesta la necesidad de independizarse de aquella voz, a menudo incómoda, y de definir los matices individuales de su escritura. Esta marca antagónica se replantea también en ulteriores ámbitos, ya que Tamara Kamenszain evoca a veces la tradición familiar, gracias a la mediación de la memoria que deviene un *fil rouge* en su estética, una memoria desde la cual se acerca y se aleja, según las cuestiones abordadas. Con ello, se hará hincapié en la profundización de la influencia de los vínculos familiares que forman parte de la cultura judía y, posteriormente, se analizará el personaje de "Alicia" de Lewis Carroll con relación a la infancia y a la interpretación dejada por Alejandra Pizarnik. Establecidos los puntos convergentes y divergentes con el legado pizarnikiano, pretendemos subrayar el rol literario de las figuras masculinas de Kamenszain, como la del abuelo y del padre, representantes de la historia de la poeta. A estas alturas, se evidencia también el nacimiento de una voz de sello femenino, una voz silenciosa que, casi subterráneamente, instaura un punto de vista innovador y fomenta el nacimiento

de un lugar de enunciación inédito. Con tal perspectiva de fondo, será posible reintroducir la temática del doble, en la estela de Alejandra Pizarnik y ya como se ha dicho con respecto a María Negroni. La obra de Tamara Kamenszain se enriquece de un juego de disfraces, de sujetos líricos que se alternan entre visiones masculinas y femeninas, por medio de diferentes pronombres personales que se mueven de un lugar metafórico a otro, desde una dimensión doméstica cerrada hasta los espacios más comunes y abiertos, como los de un bar o de la esquina de una calle. Además, las miradas herméticas de los sujetos líricos están acompañadas por las acciones diarias descritas por Kamenszain, acciones que pondrán al lector en contacto con una sensación concreta de cercanía a la realidad. Cabe destacar que la introducción de este último elemento de la realidad nos llevará también a reflexionar sobre la adhesión de la autora al estilo neobarroco, elemento que, por un lado, la aleja totalmente de la estética pizarnikiana, y, por otro, le permite introducir de manera repentina la temática sentimental. En esta misma dirección, la exploración de la esfera íntima permite acercarse de nuevo el valor de la memoria y, en los últimos apartados, se abordará el tema de la ascendencia judía de las autoras. Al respecto, si la escasez de referencias poéticas a la tradición judía de Pizarnik se interpreta como una voluntad extrema, que podría definirse paradójica, de demostrar su conexión con el pasado —casi solo en la producción en prosa encontraremos varias menciones a sus raíces familiares—, Tamara Kamenszain se detiene muy a menudo en los nexos con su cultura antigua, nexos que representan los centros neurálgicos de creación de un nuevo enfoque de escritura. La voz inédita, es decir la segunda voz de la producción de Tamara Kamenszain, surge del aprendizaje silencioso de la lengua paterna, una lengua que se modifica por medio de la sensibilidad de

las mujeres que también la hablan y la adaptan según su sentido personal. Finalmente, se retomará la perspectiva ya analizada en Alejandra Pizarnik y en María Negroni, perspectiva que describe un espacio que demora en un nivel intermedio y que genera una aporía y una cierta irresolución que caracteriza, igualmente en este caso, la poética de Tamara Kamenszain.

La última sección de la investigación tendrá el objetivo de cartografiar el desarrollo de la poética de Paulina Vinderman y el de corroborar las hipótesis iniciales que ponen la obra de Paulina Vinderman en diálogo con la de Alejandra Pizarnik. Debido al carácter muy singular de la escritura de Paulina Vinderman, en los pasajes iniciales, se subraya la postura de muchos críticos que le reconocen esta peculiaridad, confinando su producción en una esfera independiente, que le permite eludir cualquier tipología de clasificación. Sin embargo, se destacan también su formación poliédrica y su cercanía con muchos autores de la tradición literaria norteamericana y española, aspectos estos que nos hacen reflexionar sobre el uso de una metodología parecida a las autoras tratadas anteriormente. De hecho, las cuatro escritoras coinciden tanto en la necesidad de estructurar sus discursos desde la tradición como en la urgencia de alejarse de ciertos dictámenes, o de modificarlos, para encontrar un estilo de escritura más coherente con su concepto de arte y de literatura. Finalmente, las presentes elucubraciones nos llevarán al análisis de la herencia pizarnikiana y, retomando de nuevo el posicionamiento de Susana Chávez Silverman, se indagará, también en este caso, sobre el grado negociación entre el léxico de la tristeza que Alejandra Pizarnik propone en su obra y sobre el abordado por Paulina Vinderman. De este modo, partiendo de una perspectiva de sello semántico, se intentará demostrar cómo el uso de tal semántica adquiere nuevos matices en la lírica de Paulina

Vinderman, ampliando la disertación con respecto al valor de la mirada, la cual obliga a la poeta y al lector a adentrarse en debates inéditos. La siguiente finalidad es la de observar el movimiento de la palabra de Vinderman y, asimismo, se pondrá de manifiesto el papel de la memoria que restituye una herencia exacta o reelaborada por una sobreposición de sentimientos que se imponen en el momento de la evocación. De manera correspondiente, se determina el rasgo de la mutabilidad de la memoria y del movimiento que la palabra de Vinderman cumple en sus poemas, tanto que el desplazamiento figurativo resulta ser uno de los temas centrales en su oficio de escritura. En *Los espejos y los puentes,* de 1978, en *La otra ciudad,* de 1980, en *El muelle,* de 2003, en *Bote negro,* de 2010, y en *Puerto Ausencia*, de 2022, se constatan tales emblemas ya en la elección de los títulos de los libros, libros que por medio de una red compleja de interconexiones dejan florecer una metafórica travesía por geografías distintas, representadas por las alegorías de los muelles y de los puentes, de las ciudades de pertenencia y de las desconocidas, según un viaje circular dentro del cuerpo de los poemas. Ante tales consideraciones, es interesante marcar la afinidad entre la propuesta de la circularidad intrínseca presente en las líneas de Vinderman y la posición equivalente sostenida por Tamara Kamneszain, cuyos poemas hablan tanto de una huida, de un movimiento hacia el exterior, desde de los lugares privados hacia los públicos, como de la presencia de una intimidad que se conecte desde el hogar familiar hasta una zona más comunitaria, que tiene una perspectiva más amplia, según un tránsito esférico. Es, por otra parte, la articulación la que corrobora la idea de retomar en consideración un paralelismo con Alejandra Pizarnik, ya que la imagen de la viajera que Vinderman propone es especular a la de Pizarnik, con su indeterminación y con su voluntad de

búsqueda y de encuentro del lugar perfecto de la palabra. La elección de una cierta semántica, unida a la imagen de la otra orilla, del otro puente o del muelle, restituye magistralmente este ímpetu por parte de las dos poetas al igual que María Negroni y Tamara Kamenszain condenan la palabra a un eterno desplazamiento.

Desde esta sistematización, volverán a ser dirimentes los interrogantes determinados por el sentido de aporía, de irresolución continua que la escritura de Pizarnik, inicialmente, y la de Paulina Vinderman, en un segundo momento, plantean a la hora de contar experiencias iniciáticas o revivir las pasadas, experiencias encuadradas en un marco disciplinado por la lógica de un movimiento continuo.

En definitiva, apoyándonos en esta óptica, se pasará a analizar el significado de la figura de Alicia de Lewis Carroll en la obra de Paulina Vinderman, siguiendo también la estética de Alejandra Pizarnik. La niña de Vinderman se mueve desde un lugar de sufrimiento causado, en su caso, por un sistema social lleno de incertidumbre y se alterna con la voz de otros sujetos, gracias al uso de diferentes pronombres personales que interpretan el pensamiento de la autora. El juego de personificaciones que se realiza también por medio de figuras ulteriores —como la de Cordelia, revisitando el eco shakesperiano—, y los diferentes disfraces utilizados, guiarán a Vinderman en la observación de las facetas múltiples de la especie humana desde el margen de la escritura. En esta última fase, se seguirá confutando las hipótesis iniciales y se intentará destacar el préstamo de la palabra de Pizarnik, la cual, en «Piedra fundamental», de *El infierno musical*, de 1971, escribe: "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (2016: 264), aclarando la necesidad de expresarse a través de las entidades polifacéticas que albergan en

su ser y que constituyen una geografía poética que todavía sigue ramificándose por medio de una apropiada descendencia.

Finalmente, con respecto a este trabajo, resulta necesario destacar algunos elementos sobre el valor del préstamo semántico y de la poética cognitiva.

En "L'approccio poetico-cognitivo per un' analisi linguistica del testo letterario", de 2018, Sara Costa reflexiona sobre el enfoque poético-cognitivo que se refiere al texto literario y que se basa en los conocimientos que tenemos de los estudios de la lingüística cognitiva. Al respecto, la lingüística cognitiva sostiene que la comprensión de lo que se relata— tanto desde un punto de vista humano como literario— se basa en la correspondencia con la representación cognitiva de lo que se cuenta. Tal y como sugiere la crítica, según los estudios llevados a cabo por Bradley & Swartz, en 1979, por Rorty, en 1982, por Fauconnier, en 1984, y por Putnam en 1990[9], el lenguaje tiene que solicitar en el interlocutor y en el oyente una visualización mental para que se comprenda el texto. La experiencia literaria se vincula a la representación verbal del espacio y los espacios que se describen corresponden a los sectores cognitivos.

La poética cognitiva pretende analizar las obras a partir de los matices cognitivos que facilitan la comprensión de tales textos y, por lo tanto, se centra en el núcleo de la lectura y en el de las acciones de las categorías mentales del lector que determinan la recepción de la obra, en la dimensión lingüística y psicológica y en los elementos de la lengua que resultan ser más llamativos en el receptor de la

---

[9]Bradley, R., y Swartz, N., *Possible Worlds: an introduction to logic and its philosophy*. Oxford: Blackwell, 1979; Fauconnier, G., *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Minuit, 1984; Rorty, R., *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

obra. Al mismo tiempo, intenta analizar y describir el texto reflexionando sobre los efectos que este produce, observando lo que pasa durante la lectura de una poesía y cómo el contenido de esta se entrelaza con nuestra modalidad de comprensión y de reelaboración. Los instrumentos del enfoque son heterogéneos, ya que es un método en evolución, que todavía no ha sido formalizado por los teóricos, y que incluye las aportaciones de la lingüística cognitiva y las de la semántica cognitiva que se unen a la estética de la recepción. En su planteamiento, se considera la obra como un objeto estético que ejerce su fuerza en la interacción con el lector y que, en base a las sensaciones que provoca en este último, puede ser mayoritariamente comprendido y reelaborado. Posteriormente, Sara Costa retoma la postura de la Escuela de Costanza, en la cual se valora la importancia de la recepción del lector. Además, en su disertación, se profundizan los análisis de Reuven Tsur, de 1992, que a partir de los años setenta, en *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, se centran en la importancia de estas teorías.

Con relación a esta investigación, cabe o demostrar la centralidad del lector, en este caso, la de las poetas que, formando parte de la generación sucesiva a la de Alejandra Pizarnik, leen su obra, cristalizan su recepción y determinan la interpretación de los poemas, considerando sus puntos de vista innovadores. En ese mismo sentido, ellas heredan tales posturas, imágenes que se concretan en la mente, para reactualizarlas en sus obras, según interpretaciones heterogéneas. La recepción activa de la obra de Alejandra Pizarnik por parte de María Negroni, de Tamara Kamenszain y de Paulina Vinderman consagra, por lo tanto, la producción de la poeta y además crea sugestiones innovadoras en la creación de sus obras.

Para abordar el tema con mayor exactitud, cabe resaltar los rasgos sobresalientes que la semántica cognitiva presenta en su dimensión. Matteo Damiani, en *Manuale di semántica cognitiva*, de 2016, sostiene que el centro de estudio del enfoque es el análisis del significado, ya que codifica la conceptualización humana, en favor de una noción que refuerza una continuidad léxico-gramatical. Además, todos estos elementos incluyen una correspondencia de formas y significaciones. La semántica cognitiva considera el lenguaje cómo un fenómeno que se relaciona con otros fenómenos cognitivos generales y declara que el significado de una unidad de léxico contiene lo que el hablante sabe discernir de la entidad que se examina. Por lo que se refiere al significado, su real comprensión se realiza cuando el conocimiento lingüístico es psicológicamente ha sido adquirido y ha conseguido una validez en una colectividad. Si los conocimientos son centrales y comunes entre las personas, estos pueden alcanzar un valor cada vez más grande[10].

Los lingüistas cognitivos admiten un rasgo polisémico del significado y sostienen que una expresión puede presentar una pluralidad de sentidos diferentes y relacionados entre ellos. La semántica cognitiva engloba una comprensión tanto pragmática del mundo como contextual y, desde esta perspectiva, Matteo Damiani cita a Fillmore y a su trabajo sobre la *Frame semantics*, presentado en varios estudios[11]. El enfoque de la *Frame Semantics* opera por medio de la

[10] Matteo Damiano sugiere la lectura de "Cognitive grammar", de R.W. Langacker, que forma parte de *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, de D. Geeraerts y H. Cuyckens, en el cual se reconoce el criterio genérico, el criterio característico, el criterio convencional y el criterio intrínseco para definir la centralidad de los conocimientos.

[11] Se señalan: "Frame semantics" de Ch. J. Fillmore, de 1982, en Linguistic Society of Korea en *Linguistics in the Morning Calm*; "Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis" de Ch. J. Fillmore, de 1982, que forma parte de *Speech, Place, and Action* de R.J. Jarvella y W. Klein; "Frames and the Semantics of Understanding"de Ch. J. Fillmore, de 1985, en *Quaderni di Semantica;*"Towards a Frame-Based Lexicon: The semantics of RISK and its Neighbors" de Ch. J.

centralidad de la función comunicativa de la acción lingüística y por medio del nivel semántico-pragmático.[12] Además, se añade el concepto de los prototipos, ya que, en algunos casos, las áreas de experiencias de los *frames* se catalogan así. Los prototipos, que se enganchan con varios elementos del mundo, pueden ser idealizados y, por ello, la idea del *frame* se compara al modelo cognitivo introducido por Lakoff, de 1987, en *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Tal modelo, que encuentra sus raíces en las teorías psicológicas de la Gestalt, describe estructuras que son holísticas, por medio de las cuales, lo que se destaca refleja mucho más de lo que se puede entender de la suma de los elementos que lo componen. Estos modelos son idealizados, ya que representan una abstracción del mundo real.

En ese sentido, la palabra martes, según la perspectiva de Lakoff, forma parte de un ejemplar idealizado, dado que el concepto de semana en el cual se incluye no es real, sino imaginario. A continuación, siguiendo la postura de Lakoff, se introduce la idea del *cluster*, para catalogar más detalladamente las significaciones de algunos conceptos. La palabra madre, en ese sentido, puede englobar el concepto genético, el de nacimiento, el conyugal y muchos otros. Cada categoría y subcategoría tiene su representación y no se pueden imponer principios generales en la descripción de lo que se posiciona al margen. Finalmente, desde un punto de vista lingüístico, la metáfora se convierte en una herramienta que describe la estructura de estos modelos.

Fillmore, de 1992, en *Frames Fields and Constrast: New Essays in Semantic and Lexical Organization*, de A. Lehrer y E.F. Kittay

[12] En ese caso, el estudioso retoma el concepto de *Frame* abordado por Fillmore, definiéndolo una esquematización de una situación o de un evento, que se compone de unidades lexicales o de roles semánticos. Normalmente, los *frames* pueden ser evocados en una frase por algunos verbos.

En la investigación llevada a cabo en esta tesis, y en la evaluación de una correspondencia lexical entre la obra de Alejandra Pizarnik y la de María Negroni, la de Tamara Kamenszain y la de Paulina Vinderman, resulta importante, en primer lugar, según la postura del enfoque poético cognitivo, considerar los elementos de recepción de las autoras que leen la obra de Alejandra Pizarnik y la codifican según su personal sentido. De hecho, tal planteamiento crea una posibilidad de readaptación de algunos nudos centrales de la estética de Pizarnik que, por medio del uso de un determinado léxico, abre una fisura en la línea de razonamiento de otras poetas, las cuales acogen, comparten, remodelan y readaptan su visión literaria. La alternancia de los símbolos de la noche, del pájaro, de la viajera, entre varios, en la escritura de Kamenszain, de Negroni y de Vinderman, reactualiza la postura de Alejandra Pizarnik, admitiendo también nuevas lecturas e interpretaciones, según lo que sugieren estos enfoques.

Por lo tanto, a la hora de señalar la red de correspondencias semánticas entre las autoras, cabe considerar esta propuesta que, de alguna forma, permite justificar el sentido del préstamo lexical entre tales escritoras.

INTRODUCTION

The present research aims to examine, in a critical way, some central points of Alejandra Pizarnik's poetical production and it proposes to demonstrate and corroborate how the influence of these issues affect the literary production of a Rioplatense writers' group, such as Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman, whose artistic work had initiated in 1980.

In this direction, we have to notice that the four authors' valuable and authentic production, both in lyrical texts and prose writings, have been recognized over the years in academic circles and in different contexts.

Specifically, with regard to Alejandra Pizarnik's work, its critical reception is usually divided into two distinct currents. On one hand, several scholars analyse her work almost concurrently with its composition –such as Ivonne Bordelois, Enrique Molina, and Enrique Pezzoni–. They often study her work considering both the artistic currents of the time and taking into consideration the biographical writer's aspects.

On the other hand, as Carolina Depretis explores in *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, we observe the influence of such studies, which acquire a central position after the poet's death and which underline the crystallisation of specific themes in Pizarnik's production, themes that ascribe the writer's work to the Romantic and Surrealist currents.

In the same way, Tomás Vera Barros, in *La constelación experimental*, from 2015, agrees with Carolina Depretis' thought in considering the main current interpretation lines that link the author's work to the Romantic and Gender aesthetics tradition.

From this point of view, Tomás Vera Barros also considers the poststructuralist philosophical approach's impact, examining in depth the subject's dissolution, the importance of the poetics of the body, and the madness theme.

These considerations will be essential in the initial research phase. Moreover, they will become the premise for the following discourses. Indeed, in the beginning, we will outline the "Alejandrino" character's birth and development –valuing Pizarnik's personal aspect and biographical elements' importance, thanks to, above all, to Cristina Piña[13] and César Aira contributions, respectively in Alejandra Pizarnik, published in 1991 and Alejandra Pizarnik published in 2001–. Such elements will be necessary to contextualise her literary discourse, according to the different theoretical lines.

Additionally, as can be noted, this study will especially consider both Alejandra Pizarnik's poetic production and the poetical work of such writers, who are considered heirs of her aesthetics' line. In any case, the poets' prose work – including essays, newspapers' contributions, and translation—will support the investigation with regard to the lyrical discourses and will help to confirm the initial research hypotheses.

Therefore, the birth and the development of Alejandra Pizarnik's creative project will be outlined, considering these proposals and with a deep attention to her personal disorders; the historical background of reference; her foreign lineage, and her relationship with her family. Therefore, it will be possible to analyse the first poetry books, titled *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), and *Las aventuras perdidas* (1958). These texts will show, from the beginning, the

[13] We want to underline a new biography edition with Patricia Venti: *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*.

correspondence of her writing with the Romantic aesthetic and the Surrealist features[14].

The analysis of many critical contributions that, mainly, approach her poems from a semantic perspective, privileging the word's evocative function[15], will support these hypotheses more and more.

In the same direction, the choice of such perspectives will demonstrate their pertinence in the analysis of the author's texts. Furthermore, they will be very functional in verifying the initial hypotheses and in achieving the research objectives, since the semantic field represents an essential way of connection among Alejandra Pizarnik and Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's poetical production. These explanations also clarify the need to investigate the whole of Alejandra Pizarnik's lyrical production from a certain perspective.

Therefore, the second section of the first chapter will analyse Alejandra Pizarnik French period, with a special focus on the most significant moments of her artistic and personal journey. Indeed, in the 1960s, the European capital had become one of the most important centres for its intellectual fervour. Alejandra Pizarnik moved there in 1960 and, after heterogeneous experiences that allowed her to mature from an intimate and intellectual point of view, she could adhere to her original project to totally dedicate herself to writing.

In Paris, she met Octavio Paz, Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, Italo Calvino, Simone de Beauvoir, and Marguerite Duras, and came into contact with

[14] Many critics state Pizarnik' surrealistic attitude only represents her personal interest for this approach.

[15] Alejandra Pizarnik uses a usual lexicon. We detect different images that belong to a Romantic aesthetic, such as the night, the childhood, the death, the cage, the traveller and the bird.

the cultural life of the city. In 1962, the poet started working for Sur publisher. Successively, the same journal, with a prologue by Octavio Paz, published her fourth book in Buenos Aires, titled Árbol de Diana. In reference to this, Aira stated: "la lección de Porchia está definitivamente asimilada. La distorsión lógica llega a un plano donde recupera la claridad" (2001: 55). According to the critic, the text represents her entire creative act synthesis. In addition, during her European experience the poet also composed the poems that would be published later in Buenos Aires in *Los trabajos y las noches* (1965), and other lyrics in French language[16]. This last group represents the author's deep sense of investigation.

In this regard, we have to underline Pizarnik's endless need to find her metaphorical writing place and her personal aesthetics. Thus, as has been stated, if the first moment of her literary production is characterised by her adhesion to the Romantic and Surrealist currents, the second moment is characterised by her desire to separate herself from those traditions, in order to discover a more innovative form, more coherent with her personal literary inclination, even if, the previous implications will go on existing. This is the reason why the first experiments with French poems, the poems in prose and the hybrid forms in general, will become fundamental features.

In «Esta noche, en este mundo» from *Los pequeños cantos* (1971), Pizarnik writes: "no/las palabras/no hacen el amor/hacen la ausencia./ Si digo agua ¿beberé?/Si digo pan ¿comeré?" (2016: 398). In *Diarios*, in "Cuaderno de octubre de 1960 a

[16] Even if Pizarnik doesn't deal with the theme of her lineage, we will read some passages that belong to *Diarios* section, where the writer recognizes the lack of this connection like a cause for her difficulty in writing a valid artistical project. She thinks she can't use in a right way the Castillian language because it's not her family language and she tries to write in another language, such as French, to realize her work.

1961" section, we can read too: "Lo mejor es dormir. El sueño bruto. Aún me niego. Qué sé yo de las palabras. Esto que digo no es un juego, no es una imagen" (2013: 360). The obsession for the word becomes an element of eternal investigation and perpetual tension, referring to the author's words. Additionally, the multifaceted lyrical subject moves throughout the poem, often positioning itself on a peripheral space during the discourse, in order to observe the writing's central point[17]. Pizarnik manages to come internally closer to atavistic instincts, that are interconnected with life and death, and which show the necessity of recovering an infantile state or the silence's condition, thanks to this marginality and thanks to the aim of reaching the extreme limit of a poetical discourse, from a peculiar perspective.

Pizarnik reinforces this concept in the letter number 21 that she writes to her psychoanalyst León Ostrov, in Andrea Ostrov's edition: "Entonces, es cierto que la muerte es una iniciación en el verdadero país de la infancia" (2001: 91). Finally, it is important to notice that the subject experiences displacement in her poems creating a deep level of aporia—due to the lack of metaphorical resolution through writing—. Moreover, it crystallises some evaluations. Indeed in *Poemas no recogidos en libros*, Pizarnik writes: "Zona de la tensión perpetua./Yo la atravesé con mi voz./La atravesé en un misterioso gemido/para sólo llegar a una tensión perpetua/desconocedora del sol y sus milagros" (2016: 326).

Therefore, according to previous analyses, we have to necessarily reflect on her latest publications' evolution, with a particular attention to different books, such

[17] This research will analyse in a deep way the theme of double. In the section, we will present the different disguises, the plural lyrical subject and many other escamotage, in order to offer a variety of interpretation regarding her work.

as *Los trabajos y las noches*, published in 1965, *Extracción de la piedra de la locura*, published in 1968, *Nombres y figuras*, published in 1969, *El infierno musical*, published in 1971, and *Los pequeños cantos*, published in 1971,

Furthermore, the writer untimely death by suicide, in October 1972 –that was preceded by her return to Buenos Aires and her deteriorating psychiatric condition– marks a new interpretation line and a new way in her work interpretation.

More exactly, we have to analyse the correspondence with Julio Cortázar, in September 9, 1971, which forms part of *Cartas 1969-1976*, and where Cortazar underlines the credit of her art. As regards, Julio Cortázar writes[18]: "El poder poético es tuyo, lo sabes; lo sabemos todos los que te leemos" (2012: 248)[19].

Pizarnik's death leads the experts to focus her work from different points of view, since her style can be connected to the most relevant currents of the moment, but, at the same time, her literary production carves a fissure in the artistic discourses that develop from the 60s and 70s in Argentina. Her style turns out to be an initiatory experience for many Argentine poets who belong to the following generation and who inherit from Pizarnik literary attitude a writing way, according to their personal sensitivity. Alejandra Pizarnik prophetically writes in the poem «Texto de sombra», from *Textos de sombras*, published in 1982: "Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos./ Quiero existir como la que soy: una idea fija" (2016: 409). In the same way, Delfina Muschietti, in "Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga", published in 1995,

[18] Cortázar, J. *Cartas 1969-1976* (Tomo 4). Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
[19] Alejandra Pizarnik won the Guggenheim scholarship in Art, and in 1969, she won the Fullbright scholarship in 1971.

states: “Punto de anclaje y punto de fuga al mismo tiempo, fundación y devenir, la escritura de Pizarnik, en algún punto enigmática y cerrada sobre sí, ha pasado sin embargo a ser fundacional para las poetas de mediados de los 70” (1995: 1).

The researcher offers a list of a heterogeneous authors’ group who, in her opinion, inherit peculiar aspects of Pizarnik's poetry. This is composed of Ana Becciú, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, María Negroni, Cristina Piña, Mirta Rosenberg, Susana Villalba, and Paulina Vinderman.

Later, Alicia Genovese, Susana Chávez-Silverman, Erika Martínez Cabrera and other researchers will share Delfina Muschietti's thoughts. Therefore, the previous conjectures want to create the assumptions that will delineate the present study’s object. Indeed, through this research we attempt to detect Alejandra Pizarnik' literary influence on the Argentine poets, who wrote prolifically from the second half of the 80s, with varying approaches.

The first aspect that has to be solved is connected to the necessity in defining some parameters, in order to limit a group of poets who can take part in this work. Consequently, we will consider the following selection criteria: the poets belonging to the same historical time, the comparison analysis of the poets’ critical repercussions in the literary field and their plural tendencies to face common issues. This group will be delimited once more. Indeed, the convergence towards common visions and themes will help us to create new correspondences[20]. In the end, through a semantic field study, we will propose a

[20] We can detect different themes that Alejandra Pizarnik shares with the others writes, such as the double, the childhood, the sadness, the memory and the displacements, with its symbolism, the hybrid forms and Alice figure by Lewis Carroll.

cognitive poetic approach, as a methodological line, to corroborate a repeated use of Pizarnikian lexicon by the writers.

Shortly, these aspects will justify this study proposal concerning Alejandra Pizarnik's literary impact on Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's work. In addition, this work intends to analyse the main field that these artists explore by themselves, firstly moving from the Pizarnik initial influence, and secondly separating from that style.

Therefore, the central part of this research will include new premises and it will mark the Argentine cultural and social territory that receives Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's production and literary reception. We will examine the artistic evolution in the 70s thanks to several studies proposals, such as Jorge Fondebrider, Leopoldo Castilla, and Daniel Freidemberg 's contributions, which underline the neo romantic and surrealist aesthetics revaluation and suggest the neo baroque style affirmation. Both Alejandra Pizarnik and Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman will be interested in dealing with the themes of the double, childhood, sadness, memory, displacement and its symbols, the use of hybrid forms, the influence of the allegorical figure of Alice by Lewis Carroll, and many more. Moreover, we will consider the importance of some journal's perspective –such as Punto de vista, La Danza del Ratón, Diario de Poesía, Xul– for the literary diffusion and for the writing possibility that they guaranteed to female poets.

Additionally, we will underline several research contributions that support this dissertation, such as Alicia Genovese, with *La doble voz*, published in 1998, Erika Martínez Cabrera, with her doctoral thesis titled *Carnaval negro: veinte poetas*

argentinas de los años 80, published in 2008, Martín Prieto, with *Breve Historia de la Literatura Argentina*, published in 2006. We will include further contributions that show the evolution of female writing reception, in a predominantly male production context. In any case, we must notice the scarcity of these approaches. The study will be further divided into three atomized parts, corresponding to Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's poetical analysis. From there, we will employ the same methodology and the same criteria's levels, that are based on the evaluation and comparison of different critical considerations, already advanced by researchers. These considerations will be supported by a further analysis of the semantic borrowing aspect.

First, Maria Negroni's production will be studied. We will start analysing Susana Chávez-Silverman's essay, "Ese oscuro objeto del deseo: el viaje nocturno de María Negroni," published in 2001, to emphasise the intertextual elements and the negotiation processes between Alejandra Pizarnik and María Negroni's work. The contributions move from a romantic perspective and show a detailed recurrence in certain thematic and lexical use, exalting the childhood leitmotiv, the use of a primordial language, according to a determined symbolism. Later, we will highlight a parallelism between the authors about an intrinsic sadness that they live, and that is caused by a memory that awakens, although for different reasons. María Negroni evokes and elaborates the past to give it the possibility to go on living in the present time. This movement creates a form of journey which determines further debate trajectories. The figure of María Negroni traveller's icon transits in metaphorical spaces and times, and she favours the introduction in the theme of the double, which was very close to Pizarnik.

The poems which are included in *Islandia*, published in 1993, in *El viaje de la noche*, published in1994 and in *Exilium*, published in 2016, demonstrate how María Negroni's lyrical subject speaks through a plurality. Maria Negroni disguises her interiority with masks, costumes, and different gender entities, to achieve greater freedom of expression. At the same time, the movement permits us to observe the creative act from another perspective. The writer often positions herself on the margin level, on the edge of her writing to contemplate what happens at the edge, and in the centre of writing. The exile's allegory becomes one of the main points in her artistic vision, since it foments a search sense and an experimentation level, in relation to a writing style that is independent from the canon. María Negroni proposed an innovative poetic style in the wake of Alejandra Pizarnik's creation, an important example, adapting to the hybrid genre, with its insubordinate forms.

In this section we observe how the writer tries to reproduce, in a stylistic way, the montage methodology that was employed by Joseph Cornell, a multifaceted artist. María Negroni dedicated to him a whole book of poems, *Elegy for Joseph Cornell*, published in 2013. In the present sections, we will analyse such an approach and the influence that it achieves in the author's poetics.

The final part of the chapter ends with another crucial reflection on the poetic act value. In María Negroni's aesthetics, writing becomes a tool that can raise doubt and inquiries, and the poetic investigation goes on to promote an eternal searching sense. Therefore, poetry underlines the existence of an aporia's level, of a cathartic irresolution with its paradox, just like Alejandra Pizarnik had already anticipated through aesthetics. María Negroni focuses on the zone of

"tension perpetua" that Pizarnik had introduced, and she considers its fissures like a place where poetry can linger.

In the third chapter, we will analyse the main elements of Tamara Kamenszain's poetic experience — she was an Argentinean prolific writer, who died in 2021— . In this manner, we will focus our attention once again on the possible connection between Alejandra Pizarnik and that of Tamara Kamenszain's production. First, we will concentrate on some reflections that Tamara Kamenszain shares in her essay "Pizarnik, una intimidad que no descansa", published in 2017. In this essay, Kamenszain openly declares her connection with Alejandra Pizarnik, and her importance for many other poets who, in their first part of production, have been deeply influenced by her literary aesthetics. More exactly, Kamenszain deals with the rupture act that Alejandra Pizarnik tries to do, in relation to the tradition, even if she preserves different connections with it.

Tamara Kamenszain's work presents a similar speculative conflicting facet, since her aesthetics are characterised by Alejandra Pizarnik words, one of her literary history traditions. At the same time, she also needs to emancipate oneself from that voice, often uncomfortable, and to define her individual literary aspects. Tamara Kamenszain uses this antagonistic mark in further areas too. Sometimes she evokes her family tradition, thanks to the memory act – memory becomes a fil rouge in her aesthetics –, but, in the meanwhile, she tries to separate from it. Therefore, we will analyse her family ties influence, which characterised Jewish culture. Later, the "Alice" character, from Lewis Carroll, will be studied both in relation to childhood and in Alejandra Pizarnik interpretation.

In addition, we will establish the convergent and divergent points, according to Pizarnikian legacy, and we will start to highlight the literary role of Kamenszain's

male figures, such as the grandfather and father, who are important representative figures of the poet's history. Furthermore, we will also deal with a feminine voice birth. It is a silent voice that manages to establish an innovative perspective and creates an innovative enunciation space.

This background perspective will help us to deepen again the theme of the double, just as Alejandra Pizarnik and María Negroni dealt with. Tamara Kamenszain's work is characterised by a disguises game where lyrical subjects can acquire a masculine and a feminine point of view. Kamenszain uses different personal pronouns that move from one metaphorical place to another, from a closed domestic dimension to the most common and open spaces, such as a bar or a street corner. In the end, the writer deals with the lyrical subjects' hermetic gazes in their daily actions, actions that will communicate a real sensation of closure, according to reality. This last element leads us to a new section that describes the author's adherence to the neo baroque style. This element marks an important distance from Pizarnikian poetry, but, at the same time, it allows her to introduce the sentimental theme.

Consequently, the intimate sphere exploration can give us the possibility to approach, once again, the memory theme and, the final sections will be dedicated to study the author's Jewish ancestry. In this regard, we consider the scarcity of poetic references to Pizarnik's Jewish tradition like a sign of will. Paradoxically, her distance from the past can demonstrate her connection with it —almost only the prose production will show some mentions of her family roots—. On the contrary, Tamara Kamenszain often describes the connections with her ancient culture, and this connection represents an important creation centre in her writing style. The unheard voice, that can be defined like a second voice in

Tamara Kamenszain's production, emerges silently from the paternal language. This language will be modified by the women's sensitivity who also adapt it, according to their sense. Finally, just like in Alejandra Pizarnik and María Negroni's aesthetics, we will perceive a certain irresolution of the previous discourse that will create an aporia that will characterise Tamara Kamenszain's poetic style.

The final section of the research wants to deal with Paulina Vinderman's poetic development. It also wants to corroborate the first hypotheses that places Paulina Vinderman's work in dialogue with Alejandra Pizarnik's voice. First, we will underline many critics' stance who recognize the singular nature of Paulina Vinderman's writing, classifying her production in an independent sphere that permits her to elude classifications. However, we will also highlight her multifaceted knowledge and her proximity to many North American and Spanish literary authors who belong to tradition. This aspect creates a methodology connection with the previous studies that we have presented in this research. Indeed, the four writers structure their discourses both from tradition and in the need to determine a distance from certain dictates, or to modify them, in order to find a personal writing style. Finally, these speculations will lead us to the analysis of the Pizarnikian heritage. Thanks to Susana Chávez Silverman's studies, we will deepen a certain lexicon that expresses the value of sadness proposed by Alejandra Pizarnik and by Paulina Vinderman too, with similarities and differences. Additionally, through a semantic perspective, we will try to demonstrate how the use of such semantics can create a new Paulina Vinderman's lyric aesthetics. At the beginning, it will be important to analyse the

value of the gaze, which obliges the poet and the reader to delve into unprecedented debates.

In a second moment, Vinderman's movement word, and its possibility to come back metaphorically in the past and to emphasise the role of memory will be highlighted. Correspondingly, the mutability aspect of memory and the movement that it generates in Vinderman's words will become one of the central themes in her writings.

In *Los espejos y los puentes*, published in 1978, *La otra ciudad*, published in 1980, *El muelle*, published in 2003, *Bote negro*, published in 2010, and *Puerto Ausencia*, published in 2022, we can notice these connections by the choice of book titles. These texts, through a complex network of interconnections, lead the reader to a metaphorical journey, thanks to the use of different geographical elements such as docks and bridges and allegories of unknown cities, in a circular journey within the body of poems.

Consequently, we have to note the correspondence between the proposal of an intrinsic circularity in Vinderman's lines and Tamara Kamneszain aesthetics. Indeed, Tamara Kamenszain poems talks about an escape, about a movement outward, from a private to a public place, and about the presence of an interior level that can connect the family home point of view with an exterior perspective, in a spherical transit.

This articulation can corroborate the idea of a parallel existence with Alejandra Pizarnik too. Indeed, the traveller image that Vinderman presents is specular to Pizarnik's traveller image and it represents an indeterminate figure who tries to find a perfect place in the world where to live. The use of a particular lexicon, with the image of a different shore, bridge, or dock where to stay, determines an

impetus in Pizarnik and Vinderman's poetry, and just like in María Negroni and Tamara Kamenszain production, it condemns the word and the writer to an eternal displacement. Once again, the metaphoric movement in different places, and the memory evocation will produce both a sense of irresolution and aporia and it will introduce new themes that are in connection with this displacement.

Finally, according to the previous thinking, the research will explore the significance of Alice's figure, from Lewis Carroll, in Paulina Vinderman's work, according to Alejandra Pizarnik's aesthetics. Vinderman's Alice moves from a place of suffering caused, in her case, by a precarious social system and she alternates with the voices of other subjects, thanks to the use of different personal pronouns that can interpret the author's thoughts. Vinderman can observe the human species' multiple facets from the margin of writing thanks to a personifications' game, —that, in addition, is represented by other figures, such as Cordelia, in a Shakespearean echo — and through the different disguises.

In the last part, we will carry on demonstrating the initial hypotheses, and we will analyse Pizarnik's word borrowing. Indeed, in «Piedra fundamental», from *El infierno musical*, published in 1971, she writes: " No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (2016: 264). Pizarnik clarifies the need to express oneself through multifaceted entities that build a poetic geography that, still today, go on living through many ramifications and through the voice of her successors.

In the end, in order to demonstrate a real connection among the writes, we have to introduce some premises on the semantic loan and cognitive poetics.

Sara Costa, in "L'approccio poetico-cognitivo per un' analisi linguistica del testo letterario", published in 2018, reflects on the poetic-cognitive approach that refers to literary texts and that it is based on our knowledge of cognitive linguistics

studies. As regards, cognitive linguistics asserts that the understanding of what has been narrated—both from a human and literary source—is based on correspondence with the cognitive representation of what has been told. According to different studies proposed by Bradley & Swartz, in 1979, by Rorty, in 1982, by Fauconnier, in 1984, and by Putnam, in 1990[21], Sara Costa states that language has to create a mental visualisation both in the interlocutor and the listener, in order to understand the text or communication meaning. The literary experience is linked to the verbal space representation, and the spaces correspond to cognitive sectors.

Cognitive poetics aims to analyse works based on the cognitive aspects that facilitate the texts comprehension. Therefore, it focuses on reading and on the reader's mental categories, that determine the work's reception, in a linguistic and psychological dimension. In addition, it focuses on the elements of language that are most striking to the work recipient. At the same time, it wants to analyse and describe the text, reflecting on the effects that it produces, observing what happens during the poetry reading and how its content interacts with our comprehension mode. This approach is based on heterogeneous tools, since it is an evolving method that has not been formalised by theorists yet, and it includes contributions from cognitive linguistics and cognitive semantics.

This approach considers the work like an aesthetic object that acts its force in interaction with the reader and can be mostly understood and reworked. Sara Costa refers to Constance School position, in which the reader's reception is fully

[21] Bradley, R., y Swartz, N., *Possible Worlds: an introduction to logic and its philosophy*, Oxford, Blackwell, 1979; Fauconnier, G., *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Minuit, 1984; Rorty, R., *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982

evaluated. Furthermore, in her dissertation, she analyses *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, written by Reuven Tsur's, in 1992. According to this research, it is important to demonstrate the reader's centrality that, in this case, corresponds to the poets' point of view. Indeed, Alejandra Pizarnik's poets' successors read her work, crystallise its reception, and determine a poem's interpretation, suggesting their innovative viewpoints. At that same time, they inherit such positions and images and crystallise them in their mind. Finally, they actualize them in their works, according to heterogeneous interpretations. María Negroni, Tamara Kamenszain, and Paulina Vinderman's active reception, as regard Alejandra Pizarnik's work, therefore, not only consecrates the poet's production but also generates innovative suggestions in the creation of their own works.

Furthermore, in order to analyse more accurately this topic, we have to underline the main features that cognitive semantics presents in its dimension. Matteo Damiani, in *Manuale di semantica cognitiva* published in 2016, argues that the approaches' focal point relates to the analysis meaning. Indeed, it can interpret human conceptualization, in favour of a notion that can reinforce a lexical-grammatical continuity. Moreover, these elements include forms and meanings correspondence. Cognitive semantics considers language as a phenomenon related to other general cognitive phenomena and it states that a lexical unit meaning contains what the speaker knows about the theme that they are examining. Concerning meaning, deep understanding occurs when linguistic knowledge has been psychologically acquired and when it has obtained a valid

agreement in a community. If knowledge has a central and common role among people, it can obtain value more and more[22].

Cognitive linguists include a polysemous meaning aspect, and they state that an expression can present a plurality of different and related meanings. Cognitive semantics include both a pragmatic world comprehension and a contextual one. According to that, Matteo Damiani mentions the "Frame semantics" by Fillmore, presented in many studies[23].

The "Frame Semantics" approach operates through the centrality of linguistic action of communicative function and through the semantic-pragmatic level[24]. Additionally, the prototypes' concept is added to the areas of experiences of *frames*. Prototypes, which can be connected with various elements of the world, can be also idealised, and therefore, the idea of the frame is compared to the cognitive model that is introduced by Lakoff in *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, published in 1987. This model, which is based in Gestalt psychological theories, describes holistic structures that facilitate the compression of such processes. These models are idealised and they represent an abstraction of the real world.

[22] Matteo Damiano suggests the lecture of "Cognitive grammar", de R.W. Langacker, in *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, de D. Geeraerts y H. Cuyckens. In the text we recognize a generic criteria, a characteristic criteria, a conventional criteria and an intrinsic criteria in order to define the knowledge centrality.

[23] We point out: "Frame semantics" de Ch. J. Fillmore, de 1982, en Linguistic Society of Korea en *Linguistics in the Morning Calm*; "Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis" de Ch. J. Fillmore, de 1982, que forma parte de *Speech, Place, and Action* de R.J. Jarvella y W. Klein; "Frames and the Semantics of Understanding"de Ch. J. Fillmore, de 1985, en *Quaderni di Semantica*;"Towards a Frame-Based Lexicon: The semantics of RISK and its Neighbors" de Ch. J. Fillmore, de 1992, en *Frames Fields and Constrast: New Essays in Semantic and Lexical Organization*, de A. Lehrer y E.F. Kittay

[24] In this case, the academic uses the *Frame* concepts, introduced by Fillmore, and he defines it a evento or a situation schematization, that it's composed by lexical units or by semantic roles. Usually, *frames* can be evocated in a sentence by different verbs.

According to Lakoff's perspective, for example, the word "Tuesday" takes part of an idealised example, since it includes the imaginary concept of the week. Lakoff's theory suggests that the cluster idea is introduced in order to categorise the meanings of some concepts more exactly. The word "mother" can include a genetic concept, a birth detail, the conjugal aspect, and many others. Categories and subcategories have their representation, and general principles cannot be imposed in describing what lies on the margins. Finally, from a linguistic point of view, metaphor becomes a tool that can describe this model structure.

This research will deal with a lexical correspondence among Alejandra Pizarnik, María Negroni, Tamara Kamenszain, and Paulina Vinderman's work, and this is the reason why, according to the perspective of a cognitive poetic approach, we have to consider the receptive elements of the writers who read Pizarnik's work and who interpret it with their personal sense. This approach creates a possibility of readapting some central aspects of Pizarnik's aesthetics which, through the use of a specific lexicon. Kamenszain, Negroni, and Vinderman inherit from Alejandra Pizarnik a use of specific symbols, such as the night, the bird, the traveller, among others, however they give to them additional readings and interpretations, as these approaches suggest.

In conclusion, this approach can justify the sense of lexical loans among such writers.

1 “YO EL GRAN SALTO”. ALEJANDRA PIZARNIK Y LA GEOGRAFÍA DE UNA POÉTICA

Explicar con palabras de este mundo
Que partió de mi un barco llevándome
A. Pizarnik

Carolina Depretis, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, publicado en 2004, afirma que las líneas de investigación que a lo largo del tiempo se han ocupado de tratar la obra de Alejandra Pizarnik suelen dividirse en dos grandes bloques: el primero, se desarrolla desde 1962, año de publicación de *Árbol de Diana*, hasta su muerte, en 1972. Este eje está caracterizado por “meras reseñas bibliográficas realizadas en su mayoría por personajes del entorno de Pizarnik (por ejemplo, Ivonne Bordelois, Enrique Molina, Enrique Pezzoni)” (2004: 18); reseñas bibliográficas que, con sus aportaciones distintas, representan las bases de futuros enfoques, convergentes y divergentes. El segundo bloque, por el contrario, incluye a las posiciones formuladas desde la muerte de la poeta hasta la contemporaneidad y, en lo que se refiere a su metodología, Depretis evidencia algunos núcleos fundamentales. El prematuro fallecimiento de la autora y la interrupción *ex abrupto* de su obra han contribuido, de hecho, a sedimentar ciertas temáticas y discursos que se han reiterado, sin real atinencia o precisión, durante varias décadas. Finalmente, la estudiosa revela por parte de la crítica, una perspectiva demasiado contaminada por el elemento biográfico de Pizarnik. Las precedentes evaluaciones constituyen, por tanto, un importante punto de partida de esta investigación: por un lado, se afirma la existencia de una recopilación diacrónica de los enfoques que han estudiado la obra de la autora y, por otro, se anticipan algunas de las problemáticas presentes en tales trabajos. En

lo que concierne a la heterogeneidad de los ejes de análisis, Tomás Vera Barros, en *La constelación experimental*[25], de 2015, ofrece una síntesis exhaustiva ulterior: "el interés crítico sobre su obra ha estado marcado por lo temático-semántico-sentimental" (2015: 109). De manera más exacta, Tomás Vera Barros demuestra que los estudios han seguido, en su mayoría, las líneas de la tradición romántica —profundizando en la temática del suicidio, de la muerte, del silencio y del doble—, de género, y, por último, se ha privilegiado el abordaje filosófico desde el postestructuralismo —con referencia a la disolución del sujeto, a las poéticas del cuerpo y al discurso de la locura—.

A partir de tales premisas, en la parte inicial, la presente investigación se ocupa de analizar tanto el preliminar y paulatino desarrollo de la voz poética de Alejandra Pizarnik desde la *Tierra más ajena* y *La última inocencia* —los primeros libros de poemas publicados respectivamente en 1955 y en 1956—, hasta *Las aventuras perdidas*, de 1958, por medio de las aportaciones de los críticos que pertenecen, de manera más exacta, al *segundo bloque,* y que intentan tratar su obra a través de los enfoques de tradición romántica y surrealistas. Sucesivamente, se profundizará en otra etapa de su producción que se inaugura con la publicación del *Árbol de Diana* en 1962, y la estancia de la autora en París, hasta su vuelta a Buenos Aires en 1964 y su muerte. Esta segunda fase es la que determina la creación de la voz personal de escritura de la poeta, la cual se caracteriza tanto por los ecos de la tradición romántica y surrealista, como por nuevos matices singulares que la alejan de las corrientes del momento.

[25] Tomás Vera Barros, en *La constelación experimental*, de 2015, se dedica a una revisión del estado de la cuestión crítica sobre la producción de la escritora.

Se tratará de indagar también sobre aquella imbricación de la cual habla Depretis, o, en otras palabras, de evaluar en qué medida el aspecto biográfico de la poeta afecta realmente a su producción, y de considerar los límites que esta visión conlleva. Por lo tanto, se profundizará en la formación personal y cultural de Pizarnik en el contexto de los movimientos artísticos que conviven en la Argentina de aquellos años y en un determinado momento histórico.

Finalmente, después de analizar la evolución de las nuevas tendencias literarias de las décadas de los setenta y de los ochenta, se individuará un corpus de poetas de nacionalidad argentina que empiezan a producir alrededor de la década de los ochenta, escritoras que han sido reconocidas oficialmente por los cánones vigentes y que presentan en sus escrituras las facetas, desde diferentes perspectivas, de la poética de Alejandra Pizarnik. De hecho, la autora se convierte en su punto de partida, en un lugar desde el cual poder moverse hacia direcciones distintas, como se verá en los capítulos sucesivos.

1.1 "Ese instante que no se olvida". Alejandra Pizarnik, vida y obra

En esta primera sección se destaca el nacimiento, la evolución y la maduración de la obra de la poeta, teniendo en consideración tanto los rasgos autobiográficos como la formación que ella recibe, a través del estudio personal y por medio de la cercanía a los círculos literarios de la época. Asimismo, se subraya la importancia del desarrollo de su poética y el nexo con algunos ejes literarios. Se hace patente también la participación de Alejandra Pizarnik en las revistas principales del momento, participación que le permitirá consolidar su voz en el panorama artístico latinoamericano y europeo. En esta misma dirección, la

instancia que experimenta en París se convertirá en un nudo central por su trayectoria, ya que le permite ampliar sus horizontes personales y literarios. Sin embargo, el apogeo de su paulatino éxito corresponde al empeoramiento de su salud mental. Después de haber publicado libros de poemas, de haber recibido varios premios por su trabajo y de haber colaborado con muchos intelectuales de la época —recibiendo una aprobación colectiva con respecto a su producción—, la noche del 25 de septiembre de 1972 la autora se suicidará, silenciando su voz, una de las más acreditadas de la poesía argentina del siglo XX.

1.1.1 El encuentro con el pasado y la nueva Alejandra: las raíces de una gestación

El debate sobre la imbricación entre vida y poesía en Alejandra Pizarnik encuentra sus puntos de partida en el análisis histórico de la migración familiar de origen judío, en el perfil caracterial que la poeta va construyendo a lo largo de los años de su adolescencia y en los encuentros iniciáticos que la acercan al panorama literario de la época. El objetivo de las siguientes páginas será, por tanto, el de profundizar paulatinamente en los aspectos sobresalientes que, a partir de su juventud, contribuyen al nacimiento del "personaje alejandrino" y de su producción.

Bernardo Ezequiel Koremblit, en *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, de 1911, se pregunta: "¿Qué poeta ha sido tan poeta de su propria vida además de serlo en sus poemas como Alejandra Pizarnik, según se deduce por los temas que la ocuparon y preocuparon con una intermitencia fiel, consecuente, inexorable?" (1991: 14). Pocos años más tardes, Florinda Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "este espacio que somos"*, de 1994, analizando el gran éxito de la obra

pizarnikiana, afirma: "No poco de ese interés se orienta menos hacia el análisis de sus textos que hacia su fascinante personalidad" (1994: 16). Estas son solo algunas de las evaluaciones críticas que, a pesar de los diferentes matices que en parte preanuncian notables conexiones con determinados movimientos literarios, se enfocan en la vida de Pizarnik y sugieren la importancia y la utilidad de evaluar la peculiaridad caracterial de la autora en función de su poesía. En tal sentido, destaca sobre todo una consideración de Cristina Piña la cual, en la biografía escrita sobre la poeta, *Alejandra Pizarnik*, declara que, si la escritura de Pizarnik encarna una síntesis metafórica de los acontecimientos de su vida, y el proceso creativo marca el camino de su existencia, a su vez, su existencia representa una llave de lectura para lograr entender aquel proceso creativo.

Al respecto, se señala que *La Tierra más ajena*, primer libro de poemas publicado por Alejandra Pizarnik, en 1955, resulta ser el único trabajo en el cual la escritora firma también como Flora, su nombre de nacimiento e inicial indicio del germen de la fusión entre vida y poesía. Como Federica Rocco sugiere en su ensayo "Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik": "Pizarnik se llamaba Flora, […] del que derivan Buma y Blímele, diminutivos de Blum (flor en alemán e ídish)" (2019: 19). El uso de una pluralidad de apelativos caracteriza a la autora desde pequeña: Alejandra es Buma, para los familiares y las amigas más cercanas, Flora para los profesores de la Escuela Normal Mixta de Avellaneda, y Blímele, para los maestros de la escuela Zalman Reizien Schule. La elección de los siguientes nombres expresa, en el análisis que Becerra Gamboa lleva a cabo en "Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético", en 2014, una voluntad familiar de "no perder las raíces judías" (2014: 21). De hecho, hay que subrayar su descendencia nómada; sus padres, Elías Pozharnik y Rejzla

Bromiker, que más tarde se llamará Rosa, son migrantes hebreos procedentes de Rovne, una ciudad que estuvo bajo el dominio ruso y después polaco y, actualmente, de jurisdicción ucraniana.

En 1934, la familia Pozharnik se traslada a Buenos Aires, —después de una etapa intermedia de algunos meses en París, donde vive un hermano de Elías— y, en aquel momento, como sugiere Aira, debido a un error de los funcionarios que se ocupan de los registros de la inmigración, el apellido de Pozharnik cambia en Pizarnik. Enseguida, Elías y Rosa se establecen en la provincia de Avellaneda y el 29 de abril de 1936 nace Flora, dos años después de su hermana Myriam. La poeta crece en una realidad familiar sólida[26] y acomodada[27], aunque, desde el principio de su adolescencia, muestra un carácter muy complejo. Las causas de su actitud pueden tener origen en la preocupación de los padres que, aunque consigan crear un clima armonioso en su casa, sufren por la situación histórica del momento que han dejado en Europa. Aira apunta, en *Alejandra Pizarnik*, de 2001, que todo eso "debió de significar un contacto temprano con los efectos de la muerte" (2001: 10). Sin embargo, Cristina Piña constata que Pizarnik vivió "una infancia con dos caras —como la mayoría de las infancias—: por un lado, la armonía y el bienestar económico […] por el otro la tartamudez, el asma, la

[26] En la biografía de Alejandra Pizarnik, Piña describe a Elías Pizarnik como un hombre de orientación filosocialista, observante de la religión, pero con ideas progresistas. Para sus hijas, además de la escuela n° 7 de Avellaneda, había elegido la Zalman Reizien Schule, donde Alejandra y Myriam pudieron empezar a leer y a escribir en ídish, y a estudiar la historia y religión judía, en el marco de una orientación liberal: "En la Avallaneda de la época había dos escuelas judías una más ortodoxa, tanto desde el punto de vista religioso como pedagógico, y la Zalman Reizien, que debido a la orientación pestalozziana de sus maestros —sin excepciones formados en Europa—resultaba verdaderamente progresista. Se manejaba con métodos pedagógicos de avanzada, daban gran libertad a los alumnos" (1991: 22).

[27] Piña sostiene que Elías Pizarnik trabajaba como *cuentenik*, una forma de comercio común en la sociedad judía que se ocupaba de ventas a domicilio de artículos de joyería, pero que, al contrario de otras formas de venta ambulante, usaba libros de contabilidad, lo cual le confería mayor respetabilidad: "operaban prácticamente con el mismo criterio comercial de cualquier negociante, y su actividad era tan respetable y respetada como cualquier otra" (22).

gordura" (1991: 28). La excentricidad de Alejandra Pizarnik se constituye, en ese sentido, en sus malestares físicos, como la tartamudez, el acné, el asma que padece y su complexión —esta última la induce a tomar anfetaminas para adelgazar—. Con el fin de compensar sus faltas, la escritora asume una actitud extravagante, inconformista y, a pesar de su buena educación, actúa y se expresa de manera desacralizadora entre los grupos y los círculos de amigos que empieza a frecuentar. La extranjería caracterial que nace durante la adolescencia culmina en la elección de un nombre distinto del suyo. Piña señala que "en algún momento que ni sus compañeras ni su hermana recuerdan con precisión, Buma empezó a pedirles a todos que la llamaran Alejandra, que luego sería su único nombre literario" (1991: 37). Flora se transforma en Alejandra y, al final, en Sasha[28], un nombre que se tiñe, en la interpretación de Piña, de "resonancias de leyenda rusa y de joyeros del Zar, de antepasados en el bosque helado de la Ucrania paterna, como último disfraz del desamor" (1991: 15). Elegir llamarse de otra manera no es solo un síntoma de la excentricidad de la poeta, sino también de la intencionalidad de cortar con su mundo infantil, para construir una identidad propia, no influenciada por las tradiciones familiares, aunque en la

[28] Piña evidencia que la elección del nombre Alejandra se debe a la intención de la poeta de demostrar que tiene el "don profético del artista (…) recordemos que Alejandra es una de las formas de Casandra (…) años más tarde, les pediría a los amigos más entrañables que la llamaran Sasha, el diminutivo ruso de Alejandra, o por sus resonancias triunfales, Alejandro Magno, Alejandro I, zar de todas las rusias" (1991: 37). Federica Rocco, en *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, de 2006, añade dos ulteriores lecturas; en la primera se señala que "dal momento che tutto, nella vita della scrittrice argentina, si rifà alla letteratura, le speculazioni sulla scelta di autonominarsi Alejandra dovrebbero manifestarsi in un contesto letterario. Per limitare i rimandi all'ambito della cultura russa, è sufficiente il nome di Aleksandr Sergeevic Puškin (1799-1837). L'iniziatore della letteratura russa moderna, morto giovane in un duello, incarna perfettamente il modello del poeta romantico in grado di affascinare l'adolescente Pizarnik alle prese con i suoi primi versi" (2006: 30) ; en la segunda hipótesis se hace hincapié en un aspecto etimológico "Alejandra contiene ajena (estranea, aliena) come la terra della prima raccolta poetica pubblicata a suo nome e la prima parte del nome Alejandra è un anagramma di *lejana* che contiene un rimando, per assonanza, al verbo *allontanare*, *allontanarsi* (alejar-se), quasi ad indicare che Alejandra è un'aliena, una straniera estranea e lontana dalla realtà in cui vive Flora" (30).

vida de Alejandra Pizarnik, como señala Federica Rocco, en "Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik", habrá siempre una "herencia ineludible" de su pasado (2018: 1). En esta misma dirección, la misma crítica, en *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, de 2006, sugiere que el cambio de nombre: "equivale a nascere di nuovo, dove la rinascita, o *nuova nascita*, significa una nuova filiazione, la scelta di nuovi/altri padre e/o madri (presumibilmente letterari). E vuole anche dire aver sostituito, rappresentato nel senso di *ri-presentato*, la propria madre" (2006: 31); Flora genera a Alejandra "per poi scomparire (almeno pubblicamente)" (ibíd.). Piña hablará del nacimiento del "*personaje* de su absoluto verbal" (1991: 17) y Aira, de manera más exacta, del "personaje alejandrino" (2001: 13), en el cual el aspecto juvenil, y todos sus emblemas, se convierten en el centro que lo determina; una entidad constituida por "rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica" (ibíd). La poesía se trasforma en la escusa y en la salvación de su aparente dificultad de vivir; tal incapacidad no solo se refiere a la falta de una independencia económica —Alejandra Pizarnik recibe por casi toda su vida ayudas económicas familiares para su sustento personal y, a veces, para la publicación de sus obras, como en el caso de *La tierra más ajena*, de 1955—, sino también al intento de emular a los escritores conocidos a través de sus lecturas y a través de los cuales se forma con fervor.

En suma, el espacio último en el cual se lleva a cumplimiento la constitución de esta identidad pizarnikiana y la resolución de la irreverencia y de la inquietud de los años juveniles es el de la escritura. Piña pone de manifiesto que, en los círculos culturales que a partir de los años cincuenta empieza a frecuentar, se vislumbran

otros matices de su personalidad, de hecho, había una Alejandra "silenciosa, que surgía cuando los encuentros tenían directamente que ver con la literatura, atenta a ese nuevo mundo que lentamente iba absorbiendo con fascinación y convirtiéndolo en su propia palabra poética" (1991: 51).

Desde el año 1954, gracias a la inicial inscripción a la Facultad de Filosofía y a la de Periodismo, y después a la de Letras y al Taller de pintura de Juan Batlle Planes, Pizarnik modula su formación poética y artística. De manera particular, las lecturas en las cuales se dedica crean en ella un fuerte vínculo con el pasado; Aira evidencia exactamente que: "Pizarnik no tuvo camaradas juveniles con los que presentar batalla al *establishment* literario: sus camaradas fueron viejos, pero viejos que levantaban la bandera de la juventud" (2001: 39). Los modelos biográficos a los cuales Aira se refiere —sobre todo en la primera fase de formación de la autora— son los de Sartre, de Proust, de Joyce, de los surrealistas franceses y de Claudel.

De todos modos, fue a través de la relación de amor y de amistad con Juan Jacobo Bajarlía, profesor de literatura moderna conocido en la escuela de periodismo —definido más tarde, por parte de Piña, como "una especie de Virgilio" (1991: 44) y, por parte de Aira, como "su primer mentor" (2001: 10)— como Pizarnik alcanza su efectiva maduración estética. Gracias a él, la autora hace su ingreso en el mundo intelectual argentino contemporáneo, conoce a Arturo Cuadrado —su primer editor—, a Oliverio Girondo y a los representantes de la escuela de formación surrealista, participa en numerosos encuentros de lecturas y, finalmente, empieza a escribir y a traducir para algunos periódicos.

1.1.2 *La tierra más ajena*, *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*

La producción de Alejandra Pizarnik se impone con creciente entusiasmo en un heterogéneo panorama histórico y literario. Como hemos introducido en las páginas iniciales, la inscripción a la Facultad de Filosofía y a la de Periodismo, y después a la de Letras, le dio la posibilidad de ampliar sus conocimientos y, sobre todo, de entrar en contacto con Juan Jacobo Bajarlía, el cual la introduce en los círculos literarios más importantes de la época y colabora con ella en la selección y la organización de los textos de su primer libro. Los ámbitos que mayoritariamente la atraían eran los de los surrealistas, que, junto al tecnicismo que proponían en el campo literario y pictórico —metodologías que Pizarnik hereda en parte en su escritura— seducían a la autora por la extrema libertad de pensamiento y de imaginación. Además, el enfoque surrealista proponía una unión total entre vida y arte y este aspecto reflejaba las aspiraciones de su personaje de uniformarse totalmente a la poesía.

El surrealismo, en aquellos años, representaba una de las corrientes que, tal y como apunta Cristina Piña, se sedimentan mayoritariamente en los años cincuenta y sesenta. La crítica, hace patente el desarrollo de cuatro ejes generales que, a pesar de algunas voces independientes—como la de Olga Orozco, la de Alberto Girri o la de Enrique Molina— marcan los discursos literarios en Argentina a lo largo del tiempo. De manera más exacta, la estudiosa se refiere a la corriente neorromántica, a la de los nacionalistas, a la de los realistas románticos, y a la de los surrealistas[29].

[29] Resulta necesario señalar que estas corrientes se desarrollaron después de la generación de los martinfierristas. Con relación a ello, *Los martinfierristas*, sobre todo desde la inauguración de la

Con relación a la poética de Alejandra Pizarnik, resulta necesario distinguir algunos rasgos de los neorrománticos, con su mirada hacia el pasado y con una atención particular al mundo de la tierra natal y al de la infancia que "aparece como espacio mítico primordial" (1996: 16), según Piña. El enfoque existencial, que se caracteriza por un tono que se tiñe de melancolía, se resuelve en la subjetividad a través de formas tradicionales de escritura, como el uso del verso octosilábico, del endecasílabo, del alejandrino, de las formas estróficas del soneto y del romance. César Fernández Moreno, en *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea,* de 1967, subraya, además, la gran influencia que la obra de Pablo Neruda —de sello romántico y surrealista— y la de Rilke —de rasgo simbolista— tienen en la producción de este núcleo de escritores: "con ellos, el Oeste y el Este arrastran a sus poetas hacia la vida, hacia el hombre"(1967: 227) y reconoce, ulteriormente, cinco tendencias dentro de esa misma trayectoria: los poetas de orientación filosófica, como Vicente Barbieri; los de tono romántico, como Juan Rodolfo Wilcock; los de inclinación surrealista, como Enrique Molina; los herederos de la poesía española, como Daniel Basso y Miguel D. Etchebarne.

Además, cabe analizar la corriente surrealista la cual tiene su iniciación a través de la obra de Aldo Pellegrini —escritor, traductor —y de su revista *Qué*, nacida en 1928 con la colaboración de Elías Piterbarg "en los días lejanos en que el surrealismo rutilaba en la obra de los Breton, Peret, Eluard, Artaud" (1962: 260), como anotan Lafleur, Provenzano y Alonso en *Las revistas literarias argentinas*

segunda etapa de la revista en 1924, cuando es evidente el importante nexo con los escritores del movimiento de vanguardia ultraísta y se hace más asidua la participación de Oliverio Girondo decretan el intento de rechazar los preceptos literarios modernistas tachados, según Delfina Muschietti, por sus "posturas rígidas y el academicismo" (1981: 38), en nobre de una libertad mayor de escritura.

(1893 - 1967), de 1962. A pesar de que la revista conste solo de dos números, es la única que se dedica a la difusión del surrealismo, al mismo tiempo que tiene su iniciación y desarrollo en Europa[30]. A la voz de Pellegrini, se unen en esta primera temporada la de Juan Carlos Latorre, de Juan José Ceselli y la de Enrique Molina, los cuales, reaccionando contra los neorrománticos, se abren a nuevas perspectivas estéticas y anticipan, de esta manera, los núcleos fundantes del discurso literario que se consolida en los años cincuenta. Bella Jozef, en su introducción a *Poesía Argentina 1940-1960*, de 1990, escribe que el Surrealismo "se caracteriza pela tentativa de uma total liberação dos elementos irracionais latentes no inconsciente" (1990: 20). La libertad a la cual se refiere la autora es sinónimo de rebeldía, o, en la perspectiva de Javier del Prado, en *Historia de la literatura francesa,* de 1994, de un "inconformismo social nihilista y próximo a la anarquía" contra las formas de creación lógicas (1994: 1182); una disidencia que se aleja de cualquier organización estética del discurso. El lenguaje poético intenta ir más allá de la usual representación de lo real, desarticulando el pensamiento y desestructurando la expresión. A ese respecto, los poetas se sirven

[30] El primer Manifiesto Surrealista se difundió en París en 1925, aunque, "ya el 15 de octubre de 1924 las 'Éditions du Sagittaire' habían terminado de imprimir el libro, que llegaría días después a las mesas, bajo el título, hoy famoso, de *Manifeste du surréalisme suivi de Poisson soluble* (*Manifiesto del surrealismo seguido de Pescado soluble*), firmado por André Breton" (2008: 2), según lo que afirma Mario Goloboff, en el artículo "Presentación del dossier: Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina" de 2008. Apollinaire fue el primero que introdujo el término, pero solo la obra de André Breton llegó a definir esta corriente como una tipología de escritura automática que reglamentaba el pensamiento por lo declarado en el primer Manifiesto. Javier del Prado, en *Historia de la literatura francesa*, de 1994, con referencia a ello, añade que "En contra de lo razonable y mundo real, los surrealistas defienden lo inconsciente y lo imaginario, el sueño y la locura, para conseguir más allá de la pintura y de la escritura, «salvar al hombre»" (1994: 1095). Siguieron después el *Segundo Manifiesto*, de 1930, y los *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no,* de 1942, — además, se señalan la *Prefacio de la reimpresión del 'Manifiesto'*, de 1929, la *Situación del objetivo surrealista*, de 1935, y *El surrealismo en sus obras vivas*, de 1953 de André Breton—. Vertiente innata del Dadaísmo, el Surrealismo influenció el mundo de la literatura —destacan los nombres de Louis Aragon, André Breton, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard, Morisse, Naville, Picon, Antonin Artaud, Tristan Tzara—, de la pintura y de la escultura — con las obras de Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico, René Magritte—, del cine —a través de la producción de Luis Buñuel— y de la música —con las composiciones de Erik Satie—.

tanto de los elementos lingüísticos, como del uso libre de la imagen; esta última, relacionada a la vez con el mundo onírico del sueño y parte creadora de la metáfora, resulta ser el medio estilístico necesario para alcanzar el *status* de inconformismo de la creación, pero solo si, en línea con la teoría bretoniana, se concede a los impulsos inconscientes el espacio de su real manifestación.

Es en este panorama que Alejandra Pizarnik mueve sus primeros pasos y conoce a Oliverio Girondo, a Norah Lange, a Olga Orozco y a Antonio Requeni —que ha sido definido por Piña como "su hermano mayor" (1991: 55)—. A continuación, su formación se enriquece de la terapia que afronta con el psicoanalista León Ostrov, una terapia que se basa en el intento de resolver tanto los problemas actitudinales como en el interés mutuo de discutir sobre la evolución creativa de la escritora[31]. En 1954, Pizarnik empieza también su colaboración con la revista *Poesía Buenos Aires* que le da la posibilidad de publicar algunos poemas sueltos y, finalmente, en 1955 —año en el cual Perón vive la derrota de su segundo gobierno[32]—publica su primer libro de poemas titulado *La tierra más ajena*.

[31] León Ostrov recopila las cartas que Pizarnik le envió durante su estancia en París en una edición de 2012, llamada *Cartas Alejandra Pizarnik/León Ostrov*. En la carta número cinco, con referencia al acto creativo, Pizarnik escribe: "Creo haber hecho un pequeño progreso en los últimos poemas. Y descubrí que se puede hacer poemas sin tener nada pensado, sin pensar, sin sentir, sin imaginar, en cualquier instante y a cualquier hora. En suma, «el poema se hace con palabras». Y con gana de hacerlo, agrego" (2012: 40).

[32] Luis Alberto Romero, en *Breve Historia Contemporánea De La Argentina*, de 2001, sostiene que el 4 de junio de 1952 había empezado el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. Este nuevo encargo se caracteriza por una creciente crisis económica del país, y por el malestar de algunas franjas que fomentaron una oleada de atentados. A pesar de todo, las elecciones de 1954 tuvieron lugar en un clima bastante pacifico, pero se crearon nuevos conflictos con el ala religiosa del país y, después de algunos desordenes, varios exponentes de la Aeronáutica y de la Marina organizaron un golpe de estado que tuvo lugar el 16 de junio de 1955. El 16 de septiembre, el general Eduardo Leonardi, dio comienzo en Córdoba a una sublevación militar, la cual fue conocida como la Revolución Libertadora; un levantamiento que, en pocos días, significó la derrota del Gobierno de Perón. El 22 de septiembre Leonardi obtuvo el título de Presidente Provisional, cargo que el 13 de noviembre pasó a Pedro Eugenio Aramburu, él cual desmanteló muchos de los organismos y de las actividades del precedente gobierno. En 1958 se convocaron nuevas elecciones y ganó la presidencia Arturo Frondizi, del ala radical.

Por lo que se refiere a la revista *Poesía Buenos Aires*, hay que señalar algunos rasgos, ya que, en esta época, así como la tendencia surrealista encontrará su espacio de consagración alrededor de las publicaciones de *A partir de Cero* y de *Letra y Línea*, el invencionismo extiende su sentido de búsqueda en los treinta números de la revista *Poesía Buenos Aires*, editada entre 1950 y 1960 y dirigida por Gustavo Aguirre, con la sucesiva colaboración de Jorge Enrique Móbili, de Wolf Roitman, de Nicolás Espiro y de Edgar Bayley.

Cristona Piña, en *Poesía Argentina De Fin De Siglo: Tomos I Y II Estudio Preliminar*, de 1996, considera la revista la "más importante de la década, pues no solo a través de sus páginas sino también de su labor editorial encontraron espacio los nuevos poetas y se difundieron textos fundamentales de la vanguardia y la posvanguardia europea" (1996: 23).

El espíritu del grupo de *Poesía Buenos Aires* se independiza de algunos de los enfoques poéticos pasados ya desde el principio; en el programa desarrollado en el número trece y catorce de la revista, el martinfierrismo se considera subversivo, poco incisivo y caracterizado por una retórica que no cumple con los requisitos del nuevo canon literario —aunque se recupere la figura de Oliverio Girondo—. También la postura invencionista radical del Grupo Madí se considera ineficaz por su voluntad tan perentoria de depurar el acto lingüístico —acción que reduce los textos escritos a una simple sucesión de lemas—. Por el contrario, se valoran las aportaciones futuristas expresionistas, las creacionistas, las herméticas —por el nexo entre la búsqueda de la palabra exacta y la libertad expresiva. Con respecto al surrealismo introducido por Aldo Pellegrini, el grupo le otorga el mérito de haber teorizado una nueva filosofía poética que consagra tanto un estilo de escritura, —si bien se rechaza el automatismo en la

composición—, como uno de vida real. El importante sello invencionista introducido por la actividad de Bayley en el grupo *Poesía Buenos Aires* será exactamente influenciado por la postura no extrema de estos últimos y por la vertiente post-surrealista, de la cual, como observa Piña, absorbió la concepción de que la poesía fuese realmente un "modo de vida, pero sin que ello implicara aceptar los postulados de dicho movimiento acerca de la inspiración, a los que contraponen la visión del poeta como un hacedor o constructor, pero, también, como un príncipe del porvenir" (23).

Por otro lado, la novedad que la revista *Poesía Buenos Aires* introduce, retomando la sugerencia anterior, es la de estructurar su núcleo fundacional alrededor de poéticas extranjeras que no habían recibido la debida atención hasta aquel momento. Entre otras, Martín Prieto, en *Breve historia de la literatura argentina Buenos Aires,* de 2006, reconoce en la figura de Guillaume Apollinaire la que encarnará para el grupo el "verdadero factótum de la poesía de la vanguardia europea" (2006: 372) y la voluntad de abrirse hacia nuevas perspectivas. Por tanto, la tarea de los poetas que intervendrán en *Poesía Buenos Aires* no será simplemente la de participar con trabajos personales, sino la de fomentar el desarrollo del discurso poético a través de la traducción[33].

Los textos primigenios que Alejandra Pizarnik publica en la revista y los del primer libro fueron considerados, por parte de muchos, un ejercicio y la autora misma renegó de su escritura. César Aira considera *La tierra más ajena*, de 1955, como un "libro prematuro" (2001: 33), a pesar de que, sucesivamente, lo definirá "sorprendentemente bueno" (ibíd.). De hecho, los poemas que lo componen

[33] Destacan, en ese sentido, las nuevas figuras de Rodolfo Alonso, de Mario Trejo, y de Rubén Vela.

esconden el germen de una escritura programática y de orientación romántica en su temática. La sección final, "Un signo en tu sombra", trata del tema del amor no correspondido y de la experiencia de separación; el amor se carga, ya desde el principio, de un tono melancólico y de sufrimiento. En 1956, la editorial de *Poesía Buenos Aires* publica su segundo libro *La última inocencia*, de 1956. César Aira destaca en estos poemas una visualidad "intensa y controlada" (2001: 40) y compara los textos a "miniaturas cinematográficas" (ibíd). Finalmente, añade que "los elementos de la construcción son pocos y simples, casi abstractos" (ibíd). La brevedad empieza a ser el rasgo distintivo de su producción y la libertad que pertenece a las líneas de su obra inaugural, en este libro, se pierde casi totalmente. Para Cristina Piña, *La última inocencia*, de 1955, es "un viraje de 180 grados respecto de su fallido libro anterior y demuestra la presencia de una poeta que, en gran medida, domina su lenguaje" (1991: 77). *Las aventuras perdidas*, de 1958, es el libro que sanciona el vínculo con el grupo de *Poesía Buenos Aires* y que cierra este primer ciclo de su producción. Además, el texto pone de manifiesto un cambio en el estilo de los poemas que resultan más largos que los precedentes. En futuro, Alejandra Pizarnik no rescatará ningún poema de este libro en el proyecto de una antología que, desafortunadamente, no logró editar. Entre *La última inocencia*, de 1955, y *Las aventuras perdidas*, de 1958, escribe también una pequeña sección de fragmentos titulada *Aproximaciones*. Los poemas se componen de dos o tres líneas que retoman la voluntad de expresar contenidos con una clara brevedad.

1.1.3 El lugar de la identidad: los años sesenta en Argentina y la estancia en París

En esta primera fase de la actividad de Alejandra Pizarnik empiezan a distinguirse las principales líneas de interés y los enfoques que determinan la escritura de la autora. Las amistades, las primigenias colaboraciones con algunas revistas y la participación en ciertos talleres denotan una tendencia volcada hacia lo personal y hacia la investigación de sello intimista. La escritura de Alejandra Pizarnik no está mínimamente afectada ni por la corriente coloquial ni por los tumultos históricos de la época. Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos*, de 1994, afirmará que "[…] De las tendencias vigentes, está claro solo cual no adoptó: la de la literatura que se propone reflejar la realidad sociohistórica e influir sobre ella" (1994: 15).

Con referencia a los años sesenta, Juanita Cifuentes-Louault, en "¿La «generación Del Sesenta» Como Punto de Inflexión Posvanguardista En La Poesía Argentina? El Itinerario Poético de Juana Bignozzi", de 2014, afirma que el panorama literario en Argentina "puede explorarse como prolongación y modulación del planteo posvanguardia entendido como búsqueda de un contacto más directo con el mundo" (2014: 93). En este periodo se recupera y se desarrolla el debate poético que tiene iniciación a través de los autores del realismo romántico y de sello humanista del pasado, y que se centra en el coloquialismo y en las temáticas históricas y sociales. Los acontecimientos históricos de la época, de hecho, empujan a los literatos a tener una fuerte relación con la realidad y con la población y, finalmente, el lenguaje resulta ser el medio más directo para llegar

a ella[34]. Horacio Salas, en *La poesía de Buenos Aires: ensayo y antología*, de 1968, señala que en esta década se produce un "un verdadero aluvión de poesía ciudadana, que, si bien a veces aparece reiterativa y escasamente original, evidencia claramente la existencia de una búsqueda, de una apertura inédita, o casi inédita en nuestra poesía […]" (1968: 74). A las figuras de Atilio Jorge Castelpoggi, de Luis Ricardo Furlan, de Héctor Yánover, de Miguel Ángel Viola y de Héctor Miguel Angeli, los cuales ya operan en el panorama precedente, se unen las de Salas y de Plaza.

A pesar de que, como queda demostrado por Jorge Fondebrider, en su ensayo *Treinta años de poesía argentina*, de 2000, —en la recopilación inicial de los testimonios—, la mayoría de los poetas de la década no se reconozca como generación, Delfina Muschietti, en "Las poéticas de Los 60", de 1989, constata que, en este periodo, la cristalización de dos tendencias principales: la primera corresponde a la que recupera una tradición "que opera con la matriz auto-referencial" (1989: 129); la segunda, se define por una renovación sustancial "que la acerca riesgosamente a la novela" (ibíd). Delfina Muschietti considera esta última la más audaz y la que, con sus dictámenes, calificará el grupo como generación.

La necesidad de los intelectuales de crear una literatura que se ocupara de temas sociales y que funcionase de puente entre los artistas y los lectores nacía también de los acontecimientos históricos que la nación misma vivía. Según Luis Alberto

[34] Tal y como afirma Cristina Piña, en *Poesía Argentina De Fin De Siglo: Tomos I Y II Estudio Prelimin*ar, de 1996, Juan Gelman y su grupo literario *El Pan Duro,* serán los promotores más importantes de esta corriente (1996: 33).

Romero, en *Breve Historia Contemporánea De La Argentina*, de 2001, la elección de Aramburu significó una toma de posición firme por lo que se refería al tema del peronismo. De hecho, se disolvió el partido del caudillo y se destituyeron a todos los políticos y a todos los representantes gremiales que se declaraban sostenedores de Perón. El completo rechazo o una parcial recuperación de las fuerzas peronistas volvieron a ser un tema constante en la política de aquellos años. De todos modos, en las elecciones de 1958, la victoria de Frondizi, reforzada por los votos de los militantes del caudillo, abrió una nueva brecha. En palabras del estudioso, en *Breve Historia Contemporánea De La Argentina*, de 2001, el intento de Frondizi era el de "renovar los acuerdos, de raigambre peronista, entre los empresarios y los trabajadores" (2001: 224). El presidente llevó a cabo a varias reformas económicas, sin embargo, no logró parar una nueva inflación y la subida de los salarios impulsaron un notable malcontento, no solo entre los sectores de los trabajadores, sino también en los altos cargos públicos.

Ajena a estos tumultos, en 1960, Alejandra Pizarnik logra ir a París, una de las ciudades europeas más atractivas para los intelectuales extranjeros y más importantes por su actividad cultural. En París la poeta empieza a trabajar —por primera y última vez— en dos oficinas diferentes y en la revista *Cuadernos para la libertad de la cultura*. En estos años el personaje alejandrino abandona su rasgo juvenil y alcanza su completa madurez. La poeta explora nuevas facetas de su personalidad y el proyecto inicial de encontrar una correspondencia total entre su vida real y su vida literaria logra realizarse gracias a una adhesión completa a la escritura. La autora entra en contacto con muchos intelectuales heterogéneos que la ayudan a acercarse a los círculos artísticos más influyentes de la ciudad. Destacan, sobre todo, los nombres de Octavio Paz, que trabajaba como

diplomático en París, y de Julio Cortázar, que era traductor para la UNESCO; además, se señalan los numerosos encuentros con André Pieyre de Mandiargues, Italo Calvino, Simone de Beauvoir y Marguerite Duras. Finalmente, en estos años, Pizarnik mantiene una estrecha correspondencia epistolar con Cristina Campo. En noviembre de 1962, la editorial *Sur*, con un prólogo de Octavio Paz, publica en Buenos Aires su cuarto libro, *Árbol de Diana*, de 1962, el único que tiene un título elegido por ella. La obra consta de treinta y ocho poemas breves en los cuales, en palabra de Aira: "la lección de Porchia está definitivamente asimilada. La distorsión lógica llega a un plano donde recupera la claridad" (2001: 55). Según la visión del crítico, este libro representa la síntesis de todo su acto creativo: "La intensidad ha culminado, los temas están decididos, el mecanismo funciona con fluidez mozartiana. No se puede ir más lejos. El libro siguiente solo podrá ser un intento, milagrosamente logrado, de hacer lo mismo mejor" (2001: 56). De hecho, durante los años que transcurre en París escribe también los poemas que serán editados, después de su vuelta a Buenos Aires, en el libro *Los trabajos y las noches*, de 1956.

El gran éxito llega a su cumbre en 1962 cuando empieza también a trabajar con *Sur*, publicando poemas, traduciendo textos y escribiendo reseñas. *Sur* era una de las revistas más importantes de la época que había sido fundada por Victoria Ocampo en 1931. Tal y como reflexiona John King, en *Sur: Estudio de la Revista Literaria Argentina y de Su Papel en el Desarrollo de una Cultura, 1931-1970*, de 1989, el periódico "heredó problemas irritantes, no resueltos en la esfera cultural —el conflicto entre populismo y modernidad, y nacionalismo y cosmopolitismo— tensiones que se agudizarían cada vez más en los decenios siguientes" (1989: 46). La revista no tuvo un manifiesto oficial donde declarar sus principios y, debido

a la cantidad de números que publicó hasta 1966, aunque se señale una sucesiva actividad esporádica, fue difícil encontrar una línea coherente importante; además, los representantes iniciales más destacados habían alcanzado su maduración de escritura, contrariamente a los martinfierristas. *Sur* reflejaba, de manera más exacta, el pensamiento de aquellos movimientos subterráneos y heterogéneos que caracterizaban la escena literaria del siglo veinte. A pesar de que la mayoría de sus temas fundantes nunca fueron cuestionados a lo largo de su amplia producción, se asistió durante estos años a frecuentes cambios de posturas y posiciones de los protagonistas que la animaban. King reconoce que los puntos de vista de *Sur* sobre la literatura y la vida, de todos modos, "llegaron a ser la fuerza más poderosa de las letras argentinas durante este periodo, y todas las demás formas de expresión cultural pueden ser definidas por su acuerdo o desacuerdo" (1989: 12).

Los vínculos con la cultura y la producción americana del norte fueron unos de los intereses iniciales de Victoria Ocampo, ya que, la escritora había entendido la importancia de recalcar ciertos nexos. La amistad con Frank, la siguiente colaboración con Pedro Henríquez Ureña y con Alfonso Reyes, fueron de gran importancia. El problema que se planteaba entre estos intelectuales era el de discutir sobre las cuestiones culturales americanas, sobre sus raíces e intentar trazar los nudos con América Latina y profundizar la historia de esta última. Como explica María Teresa Gramuglio, en "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura", de 2004, Ernest Ansermet fue uno de los primeros en introducir estas evaluaciones en la revista, reflexionando sobre los

fundamentos de la música americana con relación a la europea[35]. Finalmente, María Teresa Gramuglio señala el importante papel que desempeñó Frank, quien "buscó introducir en la etapa de comienzos su visión integradora, que imaginaba fusiones futuras entre la América del Norte y la del Sur para restaurar una armonía destruida por el progreso material, obviando la desigualdad entre ambas" (2004: 7).

También Martín Prieto, en su *Breve Historia de la Literatura Argentina*, de 2006, se centra en la importancia de la traducción de autores del calibre de Virginia Woolf, T. S.Eliot, André Gide, Wallace Stevens, William Faulkner, Henry James, Graham Greene, tanto en los primeros años de publicación de la revista, como en el último decenio. Tal actividad enriquecía ulteriormente el valor de la escritura de aquellos mismos traductores que, en primer lugar, eran escritores; Borges, Alberto Girri, José Bianco, Silvina Ocampo, Héctor A Murena y Edgardo Cozarinsky y muchos otros se acercaron a la revista desde esta doble perspectiva, reforzando ulteriormente sus modalidades de escritura.

El abanico de los temas que la revista trató, a lo largo de los años, fue muy amplio. El interés variaba desde las ciencias o la filosofía hasta la música y las artes plásticas. Además, se compartieron los resultados de las investigaciones filológicas —por lo que se refiere a la lengua y a la filología española—, llevadas a cabo por los profesores del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Estudiosos como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Enrique Anderson Imbert, Raimundo Lida y María Rosa Lida compartían sus

[35] Asimismo, María Teresa Gramuglio, en "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura", de 2004, se centra en las intervenciones de Borges abrieron nuevos espacios de interés.

conocimientos culturales o de sociología literaria con un público más amplio que no pertenecía necesariamente a esta categoría y, a pesar de que, como reflexiona María Teresa Gramuglio, no lograsen ocupar un espacio central entre las voces de la revista, "las cuestiones referidas a la lengua y a la investigación filológica, el conocimiento de los clásicos y de las literaturas extranjeras y el interés por la latinoamericana hicieron que los trabajos de estos estudiosos adquirieran un relieve propio" (2004: 22).

Sin embargo, la significativa innovación que introdujo *Sur* fue el fomento de la escritura de reseñas bibliográfica, gracias a las cuales muchas obras de autores, más o menos conocidos, obtuvieron gran difusión. Las reseñas podían aportar puntos de vista positivos o negativos, crear debates entre sus escritores y transformarse en un medio de propaganda concreto para las obras de aquella generación[36].

En la revista se publicaron también muchos relatos de ficción —como parte de *El Aleph* de Borges, de 1949, *Sombras suele vestir,* de 1968, y *Las ratas,* de 1973, de José Bianco, *La trama Celeste*, de 1948 de Adolfo Bioy Casares y otras obras pertenecientes a Silvina Ocampo, Américo Castro y a Roger Caillois. Finalmente, cabe destacar en los primeros años de producción de la revista, la colaboración de escritores de sello católico, como Francisco L. Bernárdez, Leopoldo Marechal, Ernesto Palacio y Julio Irazusta.

[36] Con referencia a ello, las posiciones y los enfoques contrapuestos de las obras de Eduardo Mallea y de las de Jorge Luis Borges volvieron a ser las más llamativas y, en ese sentido, Martín Prieto, en su *Breve Historia de la Literatura Argentina*, de 2006, nos ofrece algunos ejemplos de cómo autores del calibre de Bernardo Canal Feijóo apoyaron a la producción de Eduardo Mallea, considerándolo "en los treinta, el máximo novelista y ensayista argentino, según los parámetros de lectura de Sur" (2006: 280).

Alrededor de los años cincuenta *Sur* perdió su influencia, modificó su formato y empezó a ser bimestral. Pese a todo, las reseñas siguieron manteniendo su centralidad y entraron a formar parte del grupo H. A. Murena —el cual se distinguió por sus criticas acérrimas contra el martinfierrismo y contra Borges—, María Luisa Bastos, Enrique Pezzoni, Ana María Barrenechea, Sylvia Molloy, Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik. De la misma manera, la sección dedicada a las traducciones se enriqueció con los trabajos críticos de James Joyce, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Erskine Caldwell, William Faulkner, Ernest Hemingway, Langston Hughes, Katherine Ann Porter, Marcel Proust, Franz Kafka, Albert Camus, André Gide, Jean Paul Sartre, Nathalie Sarraute y Paul Valéry.

En los años sesenta se evidencian casi exclusivamente los trabajos de los traductores que, según la postura de Martín Prieto, en *Breve Historia de la Literatura Argentina*, de 2006, se concentran en su mayoría en las obras de autores desconocidos. Alejandra Pizarnik, representa un caso aislado: no solo se ocupó de la traducción de la obra Yves Bonnefoy, sino que también participó con la publicación de poemas propios y reseñas.

El año 1962, para Pizarnik, marca tanto esta colaboración, como el empeoramiento de la condición psíquica de la autora. El riguroso trabajo sobre la palabra, la búsqueda de la perfección formal y el intento de adherir completamente con su vida al proyecto de escritura fomenta una inestabilidad mental que estaba latente. Alejandra Pizarnik empieza a padecer insomnio y el uso de anfetaminas para adelgazar se asocia al de los barbitúricos. La poeta sufre muy a menudo de obsesiones y de manías. En 1964, debido a la presión familiar y a algunos problemas de salud de su madre, decide regresar a Argentina,

aunque tenga la intención de volver pronto a París, la ciudad que mejor la acoge y la identifica. Mientras tanto, tal y como nos informa Luis Alberto Romero, en *Breve historia contemporánea de la Argentina*, de 2001, en su país natal las relaciones entre Frondizi y las Fuerzas Armadas se habían deteriorado completamente debido a los aspectos de política interior y exterior del país. En primer lugar, se criticaba la ambigüedad demostrada por Frondizi con relación a la gestión de la posición cubana y se pedía al Presidente que rompiera todas sus relaciones con Cuba. Además, el Presidente seguía buscando el apoyo de los ejes peronistas y la elección de estos últimos como gobernadores obligaron a los militares a pedir la destitución de Frondizi, el cual, finalmente, fue reemplazado por el senador José María Guido, sostenedor de las Fuerzas Armadas. Su mando duró hasta las elecciones de 1963 cuando la Unión Cívica Radical del Pueblo obtuvo el poder y Arturo Umberto Illia fue nombrado Presidente.

1.1.4 "En la noche del corazón": los últimos poemas

La vuelta a Argentina no solo marca una nueva etapa de la evolución poética de la escritora sino también el degenerar de su condición existencial, hasta su muerte. Inicialmente la escritora se instala en una casa familiar de Miramar y, sucesivamente, se muda a Buenos Aires donde empieza la revisión de *Visiones y silencios*, el libro que, gracias a la editorial Sudamericana, se publicará en 1965 con el nombre de *Los trabajos y las noches*, 1956. El texto se compone de cuarenta poemas breves, divididos en tres partes y sin recursos de prosa. Resulta fundamental notar, tal y como reflexiona Aira, que en estos poemas la combinación de una cierta semántica poética "produce una novedad vacía. Es

como si a partir de este momento el 'silencio', tan prestigioso antes (de hecho, es una de las 'palabras muy puras' favoritas) empezará a cargarse de una connotación negativa" (2001: 63). El libro, de rasgo surrealista, obtiene el Premio Municipal de Poesía y le confiere un prestigio que ya le había sido reconocido ampliamente. El mismo año escribe un largo artículo en la revista mexicana *Diálogos,* artículo que en realidad corresponde a una glosa poética, sobre el libro de *La Condesa Sangrienta* de Valentine Penrose, de 1963.

En 1966 fallece su padre y tiene lugar un nuevo golpe de Estado cívico y militar—conocido como "revolución argentina"—. Según lo que sugiere Luis Alberto Romero, en *Breve historia contemporánea de la Argentina*, de 2001, Juan Carlos Onganía, sostenido por las Fuerza Armadas que contaban con el apoyo de la burguesía industrial y sus riquezas, por los católicos de derechas y por un ala de los liberales, fue nombrado Presidente. El éxito de esta acción se produjo gracias a la unión sinérgica de tales fuerzas que, por primera vez, actuaron juntas y que se pusieron de acuerdo sobre la disolución del Parlamento, de los partidos políticos, y para la sustitución de la Constitución Nacional con la del Estatuto de la Revolución Argentina. Juan Carlos Onganía actuó reformas económicas y de sello centralizador, las cuales, de todas maneras, impulsaron de nuevo la actividad de los sindicados.[37]

En 1968, junto a los trabajos en *Sur* y en *Zona Franca* —un periódico de Venezuela— Alejandra Pizarnik publica *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, un libro nacido de los borradores de los poemas escritos en París y recopilados en *Caminos del espejo*. También este libro consigue un enorme éxito por

[37] Se señala en estos años el nacimiento del nuevo grupo naciente de los Montoneros, los cuales fomentaron muchas acciones demostrativas contra los planes de gestión de Onganía.

unanimidad de la crítica, la cual subraya la originalidad de las prosas que la componen, prosas que tenían singularmente un título introductorio y explicativo que formaba parte de cada texto. La obra se divide en cuatro partes, ordenadas según la fecha de composición, fecha que, de todos modos, no respeta una progresión. Inicialmente, la idea de Pizarnik era la de crear un continuum, es decir, un discurso único relacionado entre sí, aunque el resultado fue completamente diferente. "Pulidas e intensificadas hasta lo sobrehumano, estas prosas resultan una acumulación de breves poemas pizarnikianos totalmente inconexos, en una velocidad proliferante que desafía la atención" (2001: 70), comenta Aira, excluyendo, sin embargo, la posibilidad de que tales textos pudiesen inaugurar una nueva perspectiva de escritura debido a su irrepetible originalidad. Con este sentido, Diedre Becerra Gamboa afirma, en "Alejandra Pizarnik de la voz ajena al silencio poético", de 2014, que con *Extracción de la piedra de la locura* hay una ruptura con la línea estética y que "la confianza en la voz ajena y en el hacer poético desaparecen y surge la desestructuración del sujeto y una inversión en la forma. Tras el desencuentro con el lenguaje esencial, la poeta busca otro lenguaje de refugio" (2014: 10). En este nivel de ruptura se alimenta nuevamente la relación con el silencio.

El mismo año, Pizarnik obtiene la beca Guggenheim y tiene la posibilidad de viajar a Estados Unidos y de visitar Nueva York al año siguiente. La permanencia en la ciudad dura muy poco a causa del insomnio, de su inquietud y del asma que sufre. Pizarnik no tiene la posibilidad de encontrar los medicamentos necesarios y, por lo tanto, decide ir a París con la esperanza de revivir aquellos momentos catárticos de los años pasados. Sin embargo, el proyecto fracasa otra vez debido al elevado coste de la vida en la ciudad parisina. Además, cabe

destacar que la poeta había recibido de regalo, por parte de su madre, un pequeño piso en Buenos Aires y este acontecimiento la influye mucho con relación a su decisión de regresar a Argentina —ya que en Buenos Aires habría podido vivir sin gastos elevados—. Luis Alberto Romero, en *Breve historia contemporánea de la Argentina*, de 2001, refiere que, en 1969, año en que en Córdoba tuvo lugar el *Cordobazo* —una acción de contención de una serie de protestas de los obreros por parte de las Fuerzas Armadas—, una de las causas de la destitución del Presidente, se publican en España los poemas de *Nombres y Figuras* que serán recopilados en la edición de *El infierno musical*, de 1971. El libro consta de prosas breves, caracterizadas por monólogos, además, los temas y las ambientaciones recreadas son funéreas, crueles y ceremoniales. A nivel estilístico, se evidencia el uso continuo de metáforas que crean una necesidad profunda de interpretación de la palabra. En la noche del 25 de octubre de 1972 Alejandra Pizarnik se suicida con una dosis de barbitúricos, el mismo año que Perón vuelve a Argentina con el deseo de participar activamente en las elecciones.

1.2 Alejandra Pizarnik: una poética dentro del canon

A la hora de analizar la producción de la obra de Alejandra Pizarnik[38] de manera más detallada se hace necesario relacionar la importancia de incluir sus textos poéticos, aunque no completamente, en el panorama artístico y literario de la

[38] Todas las obras poéticas citadas en esta investigación de Alejandra Pizarnik forman parte del libro *Poesía completa*. España, LUMEN, 2016. Edición a cargo de Ana Becciú.

época que ha sido descrito anteriormente y reflexionar sobre la imbricación entre vida y poesía.

Por lo que se refiere a las corrientes literarias, a lo largo de los años, la crítica ha expresado posiciones diferentes con referencia a su filiación romántica o surrealista y, en algunos casos, ha negado totalmente el nexo con tales movimientos. La voz de la autora ha sido definida, por parte de muchos, independiente y ajena a las convenciones estéticas de su contemporaneidad, como si ella y su producción viviesen un *insilio* (2009: 422), un concepto que Bolling desarrolla en "How Many Ways to Leave your Country? On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik", de 2009, y que expresa la percepción, por parte de Alejandra Pizarnik, de un aislamiento, de una real separación del contexto literario exterior.

Resulta importante, por tanto, reflexionar sobre el punto de vista sostenido por Florinda F. Goldberg que ya ha sido mencionado y a través del cual se sostiene que la voz de la autora se acerca a todas aquellas corrientes y personalidades que se interesan por la subjetividad, las cuestiones existenciales, la idea de una libertad y de una autonomía del texto, la unión entre imaginación y realidad y la fascinación por el misterio y la duda.

También Anahí Diana Mallol, en *Distanciamento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik,* de 1996, sostiene que toda la obra de Alejandra Pizarnik oscila principalmente entre las dos vertientes del Romanticismo y del Surrealismo y subraya la idea de que "Alejandra Pizarnik es heredera directa y consciente de este tipo de escritura y sus intentos pueden verse claramente como un esfuerzo sostenido hacia la consecución de una escritura pura" (1996: 10). La herencia consciente de la poeta de la cual habla Anahí Diana Mallol, encuentra su

correspondencia en la entrevista que Alejandra Pizarnik concede a Isabel Moia en 1972 —entrevista publicada en *El deseo de la palabra*— donde se confirma exactamente tal perspectiva:

> Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. (Moia, 1972)

Estas consideraciones representan un punto de partida fundamental no solo para empezar a enfocar la producción de la artista, sino también para subrayar los elementos distintivos que la alejan de aquellas mismas líneas y que contribuyen a la creación de una voz literaria única.

El aspecto de la ambivalencia al cual alude F. Goldberg cuenta con un sentido de duplicidad que se manifiesta tanto desde un punto de vista lingüístico, gracias a los recursos retóricos del oxímoron, de la paradoja y de los paralelismos antitéticos —"Todo en mi se dice con su sombra/ y cada sombra con su doble" (2016: 396), escribe la autora en el poema «XVIII» de *Los pequeños cantos* –, como temático. Con relación a este último, Pizarnik se sirve a menudo de un léxico que lo caracteriza, tal y como la poeta aclara en la entrevista de Moia: "en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad" (Moia, 1972).

Además, en la constelación de elementos que se repiten y que forman parte de su voz lírica, Florinda F. Golberg, sirviéndose de un análisis llevado a cabo por Hugo Friedrich, en *Estructura de La Lírica Moderna: De Baudelaire a Nuestros Días*, de 1959, compara esta postura de la autora con la de Baudelaire. Ambos insisten

en la importancia de destacar aquella semántica que caracteriza la obra de cada autor, una semántica que representa la clave de compresión de los escritos de cada poeta.

Por tanto, teniendo en cuenta estas consideraciones, el objetivo principal de las siguientes páginas será el de demostrar la filiación de Alejandra Pikarnik al movimiento romántico — considerando como texto de análisis central el de Susana H. Haydu, *Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético*, de 1996— y al movimiento surrealista. La profundización del trabajo que Alejandra Pizarnik lleva a cabo con varias revistas, de diferentes orientaciones, reforzará esta postura y su sentido de pertenencia a determinados ejes literarios de la época.

1.2.1 Alejandra Pizarnik y el reflejo de una escritura romántica

En la primera sección de la siguiente investigación se ha anticipado varias veces la importancia de considerar el vínculo entre la voz autorial de Alejandra Pizarnik y la estela del movimiento romántico que se impone, como se ha puesto de manifiesto anteriormente, entre las corrientes literarias que se desarrollan en Argentina en aquellos años.

En esta misma dirección, resulta necesario profundizar el enfoque de Susana H. Haydu, la cual, en *Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético*, de 1996,, evidencia un fuerte nexo entre este eje y los tres primeros libros que la autora publica y que corresponden a *La tierra más ajena*, de 1955, *La última inocencia*, de 1956 y *Las aventuras perdidas*, de 1958. En ese sentido, también Patricia Venti, en *El Desgarro de la palabra: el discurso Autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik*,

de 2007, añade que la producción pizarnikiana de la primera época parece mayormente acercarse al movimiento neorromántico, a pesar de su rápido declive, de la falta de frecuentación de la poeta con los miembros del grupo argentino y de su rechazo del uso de formas tradicionales de escritura. A continuación, la estudiosa considera la posibilidad de que "cualquier influencia de este corte posiblemente provenían de sus lecturas adolescentes de los románticos alemanes" (2007: 2), los cuales determinan, con su estética, una cierta profundización y un cierto enfoque a la hora de tratar los temas de la muerte, de la noche, del amor teñido de nostalgia y de sufrimiento, de la infancia, del viaje del yo poético y del doble, temas presentes en la poética de Alejandra Pizarnik. Una de las fuentes mayoritariamente consultadas por la autora, según Susana H. Haydu, fue *L'âme romantique et le rêve* de Albert Béguin, de 1939. Además, los estudios de las obras de André Robert Breton y de otros surrealistas le habían dado la posibilidad de profundizar en la estética de varios autores románticos, estética que representaba la fuente de muchos autores vanguardistas

Con referencia a la tradición romántica, Paolo D'Angelo en *L'estetica del romanticismo,* de 1997, afirma que el círculo de Jena, que se forma en 1796, es el núcleo alrededor del cual se generan las primeras ideas románticas. Los hermanos Schlehgel y August Wilhelm se convierten en los propulsores principales del grupo, junto al filósofo alemán Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck y Friedrich von Hardenberg, mejor conocido como Novalis[39]. En esta congregación no se incluye el nombre de Friedrich Hölderlin, aunque más tarde

[39] Paolo D'Angelo señala la importante presencia de Wilhelm Heinrich Wackenroder y sus aportaciones en el campo de las artes figurativas y en la música. Además, y con referencia al grupo, se evidencian las contribuciones de Caroline Michaelis — inicialmente esposa de August Wilhelm y después de Schelling— y de Dorothee Mendelssohn —esposa de Friedrich Schlegel— .

se reconozca la cercanía de sus obras con la estética del primer romanticismo. En 1978, con la colaboración de Friedrich Schelling, el grupo se reúne en Dresda y, cuando los hermanos Schlegel deciden fundar la revista *Athenaeum*, casi todos los miembros colaboran, a pesar de que los *Fragmentos* que se publican en la revista no se distinguen por autor. De todas maneras, los textos que se atribuyen a Friedrich Schlegel —entre los cuales Paolo D'Angelo señala *El diálogo sobre la poesía*, de 1800, de y *Sobre el estudio de la poesía griega*, de 1797— son los que parecen contener las primeras formulaciones de los ideales románticos. Con referencia a ello, en la revista *Athenaeum*, el término romántico no está usado con el intento de referirse a una escuela sino con la voluntad de describir una poesía que, por un lado, se identifica con la cristiana medieval-renacentista y, por otro, con el intento de profundizar en una poesía que se define en continua evolución. En el análisis de Paolo d'Angelo, se brinda la idea de que el uso de este término se remonta al Siglo XVIII en Inglaterra y que el adjetivo *romantick* encuentra su nexo con el *romance*, una narración fantástica de temática caballeresca, donde el elemento imaginativo adquiere un significado muy amplio; es decir, se va evidenciando la idea de que un acontecimiento sea contado con la forma de una novela y que se recurra a imágenes especificas —como la del castillo y del jardín, entre otras—.

En la teoría de la estética romántica se mueve la atención desde la razón hacia la investigación y desde la imitación hacia la expresión innovadora. Un rasgo dominador de esta estética es el intento de superación de los límites entre varios saberes, la abolición de las líneas de demarcación entre poesía y ciencias, y la voluntad de difundir la capacidad de conocimiento que pertenece a la poesía. Tal y como señala Paolo D'Angelo, Friedrich Schlegel, en la revista *Europa*, que funda

en 1803, habla exactamente de una acción sinérgica de todas las artes, ya que los románticos intentan dar vida a una colaboración colectiva en la producción filosófica y poética. El ensayo de Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, de 1797, es el texto en el cual el autor describe, de nuevo, una insatisfacción por los límites entre los géneros literarios, entre la literatura y la filosofía. Al respecto, se hace hincapié en la idea de que la única ley universal del arte moderno será la ausencia de ley. A través del análisis que Paolo D'Angelo lleva a cabo sobre el trabajo de Schlegel, se sostiene que el arte moderno se enfrenta con el arte antiguo y que, mientras que el arte moderno necesita una estética, el arte antiguo no. La diferenciación de los dos polos representa el primer nivel que permite la definición de la línea moderna, gracias al elemento de reflejo y de enfrentamiento que se activa. Si los principios del arte antiguo son la belleza y el rasgo ideal, el arte moderno se basa en la desarmonía, en el exceso, en lo individual y en lo característico. Con referencia a ello, tal y como reflexiona Paolo D'Angelo, Schlegel se detiene en el aspecto artificial de la poesía moderna y el elemento natural de la producción antigua. La artificiosidad de los textos modernos está acompañada por un aislamiento en el cual se encuentra cada obra, asilamiento que transforma los textos en fragmentos. Solo el poeta, —el cual vive al mismo tiempo una situación de aislamiento— es capaz, con su sensibilidad, de encontrar un hilo que logra reunir cada producción y cada fragmento. El elemento de artificialidad se convierte en la conmistión de la cual se hablaba anteriormente entre poesía y filosofía.

Los modernos tienen una actitud sentimental y los poetas encarnan el estadio de la naturaleza o buscan la naturaleza perdida. Es decir, se pueden clasificar como ingenuos o sentimentales. Con referencia a estos últimos, se hace hincapié en la

idea de que tengan una relación difícil con la obra de arte, ya que reflexionan sobre la misma, creando una distancia entre su entidad personal y la obra. La poesía sentimental se dirige hacia la representación del ideal, fomentando una contraposición entre la naturaleza del arte con la realidad; además, el poeta sentimental será el que subrayará el concepto del arte del infinito. En el primer Romanticismo, tal y como recuerda Sarah Martin López, es su tesis doctoral *Poesía y conocimiento de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, de 2013, se concreta una nueva actitud que se aleja y que reacciona contra el método racional de la Ilustración. En oposición al uso de la razón de los ilustradores, que intenta objetivar todo a través del uso de la estética, el Romanticismo inaugura una nueva etapa en la cual la poesía intenta "aglutinar una razón donde quepan la imaginación, la sensibilidad, la sentimentalidad, y que sea capaz de liberar y recomponer al insatisfecho sujeto moderno que ya se está fraguando" (2013: 214).

Paolo D'Angelo profundiza también en *La filosofía del arte* de Schelling, de 1859, en el cual se subrayan estas mismas tesis y se trata de profundizar la reformulación del nexo entre el arte clásico y el romántico y comparando los símbolos del arte griego y la alegoría del arte cristiano. En el arte griego, la idea central es la naturaleza, mientras que en el cristiano es el mundo moral, la libertad donde todo está en transformación[40]. Otro aspecto identificador es el de pensar en el arte como una experiencia absoluta, una experiencia relevadora que deriva de la identificación con la obra misma y con el ideador de esta última. Con

[40] Tal y como y afirma Paolo D'Angelo, también Jean Paul Richter, en *Introducción a la estética*, de 1976, describe el romanticismo como algo que aspira a la infinitud y que los caracteres y el origen del romántico encuentra sus raíces en la religión cristiana.

referencia a ello, Paolo D'Angelo añade que el arte romántico es una experiencia de verdad y que las categorías de verdad y de belleza coinciden. A pesar de eso, el crítico constata que la unión no se manifiesta en todas las obras de los autores de esta vertiente. En ese sentido, por ejemplo, en la poética de William Wordsworth el aspecto de verdad no se refiere a la categoría de la belleza sino al acto de intención del arte y de la poesía. Es decir, la poesía es una verdad que es testimonio de sí misma[41].

Cuando se afirma que el arte y la belleza son instrumentos para revelar la verdad significa, en la perspectiva de los primeros románticos, que esta forma se convierte en un medio para alcanzar la absolutez. Schelling, Schlegel y Novalis, sigue analizando el crítico, intentan recorrer este camino de exploración junto a otras personalidades —como la de Hölderlin y Fichte después— y reflexionan a partir de los pensamientos que Kant había dejado sin resolución. Las lecturas actuales de los textos de estos estudiosos subrayan la importancia de reconocer la verdad del arte y dejan al margen su historicidad. Si Kant evidencia la dificultad en poder reconocer la realidad en sí de las cosas y la dificultad por parte de la conciencia en comprender la realidad de los fenómenos, los románticos declaran que la experiencia estética es el medio para alcanzar este nivel ya que es capaz de superar los límites de lo que está condicionado frente a lo que no está condicionado. El absoluto no tiene vínculos, no se relaciona a un sujeto; por el contrario, es el arte el que debe ayudarnos a acercarnos a este nivel.

[41] El estudioso afirma que, para Novalis también el poeta es despojado de sus sentidos, de hecho, todo se manifiesta en sí mismo y desde esta perspectiva resulta que el poeta representa realmente sujeto y objeto, alma y mundo.

Además, Paolo D'Angelo declara que la imposibilidad de llegar al conocimiento del ser es un tema que ha sido introducido por Novalis y otros exponentes del grupo del primer romanticismo. Para ellos, la filosofía no tiene la posibilidad de entender exactamente la significación de las categorías de la absolutez, del ser y de la verdad. Por el contrario, la poesía es el único medio para poder acceder a una forma de conciencia diferente ya que el arte representa la base, el motor de la filosofía y, por tanto, es superior a esta. La filosofía, de hecho, abre el conocimiento solo al filósofo, mientras que el arte abre el conocimiento a todos los hombres. Este concepto está tratado en *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*[42], donde se afirma que la poesía es el medio para alcanzar este nivel de conocimiento. Los miembros del Frühromantik y Shelley hacen hincapié en la idea de que el arte es un saber superior, alfa y omega de cada conocimiento. Ellos se alejan de la idea de que el arte es un acto de imitación ya que privilegian un arte activo y en continua evolución. Con referencia a ello, Paolo D'Angelo afirma que el arte comparte con la naturaleza el mecanismo de evolución progresiva, de aspecto generativo de nuevas vidas y estímulos.

La imagen del poeta romántico se asocia a la imagen del genio, el cual, en esta tradición, está considerado como un creador, un profeta que ahonda sus raíces literarias en el movimiento del *Sturm und Drang* y también en las teorías kantianas[43]. Schelling, en el *Sistema del idealismo trascendental,* introduce la figura del genio para explicar la contradicción que caracteriza cada obra de arte, la cual es el resultado de la unión de actividad consciente e inconsciente. Solo el genio

[42] Cfr. Inneraty Daniel, *Hegel y el Romanticismo*, Editorial Tecnos, Madrid 1993.
[43] En su análisis, Paolo D'Angelo afirma que Kant había tratado el tema del genio para explicar la producción de arte considerado como *bello*.

puede hacer posible lo que se define imposible y, además, tal y como señala Paolo D'Angelo, Schelling en *La filosofía del arte* hablará del genio como de un fragmento de la absolutez divina.

En el fragmento programático del *Athenaeum* se subraya exactamente el carácter progresivo y universal de la poesía, la mezcla entre poesía y prosa y el aspecto genial y crítico. La poesía romántica tiene su momento de reflexión sobre sí misma y se evidencia el aspecto trascendental.

El aspecto auto reflexivo y de interrogación llega a invadir cada espacio, determinando una precariedad persistente. La percepción se funda en una continua "dislocación" de la mirada, que se convierte en el núcleo constante de los aspectos románticos. En el trabajo de Sarah Martín López se hace hincapié en la importancia de las aportaciones de Abrams, el cual denota la existencia de una "preocupación por el ojo y el objeto y la necesidad de una revolución de la vista que nos hará nuevos a los objetos" (2013: 218).

La mirada de la cual hablan los románticos, según Sarah Martin López, se basa en las percepciones y efectos que determinan el símbolo y que fomentan el aspecto místico y onírico. Este enfoque, que a lo largo del tiempo se funde en algunos rasgos con el eje surrealista, representará el nudo de la poética de Alejandra Pizarnik.

Partiendo de estas reflexiones, Sarah Martín López y otros estudiosos, que ya han sido mencionados, brindan la idea de que los temas que Alejandra Pizarnik trata en su obra y que se definen universales —como el del amor, de la muerte con sus facetas de ausencia, del deseo o del desengaño, del desdoblamiento, de la caída y de la recuperación del estado de infancia, de la pureza primordial que reenvía a una dimensión de sueño— se enfocan desde una perspectiva romántica.

La tierra más ajena, primera publicación de libros de Alejandra Pizarnik, de 1955, se considera inicialmente solo la síntesis de un ejercicio poético, a pesar de que introduzca buena parte de los contenidos que se desarrollarán, con particular atención al tema de la muerte y del amor por el lenguaje. César Aira, como ya se ha señalado, lo define un libro "prematuro" (2001: 33) y "vacío" (ibíd.); en el texto se incluyen poemas escritos durante los años del colegio, antes de que se lleve a cumplimento la evolución del personaje alejandrino. Según el crítico, la única ventaja que había comportado para Pizarnik esta publicación había sido la posibilidad de introducirse en los círculos literarios de la época. A continuación, de todos modos, reconoce el valor de las líricas, aunque no se adapten perfectamente al canon de la época.

Sin embargo, tal y como afirma Haydu, ya desde el tercer poema del libro, titulado «Reminiscencias», se evidencia un léxico de sello romántico: "soles de nenúfares ardientes/ desconectan mi futura sombra/ la sombra del sol tritura/ la esfinge de mi estrella/ las promesas se coagulan/ frente al signo de estrellas estranguladas" (13). Pizarnik recurre a las imágenes de los nenúfares, del sol, de la sombra, de la estrella; el tono romántico se evidencia también en una inicial idea de muerte y de suicidio, junto a la de la soledad, como aparece en las líneas de «Puerto adelante»: "Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto/ Caminar, caminar…/ Sí. Sola. Siempre sola. / […] Sí. Tirar el ancla. Sí. Muy junto a ese/ barco gigante de rayas rojas y blancas y/ verdes/ […] irse, y no volver" (32). La presencia de la muerte está introducida, junto a la de la juventud con su egoísmo, blandura y belleza, en la cita de las palabras de Rimbaud, que abren el libro y brindan la fuerte relación con esta: "Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,/

el optimismo estudioso: cuán lleno de flores/ estaba el mundo ese verano!/ Los aires y las formas muriendo" (9).

El libro consta también de una primigenia reflexión sobre el amor por la escritura y la vanidad que la creación y el ingenio producen, según se demuestra en las líneas de «Poema a mi papel»*:* "Leyendo propios poemas/ penas impresas, trascendencias cotidianas/ sonrisa orgullosa/ equivoco perdonado/ es mío, es mío, es mío!" (22). Tal amor se convertirá en una sucesiva obsesión por la palabra y en una continua reflexión metalingüística, como ya se anticipa en el poema «Ajedrez», en el cual Pizarnik declara su anhelo de transformación en el lenguaje y donde el poema se personifica y adopta las características de un cuerpo: "quisiera ser masa lingüística para cortarle la barba" (26), escribe la autora.

Con *La última inocencia*, de 1956, libro dedicado a León Ostrov, su psicoanalista, Pizarnik sigue aclarando y sedimentando los puntos neurálgicos de su poesía y, de manera más exacta, se acentúa el valor del poder salvífico de la escritura. «Salvación», texto de apertura, introduce exactamente tal tema: las primeras líneas, según la interpretación de Haydu, se refieren a una isla que es la metáfora de un refugio protector; su desaparición comporta someterse al viento destructor[44] y, sucesivamente, la figura del pájaro profeta[45] que, —en la visión de

[44] Cristina Piña en *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, declara que el viento adquiere, en casi todos los escritos de la poeta, una connotación negativa. De hecho, su presencia preanuncia y facilita la caída del Jardín primordial y, por lo tanto, es sinónimo de destrucción. El viento, para Cristina Piña, "es el símbolo invertido, que viene no de lo alto y el origen de lo vital, sino desde las profundidades y la muerte" (1981: 20); en el poema «Origen» —origen que en este caso se produce solo por medio de la separación— el viento será afiliado a la muerte.

[45] La imagen del pájaro en la producción de Alejandra Pizarnik, según la interpretación de Cristina Piña, en *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, se asocia, en primer lugar, a la del mundo infantil y a la de una entidad absoluta en un espacio mítico. La voz armónica que caracteriza su canto y la posibilidad de poder volar comparan esta figura a la del Creador. Cristina Piña sigue afirmando que, con referencia al simbolismo cristiano, el pájaro es emblema de amor y de los valores positivos que tienen origen en aquella dimensión de paraíso terrenal. Sin embargo, la caída del Jardín primordial y la entrada en la dimensión

la crítica es metáfora de su yo poético—, encuentra la muerte y se transforma en ceniza: "Se fuga la isla/ y la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta"(49). En las líneas que siguen Pizarnik subraya la presencia de la muerte usando imágenes metafóricas como la de la carne, la de la hoja y la de la piedra, las cuales, nuevamente, se han vuelto ceniza: "Ahora/ es el fuego sometido/ Ahora/ es la carne/ la hoja/ la piedra/ perdidos en la fuente del tormento/ como el navegante en el horror de la civilización/ que purifica la caída de la noche" (ibid.). Susana Haydu, en el intento de interpretar la obra de la poeta argentina, se amolda al pensamiento de Bachelard, según cual el lenguaje de la poesía vive de una tensión perenne que se manifiesta dentro de un mismo elemento. Cuantos más elementos pertenecientes a categorías diferentes se citan en una obra, más pluralidades de tensiones y, por lo tanto, de lecturas, se pueden crear en el mismo espacio de un poema. Partiendo de este enfoque, la estudiosa señala que el concepto de tierra en «Salvación» es el resultado de metonimias referidas al mundo animal, vegetal y mineral, las cuales remiten a la imagen de la "carne" (ibíd), de la "hoja" (ibíd) y de la "piedra" (ibid.); un mundo reducido, por tanto, a la muerte y al sufrimiento, como el "navegante" (ibíd)—es decir, la autora misma—que atraviesa el "horror de la civilización" (ibíd), aliviado por aquella "caída de la noche" (ibíd). La complejidad de este discurso encuentra su resolución en las líneas conclusivas: "Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía" (ibíd), en las cuales, finamente, la poeta demuestra que solo en la poesía demora la inmortalidad y el infinito.

temporal profana determina la muerte del pájaro o su deformación. A menudo, junto a la imagen del pájaro profeta, se encontrará la figura del pájaro negro o gris; es decir, caracterizado por atributos negativos y de desolación y mensajero de muerte.

A continuación, una segunda interpretación de estas últimas líneas, sugerida por Haydu, denota que solo gracias a la caída la poeta podrá conocer el valor del infinito; conocimiento que, de todas maneras, se revelará falso por la presencia de la máscara engañadora. Por tanto, en sus palabras se destacará tanto la voluntad de lograr llegar a entender la realidad de las cosas, como la inicial toma de conciencia de la imposibilidad de comprensión de estas últimas.

En conclusión, es importante subrayar la existencia de un espacio del ser que está contaminado por la muerte, el mismo espacio donde surge la poesía. Ambas se unirán de manera imprescindible y, aunque el acto creativo intente ir más allá de la muerte, compartirá un mismo tejido con esta última.

En las líneas finales del poema «La última inocencia», la muerte incluye y se funde con la idea del viaje, otra constante en su obra; la escritora exhorta a emprender este camino: "¡Pero arremete, viajera!" (61). El tema del viaje, que algunas veces adquiere el matiz de una huida, puede ser leído tanto como metáfora de la muerte e, igualmente, como metáfora de la vida, como si ambas estuviesen en continua relación. De hecho, en «Ballada de la piedra que llora», Pizarnik escribe: "La muerte se muere de risa pero la vida/ se muere de llanto pero la muerte pero la vida/ pero nada nada nada" (62); sus palabras declaran exactamente esta unión a través del paralelismo entre risa y llanto que corresponden a vida y muerte. A pesar de que la muerte sea la aparente ganadora del conflicto, en este poema subsiste una irresolución. Haydu, con relación a ello, apunta que "la conjunción 'pero' crea una expectativa final que se resuelve en 'nada', repetido tres veces, como énfasis y definición" (1996: 28). El juego de las paradojas y de las contradicciones, que a partir de este libro empiezan a ser un recurso constante en su escritura, nacen en el comienzo de este poema con la

imagen de la muerte, la cual muere, a su vez, debido a las risas. El resultado del debate de tales contradicciones es la nada, un vacío, una inutilidad, un silencio que generan las palabras junto al significativo espacio blanco que se evidencia en la página.

El recurso a la idea de los opuestos y de las paradojas se desarrolla paralelamente a la introducción del tema del doble. En «La última inocencia», de hecho, aparece una dualidad que, a pesar de que inicialmente se tiña de breves alusiones, —como en el caso del poema «Origen»: "los pájaros queman el viento/ en los cabellos de la mujer solitaria/ que regresa de la naturaleza/ y teje tormentos" (52)— encuentra su maduración en el poema conclusivo «Sólo un nombre», en el que Pizarnik escribe: "alejandra alejandra/ y debajo estoy yo/ alejandra" (65). Haydu nos sugiere que el vocativo inicial representa una búsqueda de su ser que se resuelve en la segunda línea, donde se encuentra el yo, es decir, justo "debajo" (ibíd); este último adverbio resulta necesario para definir el lugar en el cual la poeta reside. La repetición final de su nombre puede referirse tanto al yo de la segunda línea, como al tú que se evoca en la primera, como si la figura final de 'alejandra' (ibíd) pudiera leerse en un espejo, mientras que se mira y se desdobla. En su postura, Haydu afirma que "hay una distancia entre la 'Alejandra' corporal, carnal —'Alejandra' referente— y la 'Alejandra' lingüística, que va a resolver la dualidad inicial" (1996: 30). En otras palabras, la persona física de Pizarnik se transmuta en lenguaje; de hecho, el poema mismo se titula «Sólo un nombre» y, finalmente, será la Alejandra lingüística la que se situará en el ápice de la imagen de un triángulo invertido que el texto crea visualmente por medio del adverbio "debajo" (65). El lenguaje, por tanto, será tanto el medio de una

resolución, como la limitación de su libertad, una dicotomía para Haydu, que Pizarnik "intentará resolver en el silencio" (1996: 30).

La búsqueda de una salvación por medio del lenguaje está presente también en «Noche» y el epígrafe que retoma las palabras de Gérard de Nerval —"Quoi, toujours, entre moi sans cesse et le bonheur" (57)—, anticipa este concepto del poema que se construye, junto a los otros, en un juego de opuestos. En este sentido, Pizarnik escribe: "[…] Pudiera ser tan feliz esta noche […]Pero hay algo que rompe la piel/ una ciega furia/que corre por mis venas […]" (ibíd). Diedre Becerra Gamboa, en "Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético", de 2014, con referencia a este poema afirma que la noche se carga tanto de matices positivos y atractivos —que dejan experimentar y alcanzar un nivel de revelación—, como de rasgos negativos y de sufrimientos, en los cuales el yo lírico encuentra a sí mismo, la poesía y la muerte. "Tal vez esta noche no es noche/ debe ser un sol horrendo, o/ lo otro, o cualquier cosa.../ ¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,/ falta candor, falta poesía/ cuando la sangre llora y llora!" (57). En el intento de profundizar el significado metafórico de la noche en la poesía de Alejandra Pizarnik, Diedre Becerra Gamboa se sirve del estudio llevado a cabo por Albert Béguin, en *El alma romántica y el sueño*, de 1954[46], el cual insiste en la producción de Novalis. Albert Béguin describe la noche tratada por el poeta alemán como un lugar lleno de creatividad. La noche corresponde a una dimensión reveladora y a un lugar de contestación, con relación a la imposibilidad de encontrar la palabra justa, la de salvación, por parte del sujeto.

[46] Cfr. Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

A continuación, el espacio de la noche es también aquel en el cual se consuma la tensión entre vida y muerte.

En última instancia, en *Las venturas perdidas*, de 1958, libro que cierra este primer ciclo, la influencia del romanticismo alemán, del romanticismo inglés de William Blake y el interés por el mundo onírico llegan a su maduración. En el análisis de Víctor Gustavo Zonana, *Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik,* de 1997, se hace hincapié en la idea de que estos textos son los que mayoritariamente demuestran la filiación de Alejandra Pizarnik a la corriente neorromántica. El crítico parte del estudio de *Salamandra*, de Octavio Paz[47], de 1962, donde Pizarnik reflexiona sobre el pensamiento de Hölderlin —el cual se interroga sobre la función de ser poeta en un tiempo de penuria— y de Heiddeger —el cual, después de un siglo, contesta metafóricamente a la pregunta de Hölderlin afirmando que en tiempos de dificultad los poetas deben volver al núcleo de la poesía—. Tal y como afirma Zonana, para Pizarnik, la poesía moderna basa sus raíces exactamente en la búsqueda y en aquellos intentos llevados a cabo por Hölderlin y en las consideraciones de Heiddeger. A estos nombres se añaden también los de Novalis, de George Bataille, de Antonin Artaud y de Albert Béguin.

En su análisis, Zonana sostiene que Pizarnik elige, desde la apertura, algunas líneas significativas de Georg Trakl, las cuales retoman la idea de la muerte y la imagen del viento: "Sobre negros peñascos se precipita,/ embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento" (77). El viento, en toda la producción de la poeta, adquiere una connotación negativa; el poema «Hija del viento»,

[47] Cfr. Paz, Octavio. *Salamandra*, 1958-1961. España, J. Mortiz, 1969.

incluido en este libro, "es metáfora de soledad y de abandono", según la perspectiva de Haydu (1996: 31), donde el dístico final "Pero hace tanta soledad/ que las palabras se suicidan" (77), declara que las palabras, que en precedencia se referían a un acto de creatividad y representaban el ser de la poeta, ahora no existen y denotan que la escritora misma se ha transformado en la 'Hija del viento' (ibíd) que se somete a la fuerza desastrosa de este elemento.

El significado y la importancia de la palabra ocupan un espacio central en esta publicación y representa la herencia que, en la perspectiva de Haydu, Pizarnik comparte con el eje romántico, con los escritores que exasperan el yo poético por medio de "un código onírico" (1996: 32), y con la tradición que Mallarmé impulsa con el poema «Un coup de Dés», de 1897, con referencia al interés hacia la palabra. El poema «Origen», afirma Haydu, nos acerca a esta reflexión: "Alguna palabra que me ampare del viento, alguna verdad pequeña en que sentarme/ y desde la cual vivirme,/ alguna frase solamente mía/ que yo abrace cada noche,/ en la que me reconozca,/ en la que me exista" (88). La perspectiva metalingüística lleva a la poeta a la creación de un lugar en el cual las palabras se transforman en una estructura de protección que le permiten esconderse y poder afirmar de manera libre su real pensamiento.

Para Haydu, el poema «Cenizas» constituye en su entereza un ejemplo de la obsesión que la autora empieza a tener por el lenguaje. En la primera estrofa: "Hemos dicho palabras,/ palabras para despertar muertos,/ palabras para hacer un fuego,/ palabras para poder sentarnos/ y sonreír" (82), la "palabra" (ibíd) abre anafóricamente el discurso poético y adquiere un poder en cuanto, por medio de su acción, logra despertar a los "muertos" (ibíd). Con referencia a ello, Haydu nos ofrece una explicación religiosa que se une a la tradición judía y a la

cristiana, donde se habla de una resurrección por medio del *verbum*. Sucesivamente, la crítica sugiere que la imagen del despertar de los muertos corresponde a la del despertar de la memoria y de la historia. Es decir, corresponde a la posibilidad de ir atrás por medio de la palabra y revivir el pasado. Encontramos después el elemento del fuego que, a través de una lectura de su significado alegórico y mítico, adquiere también un matiz creador. De hecho, en la visión que la crítica retoma de Jean Chavalier, en *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres*, de 1973, el fuego es sinónimo de un acto de generación y muestra una fuerza innata iniciadora por la connotación sexual que conlleva. El lenguaje que se encarga de nombrar el fuego —"Hemos dicho palabras […] palabras para hacer un fuego", de «Cenizas» (82)— se hace, por medio de silogismos, promotor él mismo de una creación metafórica más amplia y que se refiere a un impulso de vida. Las últimas dos líneas nos llevan a un nivel más coloquial de la poesía, en el cual se cumple un intercambio dialógico que puede tener lugar mientras se está sentados en alegría. Pizarnik otorga vida a los objetos y a las cosas que la rodean nombrándolas y la palabra es el instrumento que permite a las cosas existir tanto que, en la segunda estrofa del poema «Cenizas», la poeta recurrirá a categorías sencillas para seguir creando su universo: "Hemos creado el sermón/ del pájaro y del mar/ el sermón del agua/ el sermón del amor" (ibíd). La imagen del pájaro, del mar, del aire y del agua remiten a los tres elementos del aire, del fuego y del agua, mientras que, el elemento de la tierra se menciona ya en el título del poema. Nuevamente y como conclusión, la imagen del "sermón del amor" (ibíd) acerca la poeta a un mundo diario y concreto. El concepto del sermón al cual Pizarnik hace referencia en esta segunda estrofa y el cual confiere a la palabra un rasgo

religioso, se desarrolla plenamente, para Haydu, en la tercera estrofa, en la cual el sustantivo "sermón" (ibíd) y los verbos "arrodillarse" (ibíd) y "adorar" (ibíd) remiten a una misma categoría conceptual de plegaria: "[…] Nos hemos arrodillado/ y adorado frases extensas/ como el suspiro de la estrella,/ frases como olas,/ frases con alas" (ibíd). También los sustantivos "estrellas" (ibíd), "olas" (ibíd) y "alas" (ibíd) se conectan como antes, respectivamente con los elementos del fuego, del agua y del aire. Además, en toda la cuarta estrofa, continúa la alternancia del nivel metafórico y sacral con el coloquial: "Hemos inventado nuevos nombres/ para el vino y para la risa,/ para las miradas y sus terribles caminos" (ibíd). Los "terribles caminos" (ibíd) funcionan de ruptura con el tono optimista y religioso presente ahora e introducen la idea de que en la existencia viven unas pluralidades de posibilidades que hacen variar el camino, posibilidades que pueden cargarse de matices negativos.

La última estrofa se carga así de pesimismo: "Yo ahora estoy sola/-como la avara delirante/ sobre su montaña de oro-/arrojando palabras hacia el cielo,/ pero yo estoy sola,/ y no puedo decirle a mi amado/ aquellas palabras por las que vivo" (83). En primer lugar, sostiene Haydu, hay que subrayar el sentido de soledad que emerge en las líneas, un sentido de falta que está acentuado por el inciso. A pesar de que la poeta posea todas las palabras que le confieren la posibilidad de inventar unas nuevas dimensiones y de protegerse de una realidad que no le corresponde —ella es "la avara delirante sobre su montaña de oro" (82)— no logra ser correspondida por su amado. Por tanto, si en la parte inicial el lenguaje de Pizarnik ha logrado edificar un auténtico espacio de salvación no solo para sí misma, sino para toda una colectividad representada por el implícito pronombre personal nosotros —que acompaña al pretérito perfecto y que incluye también la

figura de su amado—, en la parte conclusiva el uso exclusivo del yo de la poeta marca una división. "El diálogo se ha perdido. 'Cenizas' es entonces metáfora de incomunicación" (1996: 37) sostiene Haydu, retomando otra vez el pensamiento de Jean Chavalier. La ceniza es el resultado de una quemadura, de algo que ha terminado y metafóricamente muerto, algo que en el Antiguo Testamento se une al sufrimiento. Por tanto, Haydu concluye con la idea que la ceniza es el símbolo "de la nada, de la nulidad de la creatura con respecto a su creador" (ibíd).

Finalmente, la crítica hace hincapié en la idea de que el sentido de soledad que emerge en la última estrofa de «Cenizas» se reitera incesantemente en toda la producción. El poema «La carencia» propone el mismo esquema a través de una cierta repetición semántica: "Yo no sé de pájaros/ no conozco la historia del fuego/ Pero creo que mi soledad debería tener alas" (91). Pizarnik se apela a las categorías del aire y del fuego por medio de los sustantivos "pájaros" (ibíd), "fuego" (ibíd), "alas" (ibíd), para terminar con la meditación sobre la soledad que tiene connotaciones de privación y de clausura. Esta imagen de "la soledad con alas" (ibíd) se encuentra también en el poema «Peregrinaje» dedicado a Elizabeth Azcona Cranwell, aunque en «El Despertar» el tema será ampliamente profundizado.

Pizarnik abre el poema nombrando «El despertar», y dirigiéndole después todas sus preguntas, como si el texto fuese una plegaria "Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/y se ha volado/y mi corazón está loco/porque aúlla a la muerte/y sonríe detrás del viento/a mis delirios./ Qué haré con el miedo/ Qué haré con el miedo" (92). En esta primera estrofa la presencia de un sentido de negatividad y de abandono que vive el sujeto poético, dimensión que es el resultado de la elección de un cierto léxico —las palabras "locos" (ibíd), "aúlla" (ibíd), "muerte"

(ibíd), "viento" (ibíd), "delirio" (ibíd) y "miedo" (ibíd) sintetizan este estado—. La imagen del pájaro, en el análisis de Cristina Piña, simbolizará el nivel de limitación que caracteriza su condición de ser caído y separado del Jardín primordial. Tampoco la sonrisa está alumbrada por la luz y, las manos de la autora, que en la visión de Haydu son metonimias del yo poético, se quedan vacías: "Ya no baila la luz en mi sonrisa/ni las estaciones quemasen palomas en mis ideas/Mis manos se han desnudado/ y se han ido donde la muerte/enseña a vivir a los muertos" (ibíd). Pizarnik escribe que solo se puede vivir en la muerte que existe en la vida y que el aire solo puede esconder a aquellos monstruos, personificaciones de vampiros con sus connotaciones sexuales, que beben la sangre "Señor/ El aire me castiga el ser/ Detrás del aire hay monstruos/que beben de mi sangre" (ibíd). La preocupación inicial sobre qué hacer con el miedo, preocupación que la poeta intenta compartir con el "Señor" (ibíd), vuelve a ser un nudo central del poema. El miedo de la incertidumbre futura se concreta metafóricamente en un desastre "Es el desastre/ Es la hora del vacío no vacío/ Es el instante de poner cerrojo a los labios/ oír a los condenados gritar/ contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada" (ibíd); el yo poético se desdobla y adquiere el peso de la colectividad de "los condenados" (92) que gritan sus nombres múltiples relacionados con la idea de la nada. El tema de la alteridad sigue siendo profundizado en las líneas sucesivas; la autora afirma tener veinte años como sus ojos, como si fuesen algo separado de su ser y que no logran expresarse: "Señor/ tengo veinte años/ También mis ojos tienen veinte años/ y sin embargo no dicen nada" (93).

A continuación, Pizarnik escribe: "¿Cómo no me suicido frente a un espejo/ y desaparezco para reaparecer en el mar/ donde un gran barco esperaría/ con las

luces encendidas?" (ibíd); el acto del suicidio delante de un espejo implica el reconocer un ser doble y confiere plena autonomía al alma, la cual, después del suicidio, se libera totalmente del cuerpo y vive en un estado de inmortalidad. La idea de reaparecer en el mar por medio de un barco lleno de luces encendidas significa, según la visión de Haydu, emprender el camino de la consciencia en su interioridad y, su reaparición, corresponde a un acto de resurrección, de renacimiento. De todas maneras, las palabras de la autora se tiñen otra vez de pesimismo. "Todo continuará igual / Las sonrisas gastadas / El interés interesado / Las preguntas de piedra en piedra / Las gesticulaciones que remedan amor / Todo continuará igual" (ibíd).

En el intento de llegar al núcleo de la poesía, sigue a continuación Zonana, Pizarnik experimenta un proceso de caída y de separación de una condición de unicidad inicial, a la cual intenta volver a través de la palabra, hasta que esta última se convierte en "un refugio literario que le sirva a su vez de puente de retorno" (1997: 119).

Pizarnik reconoce la condición de ser caído y escindido de una unidad superior y finaliza el acto creativo al anhelo de recuperar aquella condición de indisolubilidad que este descenso ha destruido. Al respecto, Zonana propone el análisis del poema «Mucho más allá», en el cual se subraya la voluntad de la poeta de interrogarse sobre la posibilidad de este rescate final: "¿Y qué si nos vamos anticipando/ de sonrisa en sonrisa/ hasta la última esperanza?" (95), para seguir con la toma de conciencia de que la caída ha producido también la pérdida de la identidad inicial marcada por la pureza; descenso que, inevitablemente, la acerca a un nivel que supone el paso a un estadio experiencial, parafraseando «The songs of Experience» de William Blake, (1997: 121): "[…] ¿Y qué?/ ¿Y qué

me da a mí,/ a mí que he perdido mi nombre ,/ el nombre que me era dulce sustancia/ en épocas remotas, cuando yo no era yo/sino una niña engañada por su sangre?" (95).

En «La caída» la poeta anhela el encuentro con un Creador con el cual se reunirá durante la vuelta de su viaje final: "Música jamás oída,/ Amada en antiguas fiestas./ ¿Ya nunca volveré a abrazar/ al que vendrá después del final?" (81). La condición de este peregrinaje es necesaria para ir a recuperar aquella dimensión; en palabras de Pizarnik: "pero esta inocente necesidad de viajar/ entre plegarias y aullidos" (ibíd), y el viaje que se tiñe otra vez de inocencia llama nuevamente a la atención a la infancia consumada en un espacio edénico que es el jardín: "Yo no sé. No sé sino del rostro/ de cien ojos de piedra/ que lloran junto al silencio/ y que me espera./ Jardín recorrido entre lágrimas/ habitantes que besé/ cuando mi muerte aún no había nacido" (ibíd).

El camino que cumple la poeta tiene lugar por la noche, el momento más receptivo y propicio para la creación, durante el cual la sensación de ausencia se amplifica y Pizarnik busca en la palabra su suma inspiración. En «Linterna sorda» apunta: "Los ausenten soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto. Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche" (215). En su crítica, Zonana crea un nuevo puente con los representantes del movimiento romántico; de hecho, continúa en su análisis el crítico, en *Himnos a la Noche*, de 1800, Novalis considera la noche como el numen inspirador que permite regresar a una forma pura y, por tanto, a la infancia y a la real esencia del ser. Zonana brinda la idea de que, al mismo tiempo que Novalis, el cual desanda el pasaje de Orfeo que termina con el restablecer una unión entre el mundo de los vivos y de los muertos, Pizarnik

dirige a la noche su invocación, su plegaria, ya que esta es capaz de discernir los reales sentimientos de los poetas, de guiarla a través de un *imaginarius* inspirador. En «La noche» Pizarnik escribe: "Poco sé de la noche/ pero la noche parece saber de mí,/ y más aún, me asiste como si me quisiera,/ me cubre la conciencia con sus estrellas" (85). Como en el caso de Orfeo, la poeta rompe el exilio que vive en la tierra y emprende su viaje de vuelta que tiene lugar por la noche. Esta última es, entonces, espacio inspirador para la escritura que permite recuperar un nivel de sencillez, de candor infantil gracias a la vuelta a un núcleo originario que purifica el yo durante su camino en la tierra. La noche, por tanto, ayudará a fomentar la inspiración poética que, de manera mutua, facilitará la recuperación del ser gracias a un camino de regreso.

La escritura se transforma en un medio fundamental para que se cree un espacio, una dimensión con una multiplicidad de posibilidades, ya que**: "**La poesía es 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 en su libertad o su verdad" (1968: 367), tal y como afirma Pizarnik en los *Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina*, de 1968[48].

Este análisis termina con el estudio del poema titulado «Exilio» que forma parte de *Las aventuras perdidas*, de 1958, y el cual representa uno de los innumerables ejemplos de encuentro del eje romántico con el surrealista en la escritura de la poeta argentina. En ese sentido, Ben Bolling en "How many ways to leave your country? On Exile and Not-Belonging in Alejandra Pizarnik", de 2009, aclara que la producción de Pizarnik está caracterizada, ya desde el principio, por un

[48] Cfr. Alonso, Rodolfo. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Argentina, Fabril Editora, 1968.

sentido de "displacement" o "not-belonging" (2009: 421). El autor justifica esta visión partiendo del análisis de dicho poema, concentrándose de manera particular en sus primeras estrofas: "Esta manía de saberme ángel/ sin edad,/ sin muerte en que vivirme, sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando "(79). La anáfora central hace patente en el sentido de falta, una ausencia referida a la edad, a la muerte y a la piedad. En este caso, el concepto de edad, según Ben Bolling, brinda la idea de un tiempo que representa la vida, y que es paralelo a la muerte. La piedad, por el contrario, demora en el sentimiento de unión y de colaboración entre los seres humanos, una piedad que tiene un nombre, el de Alejandra, —su personaje literario de adopción—, y unos huesos —que constituyen la estructura del cuerpo y que se personifican a través del llanto y el movimiento de la errancia—. En los pasajes sucesivos se repite el esquema de la anáfora: "¿Y quién no tiene amor?/ ¿Y quién no goza entre amapolas?/ ¿Y quién no posee un fuego, una muerte,/ un miedo,/ algo horrible,/ aunque fuere con plumas,/ aunque fuere con sonrisas?" (79). En este caso, Pizarnik se refiere a una falta de amor causada por otros, para llegar, finalmente, a la última sección del poema donde el amor se presenta, como algo inalcanzable y, sobre todo, como algo que contempla la existencia de sujetos inanimados: "Siniestro delirio de amar a una sombra./ La sombra no muere./ Y mi amor/ sólo abraza a lo que fluye/ como lava de infierno" (ibíd). Ben Bolling aclara que el *exilio* del cual habla Pizarnik se refiere a "something closer to the oxímoron 'internal exile' or 'insilio'" (2009: 424), es decir, algo que vive en el ser de la poeta y refuerza. En ese sentido se abre el debate sobre la filiación de Pizarnik a las corrientes de la época; por un lado, es fundamental notar que en las líneas finales de «Exilio»*:* "Mi amor/ sólo abraza a lo que fluye" (ibíd),

Pizarnik se refiere a un amor inalcanzable, destructivo y se amolda a la idea de la imposibilidad que Trakl expresa del mismo sentimiento en el epígrafe de apertura del libro: "Sobre negros peñascos/se precipita, embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento" (71). Además, se toma en consideración la idea de Wilson y se vincula la producción de Pizarnik a Sartre y a su sello existencialista y a la de la corriente *Nouveau Roman*, una producción que absorbe el flujo de los surrealistas, tanto en Buenos Aires como en París, y que se distancia de la voluntad de tratar temas políticos. Además, se evidencia en la importancia de subrayar que el poema «Exilio» está dedicado a Raúl Gustavo Aguirre, director de la revista surrealista *Poesía Buenos Aires*, y que el libro de *Las Aventuras Perdidas*, de 1958, que recoge el poema, está dedicado a su vez a Rubén Vela, otro miembro de la revista surrealista. El *escamotage* del uso del epígrafe que crea una referencia con una determinada estética recurre muchas veces en la obra de la autora. «Caroline De Gunderode», poema dedicado a Enrique Molina y contenido en la sección *Otros poemas*, de 1959, y pertenecientes a la recopilación *Poesía Completa*, es otro ejemplo que muestra cómo desde el epígrafe "En nostalgique je vagabondais par l'infini"(148)—que en este caso se refiere a Caroline De Gunderode, importante figura representante del Romanticismo alemán— se expresa una indirecta filiación al movimiento de sello Romántico. El tema es otra vez el del amor inalcanzable y una nostalgia por algo que nunca ha podido suceder. "Again we see the literary effort to inscribe the poem within a particular version of the European Romantic tradition which Pizarnik is importing into Argentina" (2011: 426) concluye Ben Bolling, recordándonos, nuevamente, la doble unión con el eje surrealista, debido a la dedicación a Enrique Molina y a la estructura que débilmente crea conexiones entre sus líneas.

En suma, y según cómo evalúa Depretis y como se ha dicho inicialmente, la filiación de Alejandra Pizarnik a la línea romántica se debe también a los estudios y a los encuentros que ella hizo con los representantes del surrealismo, representantes que le dieron la posibilidad de conocer, a través de sus obras, una conspicua constelación de escritores de enfoque romántico.

1.2.1.1 "En el corazón de la palabra lo alcanzaron": el fracaso del lenguaje

Tal y como señala Susana H. Haydu, en *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, de 1996, la producción de Alejandra Pizarnik, que va desde la publicación del *Árbol de Diana*, de 1962, hasta *El infierno musical,* de 1971, confiere a la autora un espacio privilegiado en el panorama literario argentino. Estas obras reflejan la peculiaridad de una voz única y, si los libros anteriores —según la visión de Haydu— pueden mostrar ciertas incertidumbres, esta nueva producción puede ser leída y analizada, por su cohesión, como un poema único.

Susana H. Haydu evidencia la aportación que Octavio Paz escribe en el prólogo de *Árbol de Diana*, publicado en 1962, y en el cual se afirma que los textos incluidos en el libro "producen un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatizar a los incrédulos" (1996: 51). Tal y como afirma la estudiosa, también Enrique Molina brinda la idea de que los textos contenidos en *Árbol de Diana* profundizan algunas temáticas que tienen una reverberación. Del libro siguiente, *Los trabajos y las noches*, Haydu destaca la consideración de Enrique Pezzoni, según el cual, en la obra de madurez de Pizarnik, la palabra es el único punto de apoyo alrededor del cual rodean los fracasos de la existencia. Las dos publicaciones están sucesivamente acompañadas por los libros *La extracción de la*

piedra de la locura —publicada en 1968 y dedicada a su madre— y *El infierno musical*, de 1971. Los textos sueltos, recopilados después de su muerte, por Ana Becciú y Olga Orozco, en *Textos de sombra y últimos poemas*, se plasman perfectamente con las imágenes y los *leitmotiv* presentados a lo largo de su producción. Susana H. Haydu declara que esta sección se basa en el análisis de las metáforas y se entrevé una constante temática que pertenece a toda su expresión poética, con unos cambios en el uso de la simbología y del lenguaje que, a lo largo de los años, se hace más incisivo y se perfecciona. Con referencia a ello, la estudiosa propone el análisis del poema número diecisiete del *Árbol de Diana*, en el cual Pizarnik se centra en el tema del lenguaje y en la búsqueda de su perfección. En el texto, ya desde las primeras líneas, la autora reconoce la fuerza poderosa que ejerce la palabra y escribe: "Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente" (119). A continuación, la autora afirma estar viviendo una realidad otra que se ha manifestado a través de la acción del lenguaje que "cuenta casos y cosas" (ibíd.): "La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales" (1996: 119). Es el lenguaje mismo, según Susana S. Haydu, el que describe a Pizarnik como una "hermosa autómata" (ibíd.) y le permite explorar una nueva dimensión. En la parte final del poema, tal y como evidencia Susana S. Haydu, se alcanza una tensión máxima, gracias al uso del oxímoron y de elementos en oposición. De hecho, Pizarnik escribe: "(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)" (ibíd.). El espejo incendiado reenvía a una sexualidad que se impregna de misticismo. Susana S. Haydu define este poema como una "prosa ceñida,

cerrada, en un espacio que sugiere los temas centrales de la poesía de Pizarnik — su lenguaje, su vida, y la inextricable interrelación entre ambos" (1996: 54).

Además, Diedre Becerra Gamboa, en "Alejandra Pizarnik de la voz ajena al silencio poético", de 2014, sostiene que esta continua investigación sobre el lenguaje crea una tensión que la aleja de la realidad. La poeta intenta encontrar una verdad poética y literaria, explorando las posibilidades de la poesía que pueden llevar a otra dimensión: "La creación poética de Pizarnik se centra en cuestionar el alcance de las posibilidades expresivas del instrumento del que está hecho la poesía: el lenguaje" (2014: 9), una investigación, afirma la estudiosa, que tiene su centro dentro del lenguaje mismo.

Diedre Becerra Gamboa retoma el análisis llevado a cabo por Hugo Friedrich, en *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*, de 1959, y subraya que este afán por el lenguaje tiene sus raíces en la poética de Rimbaud y en la concepción del poeta vidente. Además, añade que la imagen del poeta maldito que la escritora encarna nace del interés que ella tiene por los escritos de Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire y Antonin Artaud, entre otros. El intento de encontrar la palabra exacta crea "una tensión constante de alcance metafísico" (2014: 9) y el deber del poeta es el de intentar mezclarse con el absoluto, modificando la realidad. Esta perspectiva está presente, desde el principio, en las varias etapas de la producción de Alejandra Pizarnik, las cuales marcan el pasaje desde una voz ajena de los textos iniciales hacia una sucesiva voz más personal.

Este discurso llega a su máxima expresión en el libro *Los trabajos y las noches*, de 1965, y, según Susana S. Haydu, en los poemas «Los trabajos y las noches» y en «Sentido de ausencia». En «Los trabajos y las noches», la repetición anafórica

inicial introduce el tema por la sed de una palabra, de un verbo, que la represente, junto a la presencia de un amor que ahora está dirigido y relacionado con el lenguaje. Pizarnik, de hecho, escribe: "para reconocer en la sed mi emblema/ para significar el único sueño/ para no sustentarme nunca de nuevo en el amor/he sido toda ofrenda/ un puro errar/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos/ para decir la palabra inocente" (171). En las últimas líneas, en el intento de búsqueda de la "palabra inocente" (ibíd), la autora se pone al servicio de la escritura y se personifica en la figura de la loba que vaga en el bosque. Susana S. Haydu destaca otros dos poemas significativos que pertenecen a este libro y que reiteran el tema de la obsesión por el lenguaje. De hecho, en «Poema», Pizarnik se dirige a la palabra y escribe: "Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio./ Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura" (155). Es el poema el que, a través de la elección de un espacio de sufrimiento, permite realizar el oxímoron que une voz y silencio y permite realizar también la "ceremonia demasiado pura" (ibíd). Por tanto, tal y como señala Haydu, es la escritura la que mueve y domina al yo lírico, un yo lírico que en el poema «Destrucciones» se somete a una lucha para encontrar, de nuevo, la palabra exacta. "Del combate con las palabras ocúltame y apaga el furor de mi cuerpo elemental" (429), escribe Pizarnik, renovando, una vez más, una proyección amorosa y sexual con el lenguaje. La crítica brinda también la idea de que la organización espacial de las palabras en el texto sirve para enfatizar el papel que lenguaje ejerce en la producción de Pizarnik. Además, junto a la espacialidad, destaca la función del ritmo, la presencia de las pausas y de los silencios que estas últimas producen. Susana S. Haydu, en ese sentido, explica que "la distribución en la página es primordial para dar valor y peso a ciertas

frases, a ciertas palabras" (1996: 61). La palabra se dispone en el espacio con la intención de crear imágenes reales las cuales, a su vez, fomentarán sugestiones nuevas, una metodología de sello surrealista.

Los poemas que se han analizado hasta ahora y que forman parte de la primera sección de *Los trabajos y las noches*, de 1965, según la visión de Susana H. Haydu, aún están teñidos de esperanza y positividad con relación a la existencia y a la visión poética de la autora. De todas maneras, a mitad del libro, asistimos a un cambio de rumbo en la interacción y en la dialéctica de Pizarnik. El tono que invade los textos siguientes se carga de desconfianza y de tristeza, como en el caso de los poemas «Infancia» y «Antes», en los cuales el tema del tiempo pasado y de la pérdida de un estado primordial de felicidad llegan a ser centrales. Susana S. Haydu sostiene que la elección de ciertos lemas —"viento, lilas y jaulas" (1996: 48) por citar algunos de ellos— enfatizan el estado de aflicción que se consagra, definitivamente, en la tercera parte del libro, donde "el tema de la caída del descenso comienza aquí" (ibíd), según la opinión de la crítica. En el poema «Fiesta», Pizarnik habla de una orfandad, de un exilio, de una presencia que se rellana de ausencia, a pesar de que la autora no esté realmente sola. "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" (191). De manera más exacta, es el poema «Sentido de ausencia» el que, con su sentido de muerte y ausencia, cierra con mayor exactitud esta etapa. Si en la primera parte del libro, como ya ha sido subrayado anteriormente, Pizarnik parece encontrar su lugar poético en el discurso amoroso y en la búsqueda de la palabra exacta, la parte final del libro ofrece nuevas reflexiones. El lenguaje, tal y

como reflexiona Susana S. Haydu, se trasforma, los verbos se cargan de presagios negativos; solo la palabra, aún en esta fase, tendrá el deber de conjurar la muerte. En los últimos libros, *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968 y *El infierno musical*, de 1971, a pesar de que sea central la investigación sobre el poder salvífico de la palabra, se evidencia la pérdida de la espacialidad de la palabra. Asimismo, tal y como subraya Diedre Becerra Gamboa, en "Alejandra Pizarnik de la voz ajena al silencio poético", de 2014, se manifiesta una ruptura con la línea estética, además, la confianza en la voz ajena y en el hacer poético desaparecen y surge la desestructuración del sujeto y una inversión en la forma. Tras el desencuentro con el lenguaje esencial, la poeta busca otro lenguaje de refugio" (2014: 10). En este nivel de ruptura se alimenta la relación con el silencio.

Extracción de la piedra de la locura, publicado en 1968, se divide en cuatro partes. En las primeras tres, los poemas —caracterizados por una singular brevedad— están agrupados por las fechas de composición, correspondientes a 1966, 1963 y a 1962. Finalmente, la última sección incluye los poemas en prosa que Alejandra Pizarnik escribe en 1964. Los textos de este libro —de manera particular los finales— y las imágenes oníricas que los caracterizan parecen reproducir el estado emotivo de la poeta. Susana S. Haydu subraya la carga emocional desesperante y angustiosa de estos poemas y, a pesar de que se sigue destacando el valor regenerador y vital de la palabra, la crítica entrevé en estas páginas el manifestarse de una evolución irreversible que tiene raíces antiguas. El terror, según el análisis que Susana S. Haydu comparte con André Pieyre de Mandiargues, es el núcleo central de estos últimos libros. En *El infierno musical* —que fue publicado en 1971 y que se divide en cuatro partes, nombradas "El deseo de la palabra", "Las uniones posibles", "Figuras de la ausencia", "Los poseídos

entre lilas" — la atención se centra, sobre todo, en la función que ejerce el lenguaje. En «Cold in hand blues», Pizarnik formula unas series de preguntas que, de manera indirecta, abren un debate sobre la función del lenguaje en su existencia y la relación intensa que se establece con la palabra: "y qué es lo que vas a decir/ voy a decir solamente algo/ y qué es lo que vas a hacer/ voy a ocultarme en el lenguaje/ y por qué/ tengo miedo" (263). Este discurso alcanza su madurez en «Piedra fundamental», poema en el cual se profundiza la centralidad del lenguaje y la pluralidad de voces a través de las cuales la poeta expresa su punto de vista: "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (264). En las siguientes líneas, sin embargo, según Susana S. Haydu, la autora empieza a elucubrar sobre la correspondencia entre sí misma y el lenguaje, destacando la independencia de la palabra. La autonomía del lenguaje marca una separación en la visión de Alejandra Pizarnik. Es decir, la falta de correspondencia entre escritura y vida impulsa un nuevo nivel de reflexión y anuncia el fracaso de la función salvífica del lenguaje. Según la posición de Susana S. Haydu, no hay posibilidad de huida y la sensación de asfixia invade los textos del libro *El infierno musical*, a través del uso de una semántica determinada que rellena la página, junto a un *crescendo* exasperado de una pluralidad de voces que borran las pausas y los silencios.

1.2.1.2 "Cada sombra con su doble", dualidad en la poética de Alejandra Pizarnik

Cabe señalar en este discurso que se desarrolla a partir del eje romántico, la presencia de una dualidad casi constante en la obra de la autora. Con relación a este tema, en el análisis "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", de 2011, Juan Herrero Cecilia sostiene que, desde

el Romanticismo, tal mito se ha vuelto en uno de los más llamativos en la literatura del occidente, ya que se detiene en la faceta múltiple, en la duplicidad y el desdoblamiento del ser humano. En esta misma dirección, la autora afirma que el carácter existencial ha motivado la escritura de muchos autores, sin embargo, "el mito del doble supera el campo de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía etc." (2011: 18), concluye Juan Herrero Cecilia. De hecho, el yo de los seres percibe a sí mismo y también a un otro yo que forma parte de un mundo otro, distinto a su interioridad. La relación que nace del intercambio entre tales elementos puede adquirir diferentes matices, afirmativos o negativos, pero, tal y como sugiere Juan Herrero Cecilia, el mundo y los otros no logran percibir de forma profundizada la conciencia del yo. El resultado es que "el sujeto humano es, en cierto modo, un extraño para sí mismo y para los otros" (ibíd). Por lo tanto, retomando el pensamiento de Jung, en *Dialectique du Moi et de l'inconscient,* de 1964[49], es necesario fomentar un camino de individuación que determina un nivel de armonía en la búsqueda de la relación con nuestra entidad personal y la de los otros. Al respeto, se destaca la siguiente reflexión:

> Desde nuestra interioridad nos sentimos, por lo tanto, un sujeto único y diferente de todo lo demás. Pero esto no nos permite afirmar, sin embargo, en qué consiste el dinamismo cognitivo y vital de nuestra conciencia, ni qué sentido tiene nuestra identidad dentro de la compleja e inabarcable realidad del Cosmos que nos envuelve y del que formamos parte integrante. Para ello tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y conocer al mismo tiempo la totalidad de las fuerzas y dimensiones del universo en el que estamos inmersos. Evidentemente, esto nos resulta inaccesible. Por

[49] Cfr. Jung, C. G., and Roland Cahen. *Dialectique Du Moi et L'inconscient*. Éd. rev. et corr, Gallimard, 1964.

> eso caminamos por la vida en medio de las sombras y de las apariencias buscando la clave de nuestra identidad, intentando olvidar el enigma inevitable de la muerte o luchando contra su poder disgregador para conseguir alcanzar la unidad soñada En el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen en alguna forma de «espejo» para sentirnos vivos, y otras veces deseamos transformar los límites de nuestra experiencia decepcionante construyendo un ideal soñado que nos pueda acercar a la realización de nuestra plena identidad (1964: 18-19).

Tanto las teorías de Freud y las de Jung indagan sobre el proceso continuo y difícil que se relaciona con la peculiaridad de nuestra interioridad, en la cual conviven las pulsiones irracionales —de la libido o del inconsciente, según las posturas de Freud— con las imagines y los arquetipos de un inconsciente colectivo —según el pensamiento de Jung—. El yo consciente quiere interactuar de forma equilibrada con estas fuerzas, creando un nivel de armonía, o, tal y como declara Juan Herrero Cecilia, dejarse seducir, creando un proceso de alienación o de duplicidad, que, finalmente, puede degenerar y vivir una dinámica esquizofrénica del propio ser.

El tema del doble se vincula también con la búsqueda de la unidad. La estudiosa revisita la historia de las primeras civilizaciones, las cuales, a través de las imágenes simbólica, míticas o sagradas intentan encontrar una unidad con una forma absoluta. Se mencionan la energía vital del *Ka* de los egipcios —energía vital que permanece después de la muerte del ser—, la del *eidolon* de los griegos —es decir, la figura sobrenatural de un muerto—y, finalmente, la esencia del alma cristiana, que anhela, después de la separación del cuerpo del ser humano, a la unión con Dios. Por lo tanto, el tema del doble se relacionaría con la muerte,

ya que, solo después de la muerte se concreta la separación del ser doble anímico que vive en el cuerpo.

También muchos filósofos trataron este tema. El en estudio de Juan Herrero Cecilia se hace hincapié en la postura de Platone, el cual presenta la diferencia entre el mundo ideal, de las ideas primordiales, y el mundo material, que es el mundo "imperfecto" (2011: 20) del mundo ideal, donde existen imágenes que son el reflejo de otra dimensión.

A continuación, se pone de manifiesto el pensamiento de Kant, que individua las únicas categorías tangibles en las del espacio y del tiempo y, por eso, se pueden conocer solo experiencias fenoménicas y no el noúmeno, es decir, la realidad en sí misma.

Asimismo, se aclara la postura de la religión cristiana, que admite la existencia de un Dios, "conciencia absoluta" (ibíd), que crea un espacio y un hombre que lo representa. En esta misma dirección, el ser se convierte en una imagen doble de Dios, con una forma material corpórea y una espiritual, representada por el alma. El ser, imagen doble de Dios, vive otra dualidad, ya que, puede dejarse atraer por la fuerza del mal, intentando emular totalmente a Dios, o intentando acercarse a Dios mismo, eligiendo el bien. Juan Herrere Cecilia habla también de la filosofía existencialista que describe la duplicidad del ser humano que nace en un estado de negatividad. El ser puede decidir independizarse de aquella negatividad, que está formada por un estado de alienación, o vivir en la dimensión de soledad y de vacío del ser en la tierra. Finalmente, la estudiosa constata la presencia del doble en la figura del "andrógino" (ibíd) platónico o en la del ser primordial, en el cual el masculino y el femenino conviven, para terminar con la imagen del mito de Narciso, enamorado de su imagen.

Estas especulaciones finales, que se unen a la idea de la existencia de un deseo de unidad y de totalidad del ser con una entidad única desde el cual ha sido escindido, revelan también una dinámica de dominación sobre este otro y sobre el mundo, creando una especie de unión, un pacto, con una parte más malévola que puede garantizar aquella unión o emulación con Dios. A ese respecto, Juan Herrero Cecilia concluye:

> Por medio de este pacto, el individuo «vende» su alma –enajenación del principio espiritual– a cambio de la adquisición de la riqueza material y del gozo sensual. El «pacto diabólico» como ilusión de triunfo narcisista del principio del placer tiene sin duda algo que ver con los desdoblamientos que provienen de las pulsiones del inconsciente (Freud), o de la fascinación que ejercen en la conciencia individual ciertos esquemas arquetípicos (Jung). (2011: 21)

Por lo que se refiere a la literatura, el tema de la duplicidad, del límite entre la unicidad y duplicidad, en el siglo XVIII suscita el interés de muchos escritores. La estética del Romanticismo pondrá de manifiesto la figura mítica del *Doppelgänger*, es decir, la imagen doble del yo interior, reflejada en la de un individuo exterior, según la idea de Jean-Paul Richter que, en 1776, idea el término. La imagen del yo se desdobla en aquella de un personaje exterior que deviene un ser autónomo, o fantástico, que provoca un sentido de inquietud, ya que este nuevo sujeto modifica el flujo natural de la vida. A ese respecto, se habla de una crisis de la conciencia individual en el Romanticismo, que subraya la calidad del "dinamismo infinito del Deseo que choca contra los límites que impone al ser humano la realidad aparente del mundo" (2011: 22), añade la estudiosa. Finalmente, podemos leer que:

> En ese contexto surge la filosofía idealista de Fichte que elabora un sistema basado en la oposición entre el Yo Absoluto y el yo finito o relativo. El Yo Absoluto afirma su libertad generando el mundo exterior por oposición a sí mismo, y ese mundo incluye al yo empírico o relativo. Éste es un yo desdoblado que debe oponerse también a sí mismo para afirmarse como yo real representándose el mundo frente a él. El Yo Absoluto es el yo deseado por el yo relativo que se encuentra escindido y debe afirmarse enfrentándose a la sensación de vacío y a la nada. Para eso tiene que convertirse en «otro», identificarse con un «doble» que sea el reflejo o la imagen en negativo de alguna de sus múltiples aspiraciones (2011: 22).

En la estela que abre el Romanticismo, muchos son los autores que se interesan de este tema y que lo tratan en sus obras. Se citan los trabajos de Richter, de Hoffman, de Poe, de Dostoievski, de Maupassant, de Henri James, de Stevenson, de Wilde, de Kafka, de Woolf, de Borges, de Cortázar, de Merino y de escritores, los cuales presentan personajes que viven un nivel de doblez subjetiva u objetiva[50].

Finalmente, cabe señalar la postura de Otto Rank, que, interesándose en la película del *Estudiante de Praga*[51], redacta en 1932 un ensayo sobre el doble,

[50] En esta misma dirección, Juan Herrero Cecilia explica que: "El doble subjetivo, ya sea de carácter «interno» (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter «externo» (el yo repetido o desdoblado en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas" (2011: 26). El doble objetivo, por el contrario: "plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo" (2011: 28).

[51] Cfr. Rank, Otto. *Don Juan et le double*. París: Payot, 1972.

titulado *Don Juan y el doble*. El intento del autor es el de crear un nexo entre la aparición del lado más oscuro del doble en los personajes literarios y las concepciones de las civilizaciones antiguas sobre el tema de la muerte y de la eternidad del alma. Se toman en consideración muchos niveles, como la sombra y la expresión del alma, la dualidad del alma, el reflejo y la significación del narcisismo, la idea de la inmortalidad del yo, las características del yo y su doble postura y, finalmente, el tema del doble en la literatura. El estudioso se centra en los aspectos biográficos de los autores y crea una conexión entre la aparición de una duplicidad con los rasgos patológicos de cada escritor. Además, sostiene que el recurso a la imagen de la sombra, del cuadro o del reflejo, en literatura, se une a las creencias mitológicas pasadas. En esta dirección, Juan Herrero Cecilia afirma que:

> Así el miedo a la propia muerte, ha producido la creencia en la inmortalidad del alma bajo la forma de un espectro, un espíritu o un principio vital que perdura más allá de la muerte. El alma es entonces una especie de doble del ser humano, una fuerza invisible y espiritual que será libre después de la muerte (2011: 32).

Retomando las especulaciones previas, uno de los puntos neurálgicos de la producción de Pizarnik se basa exactamente en la toma de conciencia de que el ser humano es un ser caído que ha sido separado de la entidad primordial y absoluta y que ahora vive una dimensión caracterizada por la temporalidad y la casualidad, un estado que Cristina Piña, en *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, compara a "la muerte en su doble vertiente de multiplicidad y aniquilación" (1981: 14). La crítica argentina

hace referencia a un *illud tempus;* es decir, a un intervalo de tiempo durante el cual el ser humano experimenta un estado de gracia y un nivel de comunión y de unicidad con el absoluto, unicidad que, a su vez, se relaciona con el tiempo de la infancia y se expresa a través de la forma poética. Una parte del ser, después de la caída, queda con su memoria en este lugar primigenio paradisíaco, mientras que la otra, por el contrario, está condenada a un período de sufrimiento, teñido de un sentido de falta y de aflicción. Esta última etapa corresponde al estadio de la muerte con todas sus facetas, un lugar donde, inesperadamente, surge la poesía. Con referencia a ello, Piña define la palabra como el "intento supremo por unir los rostros separados, las dos riberas del ser" (ibíd), corroborando la postura que ya Pizarnik había enunciado en el ensayo "El poeta y su poema", incluido en la *Antología consultada de la joven poesía argentina*, y en el cual la autora escribía: "[…] En posición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño" (1968: 67). Este concepto de la palabra poética como salvación y puente entre una dimensión terrena y una absoluta encuentra sus raíces a partir del pensamiento de los románticos —de manera particular en Hölderlin y en Novalis— hasta Rimbaud. El verbo, según la visión de estos poetas, intenta crear una conexión entre los dos mundos; asimismo, y para que este resultado se alcance, Pizarnik demuestra su devoción a la palabra y anhela a una total comunión con ella. De hecho, el título del poema en prosa «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», texto incluido en *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, afirma exactamente este *estatus* de personificación entre cuerpo y poesía; una escritura que, sin embargo, fracasa en su intento. A lo largo de la parábola creativa, en efecto, la producción de la autora se contamina mayoritariamente por

el sentido de muerte y, si en principio la palabra había representado un medio para alcanzar la unicidad, la dimensión destructiva de la muerte la obliga a desintegrarse y a identificar su ser con unas pluralidades de voces, símbolos de aquella desgarradura.[52]

Los ejes trazados introducen el tema del doble en la poética de Alejandra Pizarnik. Es decir, se hace patente en la escritura de la autora tanto la existencia de una voz que habla desde la orilla del jardín primordial —en el cual reside, según Piña, en *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, un ímpetu "erótico-vital" (1981: 34)—, como la existencia de numerosas voces de la autora que comunican desde la orilla terrena, —la de la muerte, caracterizada por el ímpetu "tanático" (ibíd)—. De hecho, tal y como evidencia Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos"*, de 1994, "destruida la plenitud, la distancia ontológica se instala también dentro del yo" (1994: 65). Tomando como puntos de partida las posiciones de Cristina Piña, distinguimos en la poesía de Pizarnik un doble "temporal" (1981: 35), uno "espacial" (1981: 36), uno "sin determinaciones espacio-temporales" (1981: 37).

Por lo que se refiere al análisis de una dualidad temporal, en primer lugar, cabe destacar una inicial actitud de aceptación por parte de la autora, la cual reconoce sin matices trágicos la existencia de esta escisión. Piña sostiene su tesis a través del análisis del poema «Mucho más allá», de *Las aventuras perdidas*, en el cual Pizarnik escribe: "Y qué me da a mí,/ a mí que he perdido mi nombre,/ el nombre que me era dulce sustancia/ en épocas remotas, cuando yo no era yo/ sino una

[52] Cristina Piña, en *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, habla de un "dialogo entre el yo ebrio de absoluto y su doble que crece hasta ahogarlo" (1981: 16) y de un lenguaje que, a pesar de que se haya vuelto cuerpo —el de la autora— está bajo el control de la muerte que lo conduce al suicidio.

niña engañada por su sangre?" (95), y en el estudio del poema «Verde paraíso», de *Los trabajos y las noches,* en el que la autora afirma: "extraña que fui/ cuando vecina de lejanas luces/ atesoraba palabras muy puras/ para crear nuevos silencios" (175). Según la interpretación de Depretis, el tiempo pasado, que llama a la memoria la infancia y un tiempo de felicidad primordial, evoca valores positivos; por el contrario, el tiempo presente se tiñe de un rasgo de negatividad, ya que el presente es el tiempo sucesivo a la caída, donde demora un estado de aporía y se carga de instintos de muerte. El yo explicitado en las líneas anteriores reconoce y admite la presencia de dos temporalidades en su existencia, una dualidad que, progresivamente, en el poema «XI» del *Árbol de Diana*, se encuentra en el momento único del espacio primordial de la infancia: "ahora/en esta hora inocente yo y la que fui nos sentamos/ en el umbral de mi mirada" (113). De todos modos, los últimos textos sancionan la idea de una temporalidad múltiple que no puede reconciliarse y se señala la presencia de un yo completamente contaminado por la muerte, como en el poema de la tercera sección de *Extracción de la piedra de la locura*: "Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y/ asusta a la niña que fuiste" (241).

A continuación, y con relación a la división espacial, se hace patente a lo largo de toda la producción pizarnikiana el deseo de asumir una entidad escindida no solo en un tiempo, sino también en lugares distintos. De todas maneras, la dualidad espacial no otorga a la poeta la posibilidad de una unión —como en caso de la temporalidad— y, en la perspectiva de Piña, esta doblez "siempre será un ir y un venir de una zona a la otra, abandonando algo de sí en el lugar de partida y en el de llegada" (38). En el poema «XV» de *Extracción de la piedra de la locura,* Pizarnik escribe: "Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien

soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento" (242); a pesar de que la autora abandone su cadáver, Piña reconoce la conciencia de su ser en el espacio de muerte donde, finalmente, nace su voz y escritura.

A esta interpretación, Natalia Cancellieri, en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, añade la importancia del uso que Pizarnik hace de algunas formas adverbiales determinadas y, de manera más exacta, especifica que la oposición más relevante "registra a nivel de adverbios de lugar es la Pizarnik construye a partir del enfrentamiento de un 'aquí', donde se encuentra el yo lírico sin poder trascenderlo en la realidad, y un 'allá' anhelado y alcanzado en el espacio poético" (2011: 220).

En la primera etapa de la escritura de la poeta, el uso de los dos adverbios no alude a un contraste bien definido en su significado; en las líneas iniciales del poema «Noche», de la *La tierra más ajena*, Pizarnik otorga un valor de absolutez a ambos: "correr no sé dónde/ aquí o allá/ singulares recodos desnudos/ basta correr!" (20). Sin embrago, a partir del libro de *Árbol de Diana*, se delinea una nueva perspectiva donde el "aquí" (ibíd), mayormente relacionado con la experiencia terrena del yo poético, se carga de significados negativos, mientras que el "allí" (ibíd), o el "allá" (ibíd), representan el lugar en el cual el yo desdoblado anhela ir o, también volver. De hecho, en el poema «XXI» de *Árbol de Diana*, en el cual la poeta escribe: "he nacido tanto/ y doblemente sufrido/ en la memoria de aquí y de allá" (123), el adverbio "allá" (ibíd) evoca el concepto de la memoria y, supuestamente, el de la infancia; es decir, un estadio pasado que la poeta quiere recuperar. Natalia Cancellieri añade a esta interpretación suya la idea de que en este poema específico el adverbio "allá" (ibíd) puede representar también la imagen de la muerte que, como la infancia, demora en la otra orilla y

que, nuevamente, tal y como la infancia, es sinónimo de deseada liberación. Por tanto, partiendo de un punto espacial terreno, el "aquí" (ibíd), donde una parte del sujeto pizarnikiano reside, su doble escindido empieza su camino para llegar a la dimensión del "allá" (ibíd), en la cual reside la infancia, con su connotación positiva, junto a la muerte liberadora. Según tal lectura, la infancia y la muerte coinciden en la proyección de aquel lugar de escisión del yo poético. De la misma manera, en el poema «Crepúsculo», "el aquí" (204) se caracteriza por el deseo de alcanzar la otra orilla —también a través de la memoria— símbolo de un bienestar y de una plenitud imposibles. En conclusión, el yo que vive la experiencia terrena sigue definiéndose por su matiz de hostilidad y por el sentimiento de deseo, el del "allá" (ibíd), que es el emblema de la eternidad alcanzable a través de la vuelta al jardín primordial y también por medio de la muerte. A continuación, Natalia Cancellieri hace referencia al poema «XIX» del *Árbol de Diana*, donde se denota también que el adverbio "aquí" (131) está asociado a un sentido de asfixia que la autora experimenta tanto desde un nivel físico —debido al asma de la cual sufre—, como mental —por el sentido de claustrofobia generado en su vivencia terrena—. Pizarnik, en las líneas que siguen, se sirve de la imagen de la garganta para describir el sentido de falta de aire que prueba en el lugar donde nada es posible: "Aquí vivimos con una mano en la garganta. Qué nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia" (ibíd). A pesar de todo, el ápice de este discurso aparecerá en los poemas conclusivos, incluidos en el libro *Textos de sombra* y, de manera más exacta, en el poema «Sala de psicopatología», en el cual el adverbio "aquí" (141) hace referencia a la clínica donde la autora ha sido realmente internada por sus enfermedades mentales; un lugar y una situación

que no solo no le permiten respirar, sino que representan un abismo concreto y definido:

> 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 destino (ibíd).

Las palabras de este poema en prosa consagran definitivamente los polos dentro de los cuales se mueve el "yo" (ibíd) de la escritora que se escinde en dos planos, pertenecientes tanto a la perspectiva terrena como a la primordial. En el poema «Desde esta orilla», de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik introduce los elementos claves para llevar a cabo este análisis: "Desde esta orilla de nostalgia/ todo es ángel./La música es amiga del viento/ amigo de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte" (98). El "desde" (ibíd), en posición de apertura, asume el significado de un aquí, que se tiñe de un sentido de nostalgia —y de los valores positivos que esta conlleva— y se acerca a la idea de la deseada muerte. Esta perspectiva brinda el nexo entre las dos entidades. Pizarnik intenta moverse hacia la otra orilla donde demora la muerte que, de todos modos, está en conexión con los elementos anafóricos de las líneas precedentes y, por lo tanto, también con el sujeto. La muerte, en suma, se halla tanto en el lugar desde el cual habla la autora, como en el lugar hacia el cual la poeta se dirige, cerca de la orilla. Esta última, se convierte en el símbolo de la errancia, de la transitoriedad y, tal y como la conceptualiza Cancellieri, "el lugar apto para la muerte, es decir, un sitio,

una dimensión que quiere alcanzar el yo lirico, (y sus múltiples alter ego, como vienen a ser, por ejemplo, los pequeños seres) desde su propia orilla" (2011: 225). Por último, se evidencia también que el adverbio "desde" (345), del poema «En honor de una perdida», acompaña el sentido de asfixia que ha sido introducido anteriormente y que ha sido asociado a una circunstancia tangible. Este texto, recopilado en la sección de los textos escritos entre 1962 y 1972, muestra concretamente tal postura:

> La para siempre seguridad de estar de más en el lugar en donde los otros respiran. De mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé un desenlace menos trágico que el silencio. Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio (345).

Florinda Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*, de 1994, sigue profundizando la temática, admitiendo ella misma la presencia de un espacio que se caracteriza por una doble perspectiva y que admite la fracturación de un yo que, parafraseando sus palabras, se enfrenta con el no-yo. La crítica se concentra en el uso que Pizarnik hace de los adverbios "afuera" (1994: 22) y "adentro" (ibíd), los cuales se cargan de una simbología exacta y se refieren a una desgarradura ontológica y discursiva; ambos, de hecho, describen dimensiones positivas y negativas. El habitar "adentro" (ibíd) garantiza una protección, un lugar personal en estrecha relación con el sujeto, un espacio de creación y de reflexión, pero también una dimensión de asfixia, de soledad y de psicosis. El afuera, que por su falta de límites no garantiza en apariencia una real defensa, simboliza también el espacio de liberación donde todo puede suceder.

En el poema «X», de *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik describe una dimensión de sufrimiento que se consuma en el lugar de la personal interioridad: "Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro" (242). Por el contrario, ya en el primer poema de *Las aventuras perdidas*, «La jaula», la autora ofrece una mirada alumbradora del espacio exterior, que se une a la imagen del sol y de una música: "Afuera hay sol./No es más que un sol/ Pero los hombres lo miran/ y después cantan" (73).

La tercera forma propuesta en el análisis de Piña, la que se define "sin determinaciones espacio- temporales" (1981: 38), destaca la presencia de una desgarradura interior del yo que, de manera independiente de las categorías de espacio y tiempo, se manifiesta en un *crescendo* por medio de ciertas imágenes, entidades y figuras, las cuales llegan a ser casi enemigas de sí mismas. En la «Única herida», poema incluido en *Las aventuras perdidas*, de 1958, la poeta escribe: "¿Qué bestia caída de pasmo/ se arrastra por mi sangre/ y quiere salvarse?" (78); años más tarde, en el poma «XIV» del *Árbol de Diana*, la poeta hace referencia a la imagen del espejo: "El poema que no digo,/ el que no merezco./ Miedo de ser dos/ camino del espejo:/alguien en mí dormido/ me come y me bebe" (116).

Con referencia a la imagen de la muerte, esta tiene también una doble relación con el sujeto hablante. Por un lado, la dimensión de la muerte, que se halla en la otra orilla, representa la salvación, la única solución para reencontrar aquel estado pacificador que el sujeto experimenta antes en la vida ultraterrena, en comunión con el absoluto. La caída, como ya se ha destacado más arriba, produce un estado de padecimiento que puede encontrar su resolución solo por medio un

camino de vuelta hacia el jardín primordial o por medio de la muerte[53], la cual, en este caso, se carga de aspectos positivos. En «El despertar», poema dedicado a León Ostrov incluido, de *Las Aventuras Perdidas*, se presenta este concepto: "Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado/ y mi corazón está loco/ porque aúlla a la muerte/ y sonríe detrás del viento/ a mis delirios" (92). También en el poema en prosa «Adioses del verano», de *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik insiste en el deseo de muerte: "Suave rumor de la maleza creciendo. Sonidos de lo que destruye el viento. Llegan a mí como si yo fuera el corazón de lo que existe. Quisiera estar muerta y entrar yo también en un corazón ajeno" (236). Por otro lado, la muerte ya no se sitúa en la orilla, sino que coincide con el yo lírico de la autora misma. Desde esta perspectiva, se asiste a una real personificación de la autora con la muerte, como se demuestra en el poema «Silencios», incluido en *Los trabajos y las noches,* en el cual Pizarnik habla y oye por medio de la muerte: "La muerte siempre al lado./ Escucho su decir./Sólo me oigo" (188).

Finalmente, en «Fragmentos para dominar el silencio», de *Extracción de la piedra de la locura,* Pizarnik recupera la simbología animal para describir una duplicidad que crea el sufrimiento y que, en conclusión, mata: "La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos" (223). El análisis llevado a cabo por Natalia Cancellieri se centra exactamente en la intención de constatar la existencia de una densa red de referencias semánticas que confutan el nexo entre el sujeto lírico de la escritora y la imagen de la muerte.

[53] Tamara Kamenszain en su ensayo "La niña extraviada en Pizarnik", de 1996, alude a una escritura que intenta construir el poema como si expresara un cuento que tiene lugar después de la muerte.

De hecho, Pizarnik nos ofrece, a menudo, la representación del cuerpo como "cadáver" (98), en el caso de «Desde esta orilla», y propone un léxico unido al mismo campo semántico —como el de las "manos crispadas" (309), de «Aproximaciones», o de la "ruinas" (247), de «Extracción de la piedra de la locura», — que marca este concepto. Es emblemático el caso del "IV" poema de «Aproximaciones», en el cual la poeta escribe: "Mi cuerpo se pobló de muertos/ y mi lengua de palabras crispadas,/ ruinas de un canto olvidado" (309).

Por tanto, también el cuerpo adquiere un significado doble; en «Amantes», de *Los trabajos y las noches*, Pizarnik habla de un cuerpo que intenta abrirse a la vida, pero es mudo y, por lo tanto, no puede generar palabras y comunicar. Esta lectura de Cancellieri brinda la idea de la imposibilidad de una salvación por medio de la palabra: "mi cuerpo mudo/ se abre/ a la delicada urgencia del rocío" (159), se lee en «Amantes». Si Pizarnik había esperado que la escritura la salvara de la orilla de la muerte, las líneas precedentes niegan esta esperanza porque el cuerpo no puede expresarse y está representado como un cadáver[54].

Cancellieri insiste en la idea del cuerpo como entidad inerme y retoma la posición de Enid Álvarez, aclarada en "A medida que la noche avanza", de 1997, según la cual, el "cuerpo mudo" (159), analizado en precedencia, es asexuado, sin identidades, y su única función es la de hacerse medio para que se manifieste el pasaje del yo desde su inicial condición de felicidad en el paraíso perdido hacia el estado de sufrimiento a través de la caída. En «Caminos del espejo», de *Extracción de la piedra de la locura,* el cuerpo descrito por Pizarnik se convierte en

[54] Natalia Cancellieri cita el poema en prosa «Cantora nocturna», de *Extracción de la piedra de la locur*a, en el cual la autora habla de un corazón verde asociado a la muerte: "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" (2011: 213).

una ofrenda: "he sido toda ofrenda/ un puro errar/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos/para decir la palabra inocente" (241). Enid Álvarez añade además que el carácter asexuado y teñido de pureza del cuerpo favorece su proceso de desdoblamiento. De hecho, el cuerpo de la autora no parece materialmente experimentar un estado de éxtasis. Por lo tanto, la sublimación debe llegar por medio de un tránsito a otra dimensión inmaterial por medio de la palabra y de la imaginación.

La última categoría a la cual nos referimos es la verbal. Es decir, el uso de los pronombres de segunda o tercera persona singular o de un pronombre indefinido para representar una entidad doble, subdivisión que, en el análisis de Natalia Cancellieri, respeta una evolución diacrónica. Cabe destacar, en ese sentido, que el uso del pronombre personal yo, resulta constante a lo largo de toda su producción, mientras que el uso del pronombre personal tú está mayoritariamente presente en la primera mitad del corpus. Por el contrario, la tercera persona se emplea sobre todo en la segunda parte de la producción. Esta progresión preanuncia la paulatina escisión del sujeto[55] y el empleo de los distintos lemas produce un cambio de las funciones lingüísticas. Con referencia a ello, Natalia Cancellieri nota que Pizarnik privilegia el uso del pronombre personal yo en las oraciones enunciativas, las cuales se caracterizan por un tono que a veces se tiñe de lamento o acusación: "como si el pronombre de primera

[55] Natalia Cancellieri, por medio de un método experimental que utiliza el software *WordSmith Tools*, un instrumento clave en el ámbito de la lingüística computacional, registra, en toda la producción poética de Pizarnik, 188 ocurrencias del lema "yo", 252 del lema "me", 67 del pronombre personal "mi", 458 de los adjetivos posesivos "mi/s" y 26 del pronombre posesivo "mío/a/s". Por lo que se refiere al pronombre personal "tú", en relaciona al mismo sujeto poético, se destacan 28 ocurrencias, junto a las 83 del lema "te", las 76 de los adjetivos posesivos "tu/s", las 18 del lema "ti" y las 8 de los pronombres posesivos "tuyo/a/s". Por último, se señalan 37 ocurrencias del pronombre personal "ella" y 153 de los adjetivos posesivos "su/sus" (2011: 213).

persona fuera el más adecuado para las proyecciones más concretas de la autora, como si conllevara una especie de aceptación, aunque no pasiva de lo que está encarnando" (2011: 214). Asimismo, se insiste en la idea de que el uso del pronombre personal de primera persona se encuentra en oraciones de una cierta brevedad y se relaciona a imágenes intensas, para obtener un efecto instantáneo. De nuevo, el poema «Sólo un nombre», de *La última inocencia*, es lo que inicialmente demuestra este enfoque "alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra" (65). El rasgo de protesta se hace evidente, entre los otros poemas, en la «Jaula» de *Las aventuras perdidas:* "Yo lloro debajo de mi nombre./ Yo agito pañuelos en la noche/ y sedientos de realidad/ bailan conmigo/ Yo oculto clavos/ para escarnecer a mis sueños enfermos./ Afuera hay sol./Yo me visto de cenizas"(73). De hecho, el pronombre "yo" (ibíd) se define con relación a un elemento hostil, que puede demorar dentro o fuera de sí mismo. Esta postura sostenida por Natalia Cancellieri corrobora la idea de que la escisión de la subjetividad se manifiesta también a partir de los pronombres de primera persona que reaccionan a una realidad que puede ser desgarradora.

También el uso del pronombre tú representa una "apelación a sí misma" (1981: 40), tal y como interpreta Piña, "a partir de la objetivación de una zona de sí, con la cual la otra dialoga" (ibíd). Pizarnik, en «La enamorada», de la *Última inocencia*, se refiere a un "esta lúgubre manía de vivir/ esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues" (53), considerando la figura otra como la parte que pertenece a sí misma y que se ha transformado en el otro ser, el cual ha perdido su inocencia primordial y ha caído en la dimensión del infierno terreno. En las líneas sucesivas, el yo lírico de la autora, que aún demora en el espacio paradisíaco, no solo preanuncia lo que pasará a la entidad que vive en el mundo

de la temporalidad, sino que también describe sus acciones: "enviarás mensajes sonreirás/ tremolarás tus manos así volverá/tu amado tan amado" (53), como si no existiese, según lo que nos sugiere Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos,* de 1994, —y ya aclarado por Piña—, una distancia significativa entre las dos categorías pronominales. Sin embargo, a lo largo de la producción, esta postura asume la única función enunciativa, como en caso de «Hija del viento», de las *Aventuras Perdidas*, donde Pizarnik anota: "Pero tú alimentas al miedo/ y a la soledad/como a dos animales pequeños/ perdidos en el desierto" (77).

Natalia Cancellieri, en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, por el contrario, añade otro punto de vista por medio del cual se hace patente el carácter receptivo del pronombre "tú" (215); de hecho, y tal y como se ha introducido antes, el tono que el "yo" (ibíd) utiliza para dirigirse al "tú" (ibíd) —es decir, a una parte de sí mismo—, no es referencial, sino también acusatorio.

Esta perspectiva ya había sido profundizada por parte de Carolina Depretis la cual, partiendo de la posición aclarada por Benveniste en *Problemas de lingüísticas general* [56], de 2004, se detiene en la condición de reversibilidad del pronombre personal "yo" (2004: 41) y "tú" (ibíd) que Pizarnik emplea su conversación dialógica. Depretis insiste en cualificar las cualidades de estas relaciones, individuando, en primer lugar, la función de la invocación y del reproche, donde el yo lírico de la autora aspira tanto a la unión total con el otro —invocándolo y reconociendo un estado de ausencia personal— como rechazándolo— en el

[56] Cfr. Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1974.

intento de definirse como entidad única—. Además, Deprestis recalca la existencia del nivel discursivo del sermón, dirigido normalmente por la entidad otra al yo lírico de la autora y, finalmente, el tono del homenaje, con el cual el sujeto de la poeta se consagra al otro.

En *Hija del Viento* el pronombre personal "tú" (77), en ese sentido, debe acoger todas las quejas que le dirige el yo, cargándose de negatividad, como si el sujeto de primera persona acusara a una parte que le pertenece. Natalia Cancellieri, en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, sigue afirmando que las oraciones exclamativas representan los ejemplos más pertinentes para confutar esta tesis. El poema en prosa «Extracción de la piedra de la locura» demuestra el papel de superioridad que desempeña el "yo" (247) contra su alter ego "tú" (247), en una dimensión que ha sido exasperada por medio del uso de la anáfora y de los verbos, que marcan un estado de negatividad.

> Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rojas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado (253).

Finalmente, en el análisis que propone Piña, hay también ejemplos —de manera particular la crítica se refiere a los textos de la primera fase de escritura de Pizarnik— en los cuales el yo lírico que habla reside en la orilla terrena, la de la muerte. En «Artes invisibles» de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik usa exactamente esta estrategia de inversión: "Tú que cantas todas mis muertes./ Tú que cantas lo

que no confías/ al sueño del tiempo,/ descríbeme la casa del vacío/ háblame de esas palabras vestidas de féretros/ que habitan mi inocencia" (80). En este poema, el "tú" (80) al cual la autora se dirige no forma parte de su mitad escindida. Por el contrario, Pizarnik crea una entidad indefinida que puede referirse a la muerte o a la poesía misma, según la concepción de la función de la palabra poética en la estética de la autora.

En conclusión, cabe destacar que, durante la paulatina evolución del acto creativo de Pizarnik, este aspecto temático y estilístico llegará a su máxima tensión en el libro final de *Extracción de la piedra de la locura*, donde las varias tipologías de pronombres identificados por medio del tú fluirán de una orilla a la otra, de un espacio que se reconoce como vital a el de la muerte. Cristina Piña, en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, hace referencia al largo poema en prosa que lleva el mismo título del libro:

> La luz mala se ha avecinado y nada es cierto. Y pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, silencio siempre, las monedas de oro del sueño.
>
> Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque (247).

En el primer pasaje, el "yo" (247) de la autora es lo que inicialmente describe lo que le está pasando con un tono pacificador; a pesar de esto y, ya desde el principio, se introduce un segundo "yo" (ibíd) que puede adquirir el carácter de

su esencia dual. La sección del poema se cierra con la introducción de una tercera voz que no tiene una entidad clara:

> Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas (247).

En este segundo pasaje se revela la entidad del último sujeto hablante, el cual es la síntesis de los dos primeros, un sujeto escindido entre "apariencia y realidad" (45), según Piña, en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981. Desde este momento, los dos sujetos, uno que apela y el otro que declara, hablan incesantemente alternándose de manera fluida, uno en lugar del otro, creando una mímesis continua, una alternancia especular sin fin. La introducción de una tercera entidad refleja el nivel máximo de exasperación que lleva a la disolución del sujeto; es decir, si la presencia de un alter ego garantiza, de todos modos, aún un equilibrio entre el ser dual y ambivalente de la poeta, el reconocimiento de una tercera entidad conduce a la aniquilación. Piña sostiene esta postura citando el ejemplo del poema «Gesto para un objeto», en *El infierno musical*, en el cual Pizarnik declara el fracaso de esta existencia que, inevitablemente, la lleva a la muerte: "Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos ni un es ni un estoy" (286).

«Extracción de la piedra de la locura» representa un texto clave, con referencia a este tema, también en la visión de Carolina Depretis; la crítica reconoce en los poemas de este libro un "tránsito de identidades que habilita el espacio del espejo, un movimiento de ida y de retorno del sí mismo y del otro, un caleidoscópico donde el ser y el parecer se marcan y se contraponen en sus identidades" (2004: 38). Para Depetris, Pizarnik intenta resolver el dilema de su identidad ya desde *Los trabajos y las noches* por medio de la dimensión dialógica entre el "yo" (2004: 40) y el "tú" (ibíd) inmanentes, a través del pasaje del espejo, donde los pronombres hablan y, de manera rápida, se intercambian en su posición. En «Invocaciones», Pizarnik escribe: "Insiste en tu abrazo,/ redobla tu furia,/ crea un espacio de injurias/ entre yo y el espejo,/ crea un canto de leprosa/ entre yo y la que me creo" (196). También las funciones enunciativas se alternan; el "yo" (ibíd), que parece hablar desde el mundo de los vivos, además se carga de matices positivos que expresa a través del sermón y el tú, que se ha abandonado a la muerte, presenta tintes de sufrimiento.

> Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban (249).

En este pasaje de «Extracción de la piedra de la locura», el espejo es lo que permite el flujo de una identidad a otra. El sujeto habla de sí a través del tú, en una continua trasferencia de identidades.

Como se ha anticipado anteriormente, la autora argentina recurre también al uso de la tercera persona del singular y de los pronombres indefinidos para representar el estado de escisión que su ser vive progresivamente durante la evolución poética. En ese sentido, para Piña, en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, el nivel de implicación que esta elección conlleva es menor de lo que se ha demostrado con los antecedentes. De hecho, proyectar una parte de sí a través de una objetivación y por medio de una tercera persona singular significa establecer una distancia más amplía, distancia que otorga a la poeta la posibilidad de observar la que ella misma es realmente. Natalia Cancellieri sostiene que "es como si el 'yo' se mirara desde afuera y describiese lo que ve, como si una vez cuestionado y destruido lo que le es adverso, pudiera apartarse de lo que era y concebir una nueva forma de ser" (2011: 218). Depretis evidencia además el carácter independiente de este pronombre y la posibilidad de transformarse en predicado, un aspecto que le confiere la oportunidad de representar tanto una persona como una cosa. En el poema «XX» de *Árbol de Diana*, Pizarnik marca este matiz de objetivación: "dice que no sabe del miedo de la muerte del amor/ dice que tiene miedo de la muerte del amor/ dice que el amor es muerte es miedo/ dice que la muerte es miedo es amor/ dice que no sabe" (360).

Para concluir, Natalia Cancellieri, en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, se refiere al poema dedicado a Ana Becciú, incluido en el del mismo libro, para sigilar la reconciliación entre los dos polos interiores: "Ella no espera en sí misma. Nada de sí misma. Demasiado ensimismada […] Ella es un interior./ Todo ha sido demasiado y ella se irá./ Y yo me iré" (433).

Pina, en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, concluye que el paulatino desarrollo de la distancia entre "yo" (1981: 48) y "ella" (ibíd), se acentúa, aún más, con la introducción del pronombre indefinido alguien, por su carácter genérico. En las líneas de «Los ojos abiertos» en *Los trabajos y las noches*, la poeta destaca, de hecho, este grado de separación: "Alguien mide sollozando/ la extensión del alba./ Alguien apuñala la almohada/ en busca de su imposible/ lugar de reposo"(171). Sin embargo, si un mayor nivel de objetivación garantiza el reconocer una personal dualidad, sin demasiadas implicaciones, de otro lado, su uso comporta una admisión de una creciente ajenidad, y, con referencia a ello, Piña aclara que "esta simbolización extrema de sí la conduce al aniquilamiento definitivo, pues, al final, comprueba que el lenguaje fracasa en su tentativa de trasmutar el ser; en consecuencia, ella fracasa como entidad ontológica" (1981: 49). Finalmente, se puede concluir que el uso del "tú", podría aún considerarse funcional al restablecimiento de una unidad, mientras que, el uso de los elementos de tercera persona sanciona la imposibilidad de reunión de los opuestos. Depretis, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, de 2004, confuta este pensamiento retomando la idea de Émile Benveniste[57], el cual atribuye al pronombre personal de tercera persona la función de representar tanto una cosa, como a una persona y sus opuestos —nada o nadie. Según este análisis, la función referencial deíctica que el yo desempeña puede dirigirse a elementos y a objetos que se sitúan, de manera independiente, fuera de la enunciación. En ese sentido, se admite la posibilidad de que la fragmentación del yo en un sujeto de tercera persona —

[57] Émile Benveniste trata este tema en *Problemas de lingüística general*, de 1974.

tercera persona que, como anota Depretis, no garantiza la existencia del yo— acerca el yo lírico a una forma vacía, ya que la idea de la nada o nadie, forman parte de esta reflexión. En suma, se brinda la idea de que existe una entidad que es capaz de romper las reglas de la relación deíctica gestionada por el yo lírico, creando, en este modo, una condición de vacío. "Pizarnik da forma a esta identidad amenazante de la tercera persona a través del emblema de «la sombra»" (2004: 42), anota Depretis. La autora titulará también uno de sus últimos libros *Textos de Sombra*, donde la mayúscula del nombre "Sombra" (401), consagra el valor de su identidad. En su acepción, la "Sombra" (ibíd) intenta rellenar el espacio vacío que el yo lírico puede dejar y, de tal manera, recrear el nivel de dependencia entre la tercera persona y la primera. Florinda F. Golberg, la definirá "un alter–ego lúcido y trágico a la vez" (72), el cual tiene su doble, tal y como se evidencia en el poema «El entendimiento», de *Los pequeños cantos*: "¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra" (405). La "Sombra" (ibíd) no es solo una variante onomástica de la poeta, según como sugiere Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos*, de 1994, sino también una entidad que respeta una correspondencia entre los sentidos y las acciones del yo lírico. En esta perspectiva, tal y como anota Depretis, en el poema «Endechas», de *El infierno musical*, Pizarnik se pregunta: "[…] Porque no cantó, su sombra canta […]" (288). Además, la sombra, como la muerte, ejerce una acción vampirizadora —ya que quita consistencia al ser de su cuerpo— y, en conclusión, se mueve en el nivel de presencia/ausencia —debido a la función que tiene tanto de representar algo, como por su real inconsistencia que la acerca a la nada—. Depretis evidencia, a

través del análisis de estos nexos y de las antinomias, el nivel de aporía que el tema asume en la poética de la autora. Al respecto, se cita el poema «Piedra fundamental», de *El infierno musical,* en el cual la autora escribe: "[…] yo es y no es ella que es y no es yo […]" (268) —, a la relación entre el sujeto de primera persona y la sombra, para Depretis, resulta que "yo es y no es sombra, que es y no es *yo*, porque sombra es *otro sí mismo* en ser sombra de *yo*, que es *sí mismo otro* en ser sombra" (2004: 42).

Por tanto, si a partir de *Árbol de Diana* Pizarnik reconoce la presencia de una entidad doble, en *Extracción de la piedra de la locura*, gracias a la introducción de la imagen del espejo, la poeta admite una correspondencia doble entre un sí mismo y otro. A lo largo del paulatino desarrollo del acto poético —de manera específica, en el *Infierno musical*— se evidencia un matiz ulterior y se afirma que el sí mismo es otro, aunque se pueda poner en duda esta relación, si se tienen en cuenta las consideraciones de Depretis, según la cual "el sí mismo es y no es el otro que en y no es el sí mismo" (2004: 43). La evolución de esta progresión admite la anexión a su discurso de la entidad de la sombra, la cual representa tanto un "sujeto" (ibíd) como la "nada" (ibíd) en su real esencia; por lo tanto, en la dinámica de estas trasferencias, según el estudio que lleva a cabo Depretis, se concluye que el sí mismo puede ser sí mismo y la nada, y que la nada puede, a su vez, ser sí mismo y nada.

En el intento de definir su identidad, Pizarnik toma en consideración también sus opuestos, sus no identidades, en un continuo juego de asociación y disociación, unión y separación. Junto a la sombra, de hecho, hay otras formas a través de las cuales el yo de la autora intenta personificarse, operando también una acción de objetivación. Como destaca Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este*

Espacio Que Somos", de 1994, en la poesía de Pizarnik se subraya tanto la presencia de imágenes múltiples —"'la muñeca', 'la niña', 'el maniquí', 'el cadáver', 'las voces ajenas', 'la loba', 'la yacente', 'la que no pudo más', 'la silenciosa', 'la viajera' (1994: 70) como la de otros apelativos que se añaden a la imagen de la 'Sombra' (ibíd), es el caso de "'Muñeca' (ibíd) , de 'Madam Lamort' (ibíd), de 'Andrea' (ibíd), de 'niña" (ibíd), a través de las cuales la autora se representa a sí misma.

La imagen y el apelativo de la muñeca encarna, según Florinda F. Goldberg, su "'alter-ego' privilegiado" (1994: 71), a pesar de que se caracterice tanto por la benevolencia de un tiempo pasado y de su niñez como por un rasgo perverso. La crítica sostiene este análisis retomando la posición de Bassnett, el cual, en *Speaking in Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik,* de 1990, describe las muñecas como "dolls tiny female fuigures that can be so easily broken and torn apart, but which are also sinister, because in their silence there is a sense of knowledge" (1990: 42). Pizarnik representa normalmente la muñeca a través de una real personificación o por medio de un dibujo en un papel, como en «Noche compartida en el recuerdo de una huida», *de Extracción de la piedra de la locura*: "Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones" (257).

También el lema "nombre" (65), como se muestra en el poema «Solo un nombre» se carga de un valor muy fuerte, ya que, según Florinda f. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos*, de 1994, recuerda las pluralidades de entidades que la autora asume en el pasado —en su ámbito familiar y exterior— hasta la elección de su pseudónimo "Alejandra" (65) como nombre de adopción. El poema «Sólo un nombre», ya analizado desde perspectivas diferentes en

precedencia, ofrece una visión ulterior con referencia al tema del doble. En la lectura de la crítica, o las dos primeras "alejandra" (ibíd.) pueden confluir en la última —"alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra" (ibíd.)— o una de ellas puede estar encerrada en su doble. El uso de la minúscula puede también significar que ninguna de las tres "alejandra" (ibíd.) es la real y, por lo tanto, solo el "yo" (ibíd.) de la segunda línea se conforma a este concepto. Además, en la lectura que Florinda F. Goldberg retoma de Lasarte, en "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik, en el análisis ya abordado en precedencia, se señala la contraposición del uso del numeral "un" (65) —que acompaña a "nombre" (65) en el título—con la repetición de las tres "alejandra" (65).

A estas lecturas llevadas a cabo a lo largo de los años por la crítica más heterogénea, se contrapone la postura de Claudia Magliano, la cual, en su ensayo "Alejandra Pizarnik: una poética del yo a yo", de 2005, la estudiosa rechaza la idea de una existencia de un desdoblamiento, ya que, según su opinión, "para que éste tenga lugar es necesario que el sujeto desdoblado mantenga alguna diferencia, por pequeña que sea, con el sujeto de quien es 'sombra', para decirlo en términos pizarnikiano" (2005: 6). Claudia Magliano, retomando el análisis de Bühler, en *Teoría del lenguaje*, de 1979 —el cual, según los que afirma la estudiosa, distingue en su modelo las funciones de un "Emisor" (2005: 1) y de un "Receptor" (ibíd.) y de la "Realidad Extraliguistica" (ibíd.) — brinda la idea de que en la poética de Pizarnik el receptor es el "yo mismo" (ibíd.), es decir, el emisor y el receptor coinciden. El poema número trece, del *Árbol de Diana*, puede considerarse el emblema de esta reflexión: "explicar con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome" (115). De hecho, la función dialógica que está presente en esta breve línea se articula solo entre el "yo" y el "yo mismo"

(ibíd.), donde el yo no reenvía a una entidad otra, sino que el sujeto lírico de primera persona sigue representando solo a su persona. Claudia Magliano insiste en la posición de la inexistencia de un desdoblamiento, afirmando que "ese yo no está tratado como un elemento externo y objetivo" (ibíd.), y, con referencia a la temática de la objetividad exterior que se relaciona a la subjetividad del yo lírico, la crítica avía un nuevo debate. La objetividad que demora fuera del yo, de hecho, concurre a la creación del género lírico, ya que representa "la materia poética" (ibíd.) que se modela de manera dependiente de la subjetividad. En su visión, la poética de Pizarnik se constituye solo a través de pasajes interiores que el yo cumple dentro de sí mismo y, por tanto, la estudiosa concluye que en las palabras de Pizarnik el yo poetizado no es un elemento exterior e independiente, sino que se funde con el yo lírico en una única entidad indivisible. La poesía de Pizarnik, en suma, "es la poesía del yo hacia el yo pasando por el yo" (2005: 3), según Claudia Magliano. Es decir, una poesía que permite a la autora de encontrarse a sí misma en un tiempo pasado, presente o futuro, por medio de una circularidad, y de crear su única dimensión en el espacio del poema. En el tercer poema de los *Pequeños cantos*, Pizarnik escribe: "En el centro/ de un poema/ es otro poema/ el centro/ del centro es la ausencia/ en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema" (381); la autora se reconoce totalmente en la posibilidad de hacerse a través de la poesía, donde también la sombra, es sombra del yo lírico y del poema.

Por último, Depretis, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, de 2004, insiste en la importancia de destacar que no todos los usos del tú simbolizan aquella parte escindida del ser, a pesar de que genere relaciones de dualidad. A menudo el "tú" (2004: 32) está dirigido a la figura del amado que,

en los primeros libros, representa la figura de un ángel "intercesor" (ibíd.), un medio para alcanzar la felicidad. El objetivo de estos poemas no es el de describir al amado, sino la felicidad que la relación con el amado suscita.

En los libros finales, por el contrario, hay una inversión y la autora describe un amor no correspondido y se dirige a un interlocutor específico, como en el caso del poema «El ausente», en *Las aventuras perdidas*: "Sin ti/ el sol cae como un muerto abandonado./ Sin ti/ me torno en mis brazos/ y me llevo la vida/ a mendigar fervor" (97). Cuando el amor se presenta como algo inalcanzable o imposible, la poeta se muda a la otra orilla y prueba un sentimiento de nostalgia y soledad. El amor no correspondido lleva a la autora a experimentar la caída desde la dimensión paradisíaca y de felicidad hasta el espacio terreno, teñido de sufrimiento:

> Aún cuando el amado/ brille en mi sangre/ como una estrella colérica,/ me levanto de mi cadáver/ y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta/ voy al encuentro del sol./ Desde esta orilla de nostalgia todo es ángel./ La música es amiga del viento/ amigo de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte (98).

Por lo tanto, se puede concluir que, también la intromisión de una figura independiente, como la de un amado, mueve metafóricamente la perspectiva de la autora hacia el lugar de la caída donde el sujeto escindido vive una dimensión de soledad.

El análisis llevado a cabo por Depretis demuestra también la independencia del yo de la segunda y de la tercera persona. Estos dos últimos pronombres forman parte de una colectividad representada por un ellos con los cuales Pizarnik, en la *Última inocencia*, se relaciona, según una dinámica prestablecida de acercamiento

y de alejamiento. Esta agrupación es el símbolo de una comunidad y, de manera más general, del mundo, que la atrae por sus valores positivos situados, sobre todo, en un tiempo pasado. El "yo" (2004: 28) lírico de Pizarnik intenta acercarse a aquella comunidad que es emblema de la vida; de todas maneras, una fuerza —considerada "ciega" (2004: 29) — la distancia de esta colectividad, instituyendo un grado de soledad desde la cual la escritora habla, que se sitúa en un tiempo presente y que es metáfora de la muerte, la única solución para ella. Pizarnik se divide entre estas dos fuerzas, una tensión que alcanza su nivel máximo en *Las aventuras perdidas*, cuando la "comunidad" (ibíd.) parece englobar, en parte, los valores negativos de la muerte. En suma, Depretis señala que la muerte atrae a la poeta por medio de una acción vampírica que demuestra, esta también, una dualidad. De hecho, por un lado, la muerte vive solo extrayendo la sangre y la vida al ser humano, el cual, por su parte, vive solo gracias a la muerte.

1.2.2 Pizarnik y la huella del surrealismo

A la hora de tratar la filiación de Alejandra Pizarnik con las corrientes artísticas de la época, resulta necesario destacar, como ya se ha subrayado varias veces en tal estudio, su interés por el movimiento surrealista y por sus representantes. En este sentido, se retoma el discurso llevado a cabo por Ben Bolling, en "How Many Ways to Leave your Country? On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik", de 2009, e introducido anteriormente, en el cual se evidencia que: "The dedications form part of an attempt to set Pizarnik within the poetic or literary scene of Buenos Aires" (2009: 424). Las citas y las dedicatorias representan una señal evidente que indican tanto la formación literaria de la

autora, como la relación que ella entretiene con ciertas figuras del panorama artístico de la época. En ese sentido, Ben Bolling observa que, en *Las Aventuras Perdidas,* de 1958, los artistas del movimiento serán los destinatarios principales de los poemas de Pizarnik —de manera particular, destacan los nombres de Olga Orozco, de Elizabeth Azcona Cranwell y el del psicoanalista León Ostrov—. Con referencia a este último aspecto y a la real implicación que la autora tuvo con ciertos grupos literarios, se señala sobre todo el conocimiento de Juan Jacobo Bajarlía[58] y la actividad de traducción que los dos llevaron a cabo sobre la obra de algunos surrealistas europeos—como en el caso de la producción de André Breton— que dio la posibilidad a Alejandra Pizarnik de acercarse al movimiento invencionista y, también, a intelectuales del calibre de Oliverio Girondo, de Aldo Pellegrini, de Enrique Molina, de Raúl Gustavo Aguirre y de Elisabeth A. Cranwell. César Aira, en *Alejandra Pizarnik (1936- 1972)*, de 2001, evidencia con énfasis la estrecha relación entre Pizarnik y Olga Orozco y Enrique Molina y afirma que la autora había sido aceptada por el grupo surrealista por unanimidad. Sin embargo, nadie ejerció una influencia directa sobre su poesía— ni Orozco, ni Molina, ni Ortiz— y, en palabras de Aira, nadie había logrado hacer "una obra vida capaz de funcionar como mito personal" (2001: 24). De todos modos, una figura fundamental para su producción poética fue la de Antonio Porchia, con sus juegos de sentido y paradojas. Pizarnik, según como sostiene el crítico, usó este "mecanismo" (2001:26) al servicio de una "visualidad de raíz surrealista (el mecanismo de distorsión lógica volvía vidente o alucinatoria esta

[58] Bajarlía la introdujo en los círculos literarios vanguardistas y, en *Alejandra Pizarnik, anatomía de un recuerdo*, de 1998, el estudioso recuerda los primeros encuentros que él había logrado organizar en casa de Oliverio Girondo, los primeros contactos de Alejandra Pizarnik con Aldo Pellegrini en el bar El Temple y las charlas con Norah Lange.

imaginería)" (ibíd.). El estudioso afirma también que "al mismo tiempo lo usó para dislocar la posición del sujeto, con lo cual le daba una vuelta de tuerca insólita al mito del poeta maldito" (ibíd.). Finalmente, se aborda el tema de la colaboración que la poeta empezó con la revista *Poesía Buenos Aires* —actividad laboral que sanciona el nexo con la corriente vanguardista— y con *Sur*, en el la cual la autora publicó algunos trabajos y traducciones de orientación surrealista, según lo tratado en precedencia.

Por tanto, para Carolina Depretis, el surrealismo representa el punto de partida desde el cual se ramifica y se construye todo el saber de la autora; es decir, Depretis define el surrealismo como: "el tamiz por el que Pizarnik calibra su vivencia de lo poético y ella accede en enorme medida a los románticos, a los malditos y a la mística a través de este movimiento" (2005: 91). Partiendo de los nombres más significativos de Antonin Artaud y de Georges Bataille —figuras innatas del movimiento que, por admisión de la autora misma, influyen fuertemente su escritura— encontramos en su obra constantes referencias a la poética de una constelación de escritores de enfoque distintos —entre los cuales se repite la importancia que tuvo el papel de los escritores románticos, como señalado antes, y la influencia de la obra de Nerval, de Rimbaud, de Lautréamont y de Lewis Carroll— que Pizarnik pudo conocer a través del estudio de la obra de Breton y de otros representantes de vanguardia. El interés por la producción de Breton demuestra, en suma, el intento de la autora de incorporarse a la corriente surrealista que también en Buenos Aires, y como ya ha sido profundizado, empieza a tener su enorme espacio.

Con referencia a las peculiaridades del grupo, Pizarnik comparte, en la visión de Depretis, tanto la concepción del poeta vidente —que exaspera la percepción

sensorial y logra descifrar distintos niveles de la realidad—, como la intención de traducir en palabras aquellas visiones del poeta, a través de un lenguaje que no refleja simplemente un acto inspirador, sino la creación de nuevas imágenes y figuras de tales visiones por medio de la "invención" (2004: 92). *La Tierra más ajena* y los textos póstumos recuperan la mayoría de los preceptos técnicos de la escritura surrealista, aunque —en la posición expresada por Carolina Depretis— el rasgo que mayoritariamente determina el enfoque del trabajo de Pizarnik es la ideología que subyace a esta corriente. De hecho, el acto poético se transforma en algo "totalizante, como forma errante de vida porque, en este ejercicio de lo poético, no es posible que el poeta cese en el tránsito hacia la no evidencia del mundo" (2004: 95).

La influencia de la ideología del poeta vidente, que será mayormente determinante en la primera fase de su producción, se compone de unas normas constantes, entre las cuales aparecen la poetización de algo concebido como real, como reflexiona Depretis, junto a "la 'vivencia' de lo poético, el 'extrañamiento' de lo evidente, la apertura a la 'otredad' adormeciendo las voluntades del yo, la integridad del mundo y del ser en la fusión de los contrarios dentro de una realidad profunda y verdadera" (2004: 97). Cabe destacar la importancia de descifrar aquel surrealismo presente en Pizarnik y en otros autores como "un realismo 'extrañado'" (ibíd.), basado en algo concreto que se conoce y que, de todos modos, puede ser desmantelado para poder acceder a un nivel superior y surreal que restituirá la verdadera unidad real a la cosa. En este sentido, el surrealismo se concentrará en la fusión de elementos concretos y extraños, representados por categorías opuestas como la muerte y la vida, el sueño y la vigilia, la edad adulta y la infantil, la realidad consciente y la inconsciente. En la

reflexión de la crítica, se concluye que el surrealismo que Pizarnik hereda, finalmente, intenta subrayar aquellas analogías de Breton o las correspondencias de Baudelaire. Se explica aquella fusión de aspectos opuestos, por medio de la unión entre poesía y vida, un acto que transforma la realidad surreal en la única tangible y que otorga a la poesía su valor trascendental. Pizarnik, probablemente, se acercó a estas posturas, no simplemente a través de la influencia de Breton, sino también por medio de la lectura del texto de Marcel Raymond, de 1940, *De Baudelaire al surrealismo*, donde el autor revisa las etapas principales de la formación del grupo surrealista y las posiciones sostenidas por André Breton a la hora de separarse del grupo dadaísta y de formar un nuevo núcleo purista, que se traducirá en la creación del movimiento surrealista.

Marcel Raymond afirma que, desde una perspectiva más vinculante, el surrealismo podía calificarse como un procedimiento de escritura. Por otro lado, engloba una actitud filosófica, política y poética. Por medio de la definición que apareció en el *Manifiesto* de 1924, y que Raymond retoma, se define un "automatismo psíquico puro a través del cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento" (1960: 242). El grupo surrealista auspiciaba una total abstracción de la realidad, para intentar dejar durmiente la razón y entrar en una dimensión muy parecida al sueño y el objetivo de tal abstracción era el de lograr escuchar una nueva parte del ser y de poder escribir según un flujo acelerado del pensamiento[59].

[59] A pesar de ello, tal y como Marcel Raymond recuerda, André Breton en la *Lettre à Roland de Renéville* declara que el grupo admitía en el acto de escritura un margen de control por parte de la razón, sobre todo por lo que se refería a los textos poéticos.

Marcel Raymond retoma el pensamiento de Louis Aragon, según el cual el núcleo de los surrealistas tiene su raíz en el uso pasional y no regulado de las imágenes que se alternan y que desafían al sentido común. En el análisis que se lleva a cabo, la tradición del uso de imágenes inusuales se remonta a la época clásica. Sin embargo, a través de la obra de Baudelaire, la imaginación empieza a tener conciencia de su función demiúrgica. Sostenida por un sentido místico, la imaginación tiene el deber, por medio de imágenes extrañas, de revelar la afinidad entre las entidades y las cosas. De todas maneras, Raymond reconoce la evolución de la posición de autores del calibre de Lautréamont, Jarry, Saint-Pol-Roux o Maeterlinck con relación a este tema y sostiene que los primeros románticos compartían la idea de que la relación que la imagen expresaba tenía un sentido de significación concreto. Con el pasar del tiempo, esta categoría cesó de alumbrar cualquier aspecto del mundo sensible y adquirió una misión reveladora[60].

Para los surrealistas, el nivel inconsciente del ser es capaz de actuar esta sustitución de manera directa, dando vida no solo a relaciones de tipo abstracto, sino también a una participación entre los objetos, identificándolos de manera misteriosa. Por tanto, debido a este principio de sustitución —que, de todas maneras, no produce la pérdida de la fuerza intrínseca de los objetos— se afirma que la diferenciación entre los objetos existe solo en apariencia y es el resultado del producto de la razón. Finalmente, en el análisis que Marcel Raymond retoma

[60] Raymond retoma también da definición de Pierre Reverdy, el cual afirma que la imagen es una creación pura del espíritu y que solo el espíritu que la imagen preserva en sí misma es capaz de entender las relaciones de algunas realidades lejanas entre ellas, las cuales, acercándose, producen la imagen misma. Finalmente, Raymond sostiene que también Paul Valery, en *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,* de 1894, ya había afirmado que cualquier cosa, o entidad, podía ser sustituida por el espíritu, el cual tenía la facultad de meter en correspondencia objetos y formas distintas.

de Pierre Guéguen en *Nouvelles Littéraires*, se describe la imagen como la unidad del espíritu que existe en la multiplicidad de la materia y como una forma mágica del principio de identidad. De aquí, el uso de las imágenes poéticas que se convierten en relámpagos, en núcleos en apariencia absurdos, que, por medio de asociaciones, generan representaciones sensibles.

Sin embargo, Marcel Raymond reflexiona sobre la idea de que los textos surrealistas no deben considerarse el resultado de un ejercicio de la invención verbal, sino como el producto de la cultura más elevada. En esta misma dirección, el crítico subraya la importancia de la influencia de la poesía romántica y neorromántica en los trabajos de André Breton, de Soupault y de Eluard. El surrealismo, de hecho, representa el intento de obtener una llave para entrar en una dimensión de la realidad libre de vínculos y la voluntad más avanzada del romanticismo de romper las entidades ya constituidas, que deben ser sustituidas por otras entidades en plena génesis y actividad. En el manifiesto de André Breton resulta evidente, en palabras de Marcel Raymond, el presentimiento de que el hombre, en su dimensión de soñador, revive un estadio de la infancia y que la predisposición a dudar de la realidad se convierte en la aptitud más importante del ser.

El mensaje vehiculado por los surrealistas se concreta en el anhelo de la libertad total del espíritu, en la aserción de que tanto la vida, como la poesía, demoran en una dimensión otra y que deben ser alcanzadas una a través de la otra, ya que se reúnen y se mezclan en un espacio del infinito. De aquí, el objetivo final de los surrealistas, es decir, el de demostrar que el mundo aún puede ser salvado. Los románticos, Baudelaire y Rimbaud ya se habían acercado a estas reflexiones y, tal y como señala Marcel Raymond, el discurso hará a atención a los conceptos del

misticismo, de la locura, de una mentalidad regresiva y, finalmente, del infantilismo[61].

Otra característica de los surrealistas es la de haberse definido como los guardianes de un reino nocturno. Ellos experimentan una fuerte tristeza causada por la toma de conciencia de no poder alcanzar la cumbre donde los opuestos coexisten sin exclusión, y en la comprensión de no poder volver al caos primordial que inflama las pulsiones. Marcel Raymond recuerda también el inicial interés del grupo por las vertientes espiritualistas de sello oriental y por el pensamiento esotérico, los cuales en suts perspectivas admitían una resolución del dualismo y permitían con sus prácticas la fusión total con el universo.

Retomando el discurso de Depretis, se afirma que otro texto fundamental que influencia a Pizarnik es el de Albert Béguin, de 1935, *L'âme romantique et le rêve* —el cual también sostiene que tanto las conciencias de los místicos, como las de los poetas logran tener una percepción ulterior de la realidad que los rodea, creando confusión, terror y tensión—. A partir de los prerrománticos, el deber de la poesía es, según el pensamiento de Béguin, y al cual Depretis hace referencia en su discurso, tanto el de sensibilizar a los seres humanos sobre la existencia de una realidad dual, como el de reunir esta dualidad de la absolutez que ha sido escindida. Para los surrealistas, la tarea solo se podrá realizar a través de la unión y de la fusión de los opuestos, del yo —que se ha expoliado totalmente de su realidad terrestre—y del otro, y de todos los elementos antagónicos. Finalmente, concluye Depretis, serán los simbolistas y los malditos franceses los que

[61] Tal y como señala Francisco Calvo Serraller, en *La teoría artística del surrealismo*, de 1983, André Breton subraya la importancia de fomentar todos los estados que permiten huir del control de la existencia, exaltando la parte instintiva y el deseo. El objetivo es el de "recuperar la espontaneidad asfixiada por la razón, el libre ejercicio del pensamiento, a través del cual se nos muestra el lado oculto de la vida, lo verdaderamente maravilloso" (1983: 32).

sugerirán la clave de resolución para que el yo pierda sus características inmanentes y se acerque a la Unidad Absoluta. Solo el Yo, que logra salir fuera de sí mismo, es capaz de mirar la realidad que lo rodea y ver al Otro y al Absoluto[62]. Baudelaire, en la idea de Béguin, será el primero en el campo poético que expresará la necesidad de poner en segundo plano la individualidad, a través del acto poético. Sin embargo, a pesar de la voluntad de romper los lazos de la realidad tangible para plasmarse con la voluptuosidad que la realidad otra puede ofrecer, Baudelaire se muestra demasiado comprometido con su mundo literario y sus predecesores y, por ello, según el pensamiento de Depretis, "no puede abandonarse en su poesía" (2004: 100), abandono que redimensiona su influencia tanto en el campo surrealista como en la voz poética de Pizarnik. Rimbaud y Lautréamont, por el contrario, se plasman perfectamente con esta visión. En primer lugar, Rimbaud, en su *Lettres du voyant*, su manifiesto poético publicado en 1926 en *Revue Européenne*, reivindica la importancia de lograr entrar en un espacio paralelo a la realidad para poder devenir un vidente, fórmula que el poeta retoma de la visión del *vate* romántico. De todos modos, él añade un nuevo elemento y, de hecho, no solo se admite la existencia de la identidad del Otro, identificado a través de la separación del Yo, sino que también subraya la falta de elementos determinados que describen sus características, como si se aceptara la idea de un ser Otro indefinido o impreciso.

Depretis concluye su análisis acercándose al pensamiento de Lewis Carroll, otra figura clave que, partiendo del enfoque tratado hasta ahora, ha influido

[62] Los poetas malditos recuperan el pensamiento de Schopenhauer, el cual, en *El otro mundo como voluntad y representación*, de 1818, reelabora la concepción de la Idea de Platón y de la *cosa en sí* de Kant y concluye que, para poder comprender aquellas *Ideas* que residen fuera del espacio de la conciencia del ser humano, es necesario que la persona se aleje totalmente de su individualidad.

enormemente en la obra de Pizarnik. Carroll, como en los casos precedentes, presenta con su escritura una "subversión de lo real y del desplazamiento del yo y del lenguaje fuera de las coordenadas habituales" (2004: 102). Las obras *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* muestran tanto una "realidad invertida" (2004: 102), dimensión que facilita el conocimiento de lo Otro, como una exasperación de la lógica, la cual fracasa en su intento de comprender la realidad y llega a ser desquiciada. El efecto que se crea es el de una irresolución, un conjunto de casos tratados *ad infinitum* que no ayudan a descifrar la realidad. Solo una perspectiva exterior, fuera de sí mismo, puede discernir esta visión. Carroll alcanza este resultado, de manera más exacta, desquiciando el lenguaje, el cual representa la lógica, y por medio de la inversión de las palabras que alteran la realidad. Depretis concluye que "Trastornar lo real a través del lenguaje en un sinfín, índice de una acción continuada y perenne, es el ejercicio necesario para acusar la opacidad de lo habitual y testimoniar la existencia de otra dimensión, 'la contraria'" (ibíd), una dimensión tachada por la irracionalidad y propulsora de infinitas dimensiones del ser.

El surrealismo que Breton promueve, y que Pizarnik conoce a través de su pensamiento, encuentra raíces en todas estas reflexiones precedentes: los escritores anhelan a la Unidad primordial después de un viaje de exilio, intentan acercarse a una realidad única, surreal, trabajando sobre la realidad misma, para tomar conciencia de la relación entre lo visible y lo invisible y acceder a la existencia otra a través de la unión de los contrarios. Depretis señala que hay solo dos caminos para que se resuelvan todas las contradicciones: el primero, sugerido por Paul Éluard, es el de volver a una dimensión de caos primigenio —

retomando, en este sentido, la visión de Reambaud—, y el otro es el del uso de un automatismo psíquico —que se refiere a la postura de Carroll—.

La poética de Pizarnik se construye sobre un juego de oposiciones continuas y su finalidad es la de resolver estas posturas antagónicas, intentando encontrar un espacio de realidad "tanto ontológica como poética" (2004: 104), según reflexiona Depretis. Sin embargo, a pasar de su camino, queda una irresolución, una aporía: el Yo intenta salir de sí mismo, pero el Otro que encuentra y con el cual se identifica no le corresponde perfectamente porque aquel Otro no es una entidad mónada, sino a nuevas otredades, *ad infinitum,* y solo la muerte podrá resolver esta divergencia.

Para Pizarnik, en la visión de Depretis, "hacer poesía y ser poeta es asumir esta labor de rechazar la vida cono hábito y descubrir lo desplazado para poder restituir el Absoluto" (2004: 104). En «Sala de Psicopatología», un poema que se funda con la prosa y perteneciente al libro de *Los textos de sombra*, Pizarnik escribe:

> 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 este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios (411).

Finalmente, Jason Wilson, en *Alejandra Pizarnik, Surrealism And Reading*, de 2007, nos ofrece una visión ulterior sobre la adhesión de Alejandra Pizarnik al movimiento surrealista y define a la autora no solo como una escritora heredera del movimiento, sino también como una crítica de la corriente. La estancia en París, a pesar de que tenga lugar en los años del descenso del movimiento, le dio la posibilidad de entrar en contacto tanto con Octavio Paz y con Julio Cortázar,

los cuales habían emigrado a Francia, como con otros exponentes de las franjas más radicales[63]. Al respecto, Octavio Paz, que en aquellos años contaba con la fuerte amistad de Breton, era el representante de un grupo de surrealistas disidentes y su interpretación de la visión surrealista, definida por Wilson "as ethical, appealing to a triad of love, poetry and freedom" (2007: 2), había sido codificada en la segunda edición del *Arco y la Lira.* La concepción del surrealismo que en aquellos años unía a Paz a un grupo de artistas de esta vertiente era la idea de considerar el arte, durante los años de la Guerra Fría, como una forma de exorcismo; "Poetry was 'defenderse, defender a la vida'" (2007: 78), subraya Jason Wilson.

Alejandra Pizarnik, a pesar de que fuera excluida de la antología *Las ínsulas extrañas: Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, editada por Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, exclusión que la alejaba inevitablemente del canon de la época, encontró su espacio en el grupo, a través de los innumerables ensayos que escribió sobre el trabajo de estos intelectuales —ensayos que presumían una lectura de sus obras y de los textos críticos referidos a tales obras y, por tanto, un profundo conocimiento de esta vertiente surrealista—, y a través de la idea de una recuperación en sus escritos de aquel exorcismo al cual se refería Paz. De hecho, la elección del título del libro *Extracción de la piedra de la locura*, publicado en 1968, hacía referencia al cuadro de Hieronymus Bosch[64] y al libro *Exorcismes*, de 1943, y a *L'espace du dedans*, de 1944,

[63] Se señala también la cercanía con Henry Michaux y André Pieyre de Mandiargues —el cual colaboró con Pizarnik en la escritura de la cuarta de cubierta de la edición *Extracción de la piedra de la locura*—.

[64] En la pintura *Extracción de la piedra de la locura* —1475-1480—, Bosch representa a un médico, supuestamente, que extrae una piedra del cráneo de un paciente a través de una incisión, una piedra que es el emblema de un desorden mental o de la locura. Completan la escena un hombre, con un vestido de color negro y un aguamanil en las manos, el cual parece animar al paciente o

de Henry Michaux. Por lo que se refiere a Bosch, resulta inevitable notar como, pese a que Pizarnik no elija imprimir en la cubierta de la primera edición del libro la imagen del cuadro del pintor holandés —sino una joven mujer con el pelo largo que juega con algunos lazos que nacen de las uñas de sus manos[65]—, recupera la idea de una cura o, mejor dicho, de un exorcismo, que, en su perspectiva, puede realizarse exclusivamente por medio de la escritura. Pizarnik, según la visión de Jason Wilson, confirma así, otra vez, su adhesión al surrealismo con el interés manifiesto por la obra de Hieronymus Bosch, el cual, en la década de los sesenta en París, había sido considerado, con su rasgo visionario, un precursor de muchos artistas. "It's hard to decide whether Pizarnik interpreted the Bosch painting as an allegory or just saw it as a dramatic reflection of her own situation" (2007: 85), continúa Jason Wilson y, a pesar de que la lectura alegórica del dibujo resultó de difícil interpretación por parte de la crítica, la idea de la imposibilidad de una cura para los males de los seres humanos —y de manera particular para

al médico para que se lleve a cabo la operación, y una mujer con un libro en la cabeza y una mirada reflexiva. Irene González Hernando, en "La piedra de la locura", de 2012, afirma que el tema de la *Extracción de la piedra de la locura* "cuenta con abundantes fuentes escritas y antropológicas desde la Prehistoria en adelante, si bien el arte se hace eco de él tan solo en el ámbito de la pintura flamenca entre los siglos XV y XVIII" (2012: 80). La obra puede ser leída como una sátira contra la clase de los cirujanos los cuales, en época medieval, a pesar de que se empezara a fomentar su formación y su reconocimiento académico, incluían también falsas figuras que trabajaban sin competencias para enriquecerse. "La bolsa atravesada por un cuchillo que cuelga de la silla del paciente podría ser una alusión al dinero que ha perdido con esta falsa operación. […], el embudo en la cabeza del cirujano podría aludir a su necedad, engaño o charlatanería. El libro cerrado en la cabeza de la mujer pensativa insistiría en la verdadera ciencia o sabiduría que queda al margen del proceso" (2012: 84) continua Irene González Hernando demostrando su análisis. Finalmente, las últimas líneas interpretativas de la obra nos indican o una crítica al mundo religioso que parecía corroborar esta práctica ilegal o una referencia a la enfermedad del paciente que tiene raíces en la lujuria. "Lo que sale de su cabeza no es una piedra sino una flor, símbolo de la sexualidad, de modo que lo que hace el cirujano es más que curarle de la locura, castrarle, anular su deseo sexual y por tanto devolverlo a los cauces de la sociedad y la moral cristiana" (2012: 84), concluye Irene González Hernando.

[65] "It could be a Dorothea Tanning" sugiere Jason Wilson (2007: 84), con referencia a la imagen de la cubierta de *Extracción de la piedra de la locura*. Dorothea Tanning es una pintora estadunidense surrealista con referencia a la cual María Josep Balsach en *Visiones desde el Desierto. Las Metamorfosis de Dorothea Tanning*, de 20019, escribe "Artista poco conocida de la época tardía del surrealismo: pintora, pero también escultora, escritora, poeta, gran jugadora de ajedrez, y que recorre solitariamente algunas décadas del arte del siglo XX hasta su muerte" (2019: 309).

la locura— fue el análisis más acreditado que Pizarnik heredó en su poesía y en su prosa. El epígrafe que Pizarnik elige para el poema en prosa «Extracción de la piedra de la locura», que lleva el mismo nombre del libro, corresponde a las frases del autor Ruysbroeck: "Elles, las âmes (…) sont malades et elles souffrent et nul ne leur porte-remède; elles sont blessées et nul les panse" (247). En etas líneas se declaran el sufrimiento y la enfermedad del alma que Pizarnik comparte en su idea de fracaso amoroso. Las primeras palabras que abren el poema en prosa de la autora argentina se refieren a una luz débil que cede el paso a la noche, símbolo de oscuridad del alma. La poeta reflexiona sobre las lecturas llevadas a cabo y que más se encuentran cerca de su espíritu, pero no hay respuestas. "La luz mala se ha avecinado y nada es cierto. Y pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades" (247). Con los ojos cerrados mira en su interioridad donde reside la niebla y donde no hay nada, ni siquiera los "violadores de tumbas" (ibíd.), o personajes nocturnos leídos en los libros: "No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, silencio siempre, las monedas de oro del sueño" (ibíd.); en el análisis de Wilson existe solo el silencio "and cheap exchange or gold coins of dreams" (2007: 86). En la segunda parte del poema, Pizarnik retoma la idea de la necesidad de aquel exorcismo expresado por Bosch para alejar su enfermedad del alma, la necesidad de vivir una trasformación interior, una vuelta a la salvífica infancia que ahora se ha transformado en ceniza "busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar" (248). En la visión de Jason Wilson, Pizarnik empieza a dudar sobre la existencia de una alameda y necesita encontrar solo dentro sí misma el real

conocimiento: "Her task is now to exorcise" (2007: 87). Si una primera lectura del texto parece sugerir el intento de la autora de refugiarse en el mundo del arte para huir de sus tinieblas —así escribe la autora: "Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar […]" (249)—, Pizarnik rechaza inmediatamente esta hipótesis —de hecho, a continuación, aclara: "No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco, pero el modo de ofrendarse es el mismo"— (249). En el texto ella sigue reconociendo solo la presencia de un espacio de sufrimiento que se sitúa cerca de la locura. Finalmente, la escritura no le ha donado la posibilidad de encontrar aquel amor soñado y, a pesar de la ambición de uniformarse a la visión artística de Mallarmé, la autora toma conciencia de la idea de que también las palabras la traicionarán; en ese sentido James Wilson concluye que: "Pizarnik denied this revolutionary tradition, despite having been seduced by it" (2007: 88). Para Jason Wilson será este alejamiento del concepto de la escritura como salvación el que impulsará la real definición de sí misma. Con referencia a ello, en la parte conclusiva de «Extracción de la piedra de la locura», Pizarnik escribirá: "[...] Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia" (253); solo queda la ausencia que, junto al silencio, se transforma en la noche y en la muerte.

Finalmente, Joosefa Fuentes Gómez, en "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, analiza la filiación de Pizarnik al movimiento surrealista también a través del análisis de la imagen, pero desde otra perspectiva; es decir, por medio del rasgo visual que caracteriza el contenido del poema. El interés por la pintura y la imagen ha sido siempre declarado por la poeta que, además que realizar

estudios literarios y de periodismo, participa en los talleres del pintor uruguayo surrealista Battle Planas. Tal y como señala Josefa Fuentes Gómez, Pizarnik describirá en sus *Diarios,* en la sección "Cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968", el enorme interés por este arte creativo con un cierto tono de exaltación: "Euforia al ver los cuadros de Enrique Molina. La pintura surrealista me alegra como nada en el mundo. Me alegra y me serena" (686). Por lo que se refiere al acto de la escritura —tomando en consideración los dictámenes de los surrealistas, para los cuales la creación de la imagen deriva de una reproducción pura de las figuras, bajo un estado alucinatorio—, se hace patente la importancia de representar la realidad perceptiva, acercando la distancia entre el sujeto y el objeto. La crítica basa sus discursos sobre las teorías de Cervera Salinas, en "«La poesía es un destino». Alejandra Pizarnik en «Sur»", de 2008, para el cual los poetas trasponen en palabras los dictámenes que perciben de la realidad que los rodea y, además, crean nuevas realidades. El ímpetu poético debe traducirse en palabras; es decir, las voces interiores de los poetas se reorganizan a través de la conciencia del poeta que puede elaborar con una racionalidad imaginativa. En conclusión, Pizarnik, gracias a su inspiración, está en búsqueda de la revelación poética que crea sus imágenes, vehiculadas por su razón.

1.2.3 Desde *Poesía Buenos Aires* hasta *Sur*: sinergias múltiples

Esta sección de la investigación se cierra con el análisis de la imbricación de Alejandra Pizarnik con las revistas de la época, las cuales, con sus orientaciones, demuestran la cercanía de la autora a determinados discursos literarios.

Susana S. Haydu, en *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, de 1996, señala que la poesía de Alejandra Pizarnik se caracteriza tanto por el eco de las vertientes artísticas que, de manera rápida, se alternan en Buenos Aires desde la década de los cuarenta, como por la actividad que la poeta lleva a cabo con las revistas que contribuyen al delinearse de tales orientaciones estéticas y que, por tanto, reflejan más o menos directamente, la peculiaridad de la escritura de la autora.

En ese sentido, Patricia Venti, en *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*, de 2008, resume detalladamente las contribuciones de la poeta en *Revista Serpentina, La Gaceta, Poesía=Poesía, Agua viva, Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura, Mito, Sur, La República, El Búho, Vigilia, Cormorán y Delfín, Papeles de Sor Armadans, Zona Franca, La Nación, Davar, Testigo, Encuentro, Mundo Nuevo, Mantrana7000, La estafeta literaria, El lagrimal trifurca, Diálogos, El escarabajo de oro, Arte e poesía, Zona Franca2, La nueva sangre, El cielo, Poesía de Venezuela, Árbol de fuego, Revista de Occidente n° 100, Poética, Poesía argentina de hoy, La Opinión, Ensayo cultural, El corno emplumado*[66].

En este panorama, destaca la colaboración de Alejandra Pizarnik con *Poesía Buenos Aires*, en la cual aparece por primera vez un trabajo de la autora, «La Enamorada», que más tarde será recogido en *La tierra más ajena*. La filiación de Alejandra Pizarnik a la revista de sello surrealista *Poesía Buenos Aires* explica, según Patricia Venti, como "se fijaron algunos postulados que formaran parte de la base literaria profunda de Pizarnik (como el referirse a la imagen del poeta que funde su vida con la poesía" (2008: 3). Además, *Poesía Buenos Aires* fue también

[66] Patricia Venti, en *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*, de 2008, se ocupa de catalogar todos los trabajos escritos por Alejandra Pizarnik y por la crítica, con relación a su obra.

la editorial de *La última inocencia* y de *Las aventuras perdidas* y, con referencia a ello, sigue añadiendo Venti, "todo apunta a que Alejandra desarrolló una primera sensibilidad poética 'al calor' de la vanguardia argentina" (ibíd).

De todas maneras, la crítica se ha detenido en profundizar, de manera particular, las aportaciones de la poeta en *Sur*, gracias a las cuales, tal y como señala Susana H. Haydu, Alejandra Pizarnik tiene la oportunidad de conocer a Enrique Molina, a Olga Orozco, a Silvina Ocampo y a otros que influenciarán su visión poética. Si, por un lado, Martín Prieto brinda la idea de que el trabajo de Alejandra Pizarnik en *Sur,* en los años sesenta, debió considerarse un acontecimiento ocasional —ya que a partir de 1951 la revista empieza a ser bimestral y, en su mayoría, se ocupa de obras traducidas y de poetas que tenían una relevancia menor—, John King, por otro, en *Sur: Estudio de la Revista Literaria Argentina y de Su Papel en el Desarrollo de una Cultura, 1931-1970,* define a Alejandra Pizarnik como "la más importante poetisa joven que apareciera en *SUR* en los sesenta" (1989: 241).

Vicente Cervera Salinas, en el artículo publicado en la revista *Ínsula* de 2018, "*La poesía es un destino*: Alejandra Pizarnik en *Sur*", analiza esta colaboración a través de la cita de un extracto de la entrevista que Victoria Ocampo realiza a la escritora y a otras artistas en 1971. De manera particular, el crítico se centra en la reflexión que Victoria Ocampo lleva a cabo con sus preguntas sobre el papel que las mujeres desempeñan en calidad de escritoras en la sociedad de la época. En respuesta a esto, cabe destacar la posición de Pizarnik, que afirma que no se puede definir como carrera el oficio de la escritura sino como un destino. Esta entrevista resulta ser la última aparición de Alejandra Pizarnik en *Sur*, la última de una colaboración que empieza en 1962, durante su estancia en París. En

aquellos años, José Bianco había dimitido como director de redacción y Enrique Pezzoni, el cual lo había sustituido, marcaba con su gestión el comienzo de una nueva etapa de la revista. En poco tiempo él logró levantar el interés de muchos jóvenes intelectuales que, participando en la redacción de sus páginas con artículos y reseñas, mejoraron el número de ventas después de una notable reducción de los últimos años.

La producción de la autora en *Sur* abarca el género de la poesía, de la traducción, de la reseña y del ensayo. Esta presencia, por medio de enfoques heterogéneos, subraya el fuerte vínculo que Pizarnik demuestra con la literatura y, por otro, brinda la idea de que su fama de escritora sigue consolidándose paulatinamente. De hecho, los años que Alejandra Pizarnik pasa en París, le permiten profundizar en nuevos estilos de escrituras, de madurar a nivel artístico y de acercarse a personalidades del calibre de Octavio Paz, de Julio Cortázar y de Aurora Bernárdez, los cuales consagrarán muchas veces con sus escritos la poesía de la autora argentina. París le ofrece también la posibilidad de acercarse a la obra de Yves Bonnefoy y la de André Pier de Mandiargues, los cuales tratará de estudiar desde diferentes perspectivas.

En el número 275, de 1962, aparecen en *Sur* los primeros poemas de la autora, con el título «Zona prohibida», textos que Pizarnik publica sucesivamente en el libro *Árbol de Diana*. En 1963, en el número 284, la escritora comparte con la revista una sección importante de sus poemas, que formarán parte de *Los Trabajos y las noches* y del *Deseo de la palabra*, de 1973. «En honor de una pérdida», «Se prohíbe mirar al césped», «Las uniones posibles» y el poema «Buscar», tal y como Vicente Cervera Salinas escribe en "*La poesía es un destino*. Alejandra Pizarnik en *Sur*", de 2018, son textos que "mostrarían la eficacia de una voz afiliada, acerada,

rotunda y doliente, poseedora de una singularidad en el tratamiento de las imágenes que asocian la memoria con el fuego y la tierra, y la libertad con las sombras y el aire" (2018: 73). La escritura de la poeta, según el crítico, se manifiesta como un don, un ímpetu y un flujo energético que se opone a una realidad que la autora logra vivir con dificultad. Esta disociación encuentra un alivio en la memoria, un lugar que ofrece a Alejandra Pizarnik la posibilidad de revivir y rescribir una existencia. Cervera Salinas sigue afirmando que en 1968 aparece en *Sur* "un relato poético" (2018: 76), titulado inicialmente «A tiempo» y, posteriormente, «A tiempo y no». En el texto fragmentario, dedicado a Enrique Pezzoni, según el crítico, se encuentran a personajes heterogéneos como la niña, la muñeca y la muerte— inspirados en la figura de Alicia de Lewis Carroll.

Se resulta necesario destacar un ensayo de Pizarnik escrito en 1965, titulado "El verbo encarnado", que analizaba la estética de Antonin Artaud, uno de sus padres literarios. El ensayo precede a algunos poemas que ella misma traduce, poemas que fueron publicados en *Sur* en versión bilingüe. El texto subraya algunos de los puntos claves de la poética del dramaturgo francés que representan también las bases de la poética de la autora argentina. De hecho, partiendo de una carta escrita por Artaud durante su internamiento en el hospicio de Rodez, la escritora subraya, recalcando las palabras del artista, la importancia de la defensa de la literatura y de la poesía, para sobrevivir en el mundo. Además, Pizarnik se detiene en el concepto surrealista de la unión total entre vida y poesía expresado por Artaud, una consideración que la acompañará en toda su vida. Vicente Cervera Salinas constata que los poemas que Pizarnik traduce de Artaud hablan de un sufrimiento del cuerpo que la palabra logra

expresar, un sufrimiento que el cuerpo del lector vive en el intento de acceder al significado más íntimo de su poesía.

Con referencia a la sección de traducción de la revista, la aportación de Alejandra Pizarnik fue de enorme importancia. Con Yvonne Bordelois, Pizarnik tradujo y publicó, en el número 278 de 1962, tres poemas de Ives Bonnefoy, el cual se acerca inicialmente al surrealismo. En 1964 las dos autoras traducen juntas un texto sobre el oficio de la traducción, titulado, por lo que refiere Vicente Cervera Salinas, "Transponer o traducir Hamlet" y firmado por Bonnefoy. Finalmente, se señala la traducción de los poemas de Antonin Artaud, en 1968, y, junto a Silvia Delpy, la traducción de un texto del surrealista Michel Leiris, en el cual podemos percibir, según la interpretación de Vicente Cervera Salinas, en "Alejandra Pizarnik, critica y traductora. Sus textos en Sur", de 2016, "el grado de verdad que un escritor precisa para transcribir verbalmente su mundo, así como del extremo de la liberación, no solo personal, sino social y colectiva que se produce en tal caso a través de la creación" (2016: 145).

Cabe destacar que el eco de la producción de Pizarnik se fomentó no solo a través de los poemas que la poeta publicó en la revista, sino también gracias a las reseñas que otros estudiosos dedicaron a su obra y, de manera particular, a los libros *Árbol de Diana*, *Los trabajos y las noches* y *Extracción de la piedra de la locura*. *El infierno musical*, publicado en 1971, no tuvo gran resonancia en *Sur* ya que fue publicado en un periodo crítico que la autora vivía a causa de la salud mental. Con referencia ello, resulta que, tal y como señala Vicente Cervera Salinas, Ivonne Bordelois fue la primera en el número 282 de *Sur*, de 1963, que propuso un estudio sobre el *Árbol de Diana*.

El crítico se detiene, sobre todo, en la reseña llevada a cabo por Enrique Pezzoni sobre *Los trabajos y las noches*, en el número 282, de 1962. Enrique Pezzoni utiliza la escritura de Maurice Blanchot para profundizar la modalidad gracias a la cual la autora ha logrado sublimar su experiencia de vida en el espacio de la poesía. En ese sentido, para Enrique Pezzoni, la poesía de Pizarnik oscila desde un constante estado de espera hasta el logro de una dimensión de salvación, en un estado de continua aporía donde la producción de la autora demora. En su obra advierte una tensión continua que se une a la idea de un rescate, concretando en el tema del Edén perdido y en el jardín de la infancia primordial.

Vicente Cervera Salinas destaca también otra perspectiva, la cual subraya la relevancia de las contribuciones de Alejandra Pizarnik por medio de las reseñas que ella misma escribe y que dejan presentir su orientación y su interés estético. En el número 291, Pizarnik dedica un atento análisis al poemario "El Ojo" de Alberto Girri[67], en el cual se vislumbran tanto sus conocimientos históricos, como sus conocimientos de teorías críticas, a través de las referencias teóricas de T.S. Eliot y de André Breton. Por lo que se refiere a la poesía de Girri, Pizarnik subraya la presencia de una melancolía con relación a la unidad perdida y al anhelo de supresión del tiempo. Además, Vicente Cervera Salinas, focaliza su atención en el interés cada vez más creciente que Alejandra Pizarnik muestra en destacar el "referente plástico", la insinuación pictórica, a modo de écfrasis" (2016: 137) en la obra de Girri, un interés que se desarrolla también en sí misma y en el proceso de su formación cultural. Finalmente, Alejandra Pizarnik termina su reflexión

[67] En Girri, Alberto, y Horacio Castillo. *Páginas de Alberto Girri*. Argentina: Editorial Celtia, 1983.

con la toma de conciencia de que el poema es solo "lo que en sí mismo expresa" (2016: 138).

Junto a las reseñas de las obras de Antonin Artaud y de Alberto Girri, Vicente Cervera Salinas profundiza también en la recensión a la obra de Héctor A. Murena, *El diablo de la armonía* —que se había publicado en *Sur* y que Alejandra Pizarnik analizó en la misma revista, en el número 294, de 1965—, a través de una reseña titulada *Silencios en movimiento*. Según el análisis de Cervera Salinas, Alejandra Pizarnik recupera la visión de Friedrich Hölderlin sobre el silencio, según el cual es necesario remplazar los silencios que no llevan a ninguna resolución con los que están en continua evolución y que permiten a la autora retomar un nivel trascendental.

Resulta importante destacar también las reseñas de los relatos de literatura fantástica. En este caso, Vicente Cervera Salinas se detiene en los trabajos que Alejandra Pizarnik dedica a Enrique Anderson Imbert. En el número 306 de *Sur*, la escritora analiza el *Gato de Cheshire*, en el cual se analiza el humor negro y la relación del sujeto textual con el nivel de conciencia que se experimenta en sus textos y que, según Alejandra Pizarnik, encuentra sus raíces en el idealismo subjetivo de sello empirista. Asimismo, se evalúan los estudios de Alejandra Pizarnik sobre la obra de Julio Cortázar, *El otro cielo*, de 1966, sobre los trabajos dedicados a los escritos de Lautréamont y sobre los relatos de Silvina Ocampo.

Finalmente, se concluye afirmando que el interés de la autora por determinados autores, que se concreta en la escritura de las reseñas y en las traducciones de sus obras, representa la atracción que Pizarnik demuestra por ciertas vertientes literarias, vertientes que necesariamente dejan una huella en la calidad de su escritura.

1.3 Nuevas trayectorias de interpretación: una poética fuera del canon

A lo largo de los años, muy a menudo, la crítica ha declarado que la poética de Alejandra Pizarnik no se hubiera podido acercar a un canon literario prestablecido. Reconociendo el interés de la autora por algunos discursos artísticos, los estudios han demostrado cuánto fuerte fuese la voluntad de Alejandra Pizarnik de encontrar un espacio personal y peculiar de escritura. En este mismo sentido, se hace patente la capacidad de renovación de la estética de la poeta, que, en los años de su mayor hervor productivo, intenta también dedicarse en la producción de poemas en el idioma francés, para explorar nuevos ejes de escritura. El objetivo es el encontrar ulteriores orillas desde las cuales enunciar y desde las cuales representar un extranjerismo que caracteriza su palabra, su punto de vista artístico y personal —trayectorias marcadas también por sus raíces familiares—.

1.3.1 La estela del surrealismo y su contradicción

A la hora de profundizar las posturas críticas que demuestran la independencia de la voz de Alejandra Pizarnik con respeto a los cánones artísticos de la época, se ponen de manifiesto las especulaciones de Francisco Lasarte, el cual, en su ensayo "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik", de 1983, brinda la idea de que la atribución de filiación de Alejandra Pizarnik a la corriente surrealista —por el recurso a las imágenes oníricas y por la búsqueda de la trascendencia a través de la poesía— es "superficial" (1983: 867). Los representantes del surrealismo se interrogan sobre la función y la esencia de la

palabra poética e intentan descubrir un lenguaje Otro más apropiado y precursor de nuevas perspectivas. Según Lasarte: "La actitud crítica de estos poetas rara vez hace correr peligro al proceso creador. Todo lo contrario: la formulación de un «nuevo» discurso vindica a la poesía y a la obra de los renovadores" (ibíd). Pizarnik, por el contrario, a pesar de que, por un lado, intente consagrarse totalmente a la escritura, finalmente, no cree que sus palabras tengan aquel potencial para llegar a la esencia última, a aquel nivel superior ambicionado por los surrealistas. De hecho, Lasarte afirma que la autora declara abiertamente esta postura en la entrevista con Marta I. Moia, en 1972, que ya citamos anteriormente. En la perspectiva de Lasarte, Pizarnik no comparte *en todo* con los poetas surrealistas aquella voluntad de desquiciar el orden preestablecido del lenguaje; invertir cada estructura, en nombre de una iluminación y de una creación de un espacio alternativo de la lengua significa, para la autora, perder una precisión que es fundamental en el acto creativo. Víctor Gustavo Zonana, en "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik", de 1997, añade además que el riguroso trabajo sobre la palabra, que comporta una brevedad de los textos —brevedad que pertenece sobre todo a su producción central— la separa totalmente del automatismo y de la creación libre sostenida por los surrealistas. La palabra de Pizarnik es una palabra seleccionada que no admite casualidades.

La intencionalidad de crear poemas bien construidos desvanecerá, de todas maneras, en su producción final, con los textos en prosa, en los cuales, en este caso, Lasarte vislumbra "un viraje hacia ese surrealismo innato" (1983: 868), declarado por la autora en la e entrevista con Marta I. Moia.

Con referencia a la postura de Lasarte, Tomás Vera Barros, en *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman,*

Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini, de 2015, señala que la primera obra de Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena,* parece inicialmente acercarse al método de automatización de la escritura, por lo que se refiere al uso de las pausas semántico-sintáctica, los cortes, la modificación de nexos y de signos de puntuación. Sin embargo, en esta escritura el estudioso reconoce no solo un particular control sobre el lenguaje, sino también "un trabajo esmerado con la forma trófica en el abandono y recuperación en los signos de puntuación, un trabajo clasicista con la métrica" (2015: 126).

Si en *La tierra más ajena*, de 1955, están presentes formas de aposiopesis, yuxtaposiciones, la semántica de versos, elipsis de formas verbales, elisiones de signos de puntuación, en *Las aventuras perdidas*, de 1958, Tomás Vera Barros evidencia una forma más exacta del uso de los signos de puntuación[68]. Este nuevo nivel denota un alejamiento de la vertiente surrealista ya que, según el crítico, se asiste a una creciente voluntad por parte de Alejandra Pizarnik de gestionar el lenguaje. Resulta, en el análisis del estudioso, que "el cauce surrealista quedaría relegado a la imaginería y desviado de la sintaxis y de la forma poética general" (ibíd).

Por lo que se refiere a *La última inocencia,* Lasarte empieza su estudio profundizando «Sólo un nombre», poema que ya ha sido analizado en líneas más arriba con otra perspectiva. El poema, que se compone de solo seis palabras "alejandra alejandra/debajo estoy yo/ alejandra" (65), indica, ya desde el título y por medio del uso del adverbio "sólo" (ibíd), la precariedad del poder de la palabra —un poder que, en la visión surrealista, debería pasar por la escritura y

[68] El crítico señala la excepción de los poemas «Azul», «La caída de la noche» y «El despertador» en los cuales se subraya el uso despojado de los signos de puntuación como en el libro previo.

crear un nuevo espacio—. El sustantivo "nombre" (ibíd) presente en el título tiene una doble interpretación; por un lado, confiere a la autora la posibilidad de existir concretamente a través de la palabra —refiriéndose a su nombre o al pronombre personal yo—; por otro, es sinónimo de provocación, un intento de disminuir el valor de la persona Alejandra que se despersonaliza y deviene un ser común, nombrado con un sustantivo escrito en minúsculo: "alejandra" (ibíd). Finalmente, la disposición del poema nos indica una supremacía de las dos primeras "alejandra" (ibíd) de la primera línea —las que se identifican con el "nombre" (ibíd), es decir, la escritura–, con relación a la última "alejandra" (ibíd), la Pizarnik real. Siguiendo este eje de lectura, Lasarte sugiere que Alejandra Pizarnik parece ser sometida a su doble proyección del nombre que la representa, una entidad que divide y domina al otro. "En su afán de escribir un poema «terriblemente exacto» sobre su presencia en la poesía, Pizarnik cae en la trampa del lenguaje" (1983: 870), reflexiona Lasarte. La relación entre la palabra y la persona real fracasa en este sometimiento y queda una ausencia única, representada a nivel lingüístico por el adverbio "sólo" (65). La palabra no puede garantizar la vida textual a la persona que la crea; "Yo lloro debajo mi nombre" (73) afirma en «La Jaula» de *Las aventuras perdidas* y, sobre todo, en el poema dedicado a Marta I. Moia, «En Esta noche y en este mundo» del libro *Los pequeños cantos*, Pizarnik escribirá:

> 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 (398).

El uso del prefijo *re*, que precede la creación y el conocimiento, según Lasarte, confirma la idea de que es la lengua misma la que obstaculiza esta experiencia trascendental, según el modelo del Maldoror de Lautréamont; la lengua puede solo reiterar algo que ya existe, sin garantías de aquella resurrección o de una comunión con las esferas superiores. El único espacio de unión entre ser y lenguaje sería, para Pizarnik, el de la palabra perfecta, la cual podría otorgar la posibilidad de alcanzar el estado de trascendencia tanto anhelado por los poetas surrealistas. Sin embargo, también en otros poemas iniciales como «Noche», incluido en *Las aventuras perdidas,* la autora cuestiona que "Tal vez las palabras sean lo único que existe/en el enorme vacío de los siglos/que nos arañan el alma con sus recuerdos" (85). De hecho, crea solo un "vacío y forma una impenetrable barrera entre el ser y el nombre" (1983: 871), y se convierte en un impedimento.

Además, y con referencia a este libro, Tomas Vera Barros sostiene que si en *La tierra más ajena* están presentes formas de aposiopesis, yuxtaposiciones, la semántica de versos, elipsis de formas verbales, elisiones de signos de puntuación, en *Las aventuras perdidas* se evidencia una forma más exacta del uso de los signos de puntuación (a excepción de los poemas «Azul», «La caída de la noche» y «El despertador» en los cuales se subraya el uso despojado de los signos de puntuación como en el libro previo). Este nuevo nivel denota un alejamiento de la vertiente surrealista ya que se asiste a una creciente voluntad por parte de Alejandra Pizarnik de gestionar el lenguaje. Resulta, en el análisis del estudioso, que "el cauce surrealista quedaría relegado a la imaginería y desviado de la sintaxis y de la forma poética general" (2015: 129).

A continuación, Lasarte sigue analizando el poema «En un otoño antiguo», de *Extracción de la piedra de la locura*, de 1968, en el cual Pizarnik pregunta: "¿Cómo

se llama el nombre?/ Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás./¿Y cómo es posible no saber tanto?" (238). El nombre, en estas líneas, se tiñe de muerte y, de nuevo, el intento de atribuirle un origen primordial fracasa; "No una resurrección en la poesía entonces, sino el «re-conocimiento» y la «re-creación» de una precaria imagen lingüística, visible pero inalcanzable detrás de la transparencia del lenguaje" (1983: 871) concluye Lasarte. Además, y con referencia al discurso analizado de Víctor Gustavo Zonana sobre la rigurosidad en la elección del lenguaje que Pizarnik lleva a cabo en los primeros libros, Josefa Fuentes Gomes, en "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, sostiene que, en la tercera sección de *Extracción de la piedra de la locura*, datada 1962, el poema que la compone está totalmente dividido en partes numeradas. Las líneas son breves y su prosa poética intenta alcanzar una concisión que no traiciona el valor del contenido del mensaje. Lasarte continua con la confutación de su tesis retomando un apartado de la carta que Pizarnik envió a Ivonne Bordelois el 22 de febrero de 1963 y en la cual escribe:

> Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras.
> Las palabras son mi *ausencia* particular. Como la famosa «muerte propia» hay en mí una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí pero no lo soy (872).

En este pasaje, Pizarnik destaca el engaño del lenguaje que muestra su faceta ilusoria y la de la ausencia e, implícitamente, en la perspectiva de Lasarte, Pizarnik reconoce en el silencio la única posibilidad de salvación.

El crítico afirma que tampoco el éxtasis que se produce por medio del acto creador —los poemas de su última etapa se tiñen de un matiz erótico y místico, una atracción que no se dirige a un ser querido, como antes, sino al acto creador— es condición suficiente para que Pizarnik alcance un connubio místico; de hecho, en «Piedra fundamental» de *El infierno musical* la autora escribe "No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perderemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes./ ¿A dónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado" (264). Estas "relaciones ardientes" (ibíd) hacen referencia a la vivencia erótica y mística de la poesía, una vivencia que no puede ser experimentada y, por tanto, tampoco escrita. No hay nada que decir con la palabra que, finalmente, crea solo fragmentariedad, una división y aridez; de nuevo, se presenta como en «Sólo un nombre», el doble matiz del leguaje que puede ser sinónimo de integración, como su contrario.

Lasarte revisa también la imagen del jardín; las palabras que, según el precedente análisis, impiden la estasis poética, en esta circunstancia podrían metafóricamente edificar el recinto del poema —sinónimo del jardín—, y, de esta manera, llevar a la poeta a la salvación. "Vivir dentro del poema coincidiría de alguna manera con sobrevivir gracias al poema" (1983: 873), afirma el crítico, retomando la lectura inicial del jardín con su significado positivo. Pizarnik intenta proteger el espacio de escritura, emblema de un rescate personal, de su vida y símbolo de protección constantemente amenazado por el viento —"voy a ocultarme en el lenguaje/ y por qué/ tengo miedo" (263), confiesa la autora in «Cold in hand blues»—. «En esta noche y en este mundo», de *Los pequeños cantos*, Pizarnik hace referencia a "los deterioros de las palabras/ deshabitando el palacio del lenguaje" (399), es decir, una estructura donde la palabra destruye.

También en «Piedra fundamental», de *El infierno musical*, en 1971, la autora escribe: "No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más" (264). La autora duda sobre la validez del lenguaje, el cual puede engañar y representar un escenario ulterior. También Zonana sostiene que la poeta no logra entrar en un espacio de salvación a través de la lengua y, por tanto, no se produce ningún acto de revelación.

Sin embargo, Lasarte finalmente afirma que: "Batallando sin cesar con un 'lenguaje roto a paladas' y con el proceso de 'poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad' en sus últimos poemas Alejandra Pizarnik se va rindiendo gradualmente al lenguaje, más poderoso que ella" (874). Según esta perspectiva el poema tiene la única posibilidad de escribirse por sí mismo y se retoma la idea de "surrealismo innato" (Moia, 1972) ya expresado por la poeta en la entrevista de Moia, el cual, por tanto, puede ser admitido solo en la última parte de su producción. Josefa Fuentes Gómez, en su estudio *El surrealismo en Alejandra Pizarnik*, expresa el mismo concepto que Lasarte y afirma que "la pura aceptación de esta tendencia solo se hace patente al final de su vida" (2006: 1). Es importante subrayar que, como indica Josefa Fuentes Gómez, muchos escritores contemporáneos de Pizarnik reconocen en ella el importante rasgo surrealista, sobre todo —según el testimonio de Ivonne Bordelois que Josefa Fuentes Gómez utiliza entre sus fuentes— en el recurso a las imágenes inspiradoras. Sin embargo, hay algunos aspectos que determinan y cualifican su escritura de manera diferente. De hecho, si los poetas surrealistas pretenden basar su acto creativo en el proceso del automatismo en el cual confluyen tanto la experiencia de la vida real como el flujo de un delirio —negando su sujeto personal y todas las

manifestaciones reales— Alejandra Pizarnik — tal y como sostiene la crítica— está totalmente concentrada en sí misma y "prefiere ser la exclusiva protagonista de todos sus versos y erigirse en ellos como única fuente de documentación" (2006: 4). La actividad inconsciente y la producción que se determina en este sentido es el resultado de una práctica concreta y real que, de todas maneras, tiene el riesgo de traducirse en una repetición de temáticas y de léxico. Josefa Fuentes Gómez no solo rebate a esta posición que está sostenida por César Aira[69], sino que también subraya la originalidad de los poemas de la autora que, a pesar de que reiteren algunos conceptos o figuras, logran garantizar una significación heterogénea.

Por tanto, concluye Josefa Fuentes Gómez, en "El surrealismo en Alejandra Pizarni", de 2006, la adhesión al surrealismo se manifiesta sobre todo por una actitud que la autora expresa y por "un deseo de conquista de lo real que caracteriza el movimiento y que fue apuntado por Julio Cortázar como premisa indiscutible al mismo[70]" (2006: 3); esta reflexión excluye la parte final de su producción, la cual parece amoldarse sin vínculos a la corriente, según las consideraciones tratadas en precedencia y que han sido llevadas a cabo por Lasarte.

[69] César Aira examina los límites de esta actitud de la autora en la biografía que le dedica, afirmando que "un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su obra" (2001: 39).

[70] Josefa Fuentes Gómez, en "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, sostiene que, en *Obra crítica*, Cortázar, de 1944, en ocasión de la muerte de Antonin Artaud, hace hincapié en la idea de que el surrealismo representa el intento de alcanzar la única realidad posible (1944: 151).

1.3.2 Los poemas franceses: extranjerismo y tradición familiar

Con referencia al intento por parte de la autora de eludir cualquier tipo de clasificación y cualquier tipo de asociación a determinadas corrientes literarias de la época, cabe necesario evaluar la experiencia artística vivida durante la estancia parisina y la necesidad de expresarse en otro idioma. En los años más importantes de su producción, Pizarnik madura tanto la percepción de que la poesía no corresponde totalmente a su necesidad de expresión literaria como la percepción de que la actividad de escritura no podrá aliviar su malestar existencial. Además, la lengua castellana, su idioma de adopción, no logra traducir su pensamiento más profundo, ya que, debido a las raíces judías de la poeta, el castellano resulta ser una lengua extranjera.

En los primeros apartados de este estudio, se pone de manifiesto la importancia del viaje a París que Alejandra Pizarnik realiza. Al respecto, León Ostrov recopila las cartas que Alejandra Pizarnik le envía durante su estancia en la ciudad europea. En la carta número cinco, con referencia al acto creativo, Pizarnik escribe:

> Creo haber hecho un pequeño progreso en los últimos poemas. Y descubrí que se puede hacer poemas sin tener nada pensado, sin pensar, sin sentir, sin imaginar, en cualquier instante y a cualquier hora. En suma, "el poema se hace con palabras. Y con gana de hacerlo", agrego (2014: 40).

La capital europea, en los años sesenta, se presenta como uno de los centros con más hervor intelectual de Europa. Alejandra Pizarnik se muda allí en 1960 y, después de muchas experiencias llevadas a cabo y de nuevas amistades que la

enriquecen desde un punto de vista artístico y humano, se dedica a una nueva experimentación, para encontrar un lugar de enunciación poético inédito, más coherente con su estética en continua evolución.

En esta misma dirección, Cristina Piña, en "Los Poemas Franceses De Pizarnik", de 2011, se detiene en el análisis de los poemas de Alejandra Pizarnik escritos en lengua francesa, poemas que están depositados en el "Department of Rare Books and Special Collections - Manuscripts Division" de la Princeton University Library. Estos textos, reunidos en veintidós páginas, se consideran de gran importancia a la hora de analizar tanto el desarrollo como la técnica de escritura de la poeta.

En ese sentido, se hace patente el valor que ofrece el uso de una lengua otra, ya que el francés se convierte en un lugar de escritura tentativo, un espacio que concede una posibilidad de experimentación lingüística innovadora. Cristina Piña brinda la idea de que los años vividos en París fomentan un sentido de investigación personal en su escritura. De hecho, Alejandra Pizarnik revisa y reelabora los rasgos de su estilo y las trece líricas redactadas en francés llegan a ser, según la crítica, el emblema de tal proceso[71].

Además, se destacan las traducciones que Alejandra Pizarnik hizo en castellano de algunos de estos poemas. En el caso de «Et quoi penser du silence?» (…) y de «Tout la nuit j'entends le bruit de l'eau en pleurant» (2011: 1), que forman parte del segundo bloque, se hace hincapié en la existencia de dos opciones de traducción que presentan diferentes cambios. Cristina Piña se sirve de esta

[71] De manera más exacta, la estudiosa destaca la progresión estructural de estos poemas, dispuestos según un orden consecutivo, gracias al subseguir de las letras b, c y d —con la ausencia de la letra a— y gracias a la división en dos bloques que comprenden respectivamente tres y seis poemas. Finalmente, aparecen cuatro líricas que se pueden definir sueltas, ya que no presentan paralelismos tan marcados ni desde un punto de vista formal ni temático.

premisa para analizar la connotación que adquiere el pasaje de una lengua a otra y, en ese sentido, el valor de su estancia en París. De hecho, el 1962 corresponde a la fecha oficial que aparece en la carpeta de los poemas. Asimismo, al texto «Le sexe, la nuit» (ibíd.), le corresponden las fechas de "Samedi 22 décembre" (ibíd.), y de 1961 en otra adaptación. Finalmente, en «Votre femme vous a regardé» (2011: 2) se lee la fecha de 1963.

Según lo que señala Cristina Piña, Alejandra Pizarnik ya se había acercado a la profundización del francés durante los años de estudio en Buenos Aires, como demuestran las notas escritas al margen de los libros franceses de su pertenencia y que se pueden consultar en la Biblioteca de Maestros de Buenos Aires. La experimentación en lengua francesa llegará a su plenitud mucho más tarde en la interconexión con las obras en castellano y en la relación con la categoría del significante, con el intento de realizar la escritura de los poemas en prosa y con la actividad de la traducción propia de sus poemas. Con referencia a la lengua castellana y a la relación, a veces ambigua, con esta, cabe analizar la postura de varias estudiosas que, tratando profundizar la herencia entre Alejandra Pizarnik y su tradición judaica, se centran en algunos nudos muy peculiares. De hecho, la unión a menudo silenciada con su tradición familiar parece crear un desnivel con la lengua castellana que, por un lado, la adopta y le permite dar vida a su genio creativo y, por otro, fomenta algunas resistencias.

En el ensayo "El imposible relato de la judeidad en Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain", Valentina Litvan se detiene en el sentido de pertenencia de Alejandra Pizarnik con la tradición argentina y en su dificultad de expresión en castellano. La crítica analiza inicialmente la facilidad de integración que los inmigrantes judíos han tenido en Latino América, a finales del siglo XIX y del

siglo XX, con referencia a la integración que les permitió respetar sus traiciones y formar parte de la sociedad. Al respecto, el caso de Alejandra Pizarnik demuestra tal interacción, ya que la poeta participa activamente en la comunidad laica y quiere formar parte de esta. En los *Diarios* se lee: "Me considero predestinada a encontrar siempre un editor" (44) o "seré la más grande poeta en lengua castellana" (311).

Sin embargo, tal y como destaca la estudiosa, Alejandra Pizarnik intenta demostrar paralelamente una aprensión por la producción literaria nacional. La crítica retoma esta sección del "Cuaderno de 1955", de los *Diarios*: "No sé por qué desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino" (152). Valentina Litvan sostiene que Alejandra Pizarnik no se reconoce totalmente en su idioma y declara que: "no hablo yo en un idioma argentino" (580). Su poesía de Alejandra Pizarnik se funda en una ausencia, como Litvan demuestra por medio de las siguientes líneas sacadas de los «Pequeños Cantos»: "El centro/ de un poema/ es otro poema/ el centro del centro/ es la ausencia/ en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema" (381). La estudiosa hipotetiza que la aparente dificultad en el uso de la lengua argentina y en el intento de uniformarse totalmente con la tradición de este país la frena tanto en la escritura de una novela como en la posibilidad de representar una tradición poliédrica. Finalmente, la crítica subraya el pasaje de Alejandra Pizarnik en sus *Diarios* después de la muerte del padre:

> Por mi parte, yo también trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje común, de participar del lenguaje de todos […] Padre, padre querido, no quiero morir en este país, —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que

> te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio (695).

Valentina Litvan se interroga sobre el valor de la poética de Pizarnik, una escritura que, en un cierto sentido, puede ser testimonio de una imposibilidad que se hereda.

También Federica Rocco en el ensayo "La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik", de 2018, afirma que, "La vida-obra de Pizarnik está marcada por la multiplicidad lingüística y cultural y si bien hasta el final de su vida en sus escritos no hay alusiones explícitas al judaísmo, en Pizarnik la cuestión judía siempre estuvo presente" (2018: 203). Con referencia a ello, se hace patente el conocimiento, por parte de la poeta, de la lengua rusa y del ídish —idiomas hablados en casa—, el conocimiento del francés —aprendido en Francia— y, finalmente, el del inglés, del catalán, del alemán y del italiano, estudiados en la escuela.

Federica Rocco cita también a Patricia Venti, y la obra *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, de 2008, entrevé en el exilio que viven sus padres y en la obsesión que Pizarnik demuestra sobre los temas del extranjerismo, de la errancia y de la exclusión una forma de desarraigo, con relación a la comunidad argentina. Según Patricia Venti, la descendencia judía de Pizarnik ha fomentado en ella un sentimiento de alienación que parece no haberle permitido una real integración en la sociedad. De hecho, Alejandra Pizarnik decide interactuar con este sistema cambiando su nombre. Federica Rocco reflexiona también sobre otro nivel de la extranjería que percibe Pizarnik, con relación a la literatura, profundizando lo que la poeta escribe el 10 de agosto de

1955: “Reconozco que entendí más a los relatos mitológicos y a las leyendas europeas que a los de nuestros indígenas. No sé por qué, pero desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino.” (152). En este caso, se retoma la idea de Tamara Kamenszain, la cual, en “Pizarnik, una intimidad que no descansa”, de 2017, destaca que la exigencia de aprender el español que se convierte en un aspecto problemático de su escritura. En esta misma dirección, Federica Rocco señala tal pasaje de los *Diarios*: “Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo” (716). Además, la estudiosa evidencia el siguiente pasaje:

> los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje […] sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea, que escribir, en mi caso, es traducir. Otra cosa que se origina en mi carencia de lenguaje conceptual interno es la ignorancia absoluta del lenguaje hablado. No hablo yo en un idioma argentino, yo uso lo poco que sé del español literario en general (580).

Tamara Kamenszain misma, en “Pizarnik, una intimidad que no descansa”, de 2017, tratando la cuestión de la saturación del humor que se evidencia en las últimas obras de Pizarnik, afirma que Pizarnik se había centrado en una monolengua, la cual no había permitido a su padre interpretar sus canciones extranjeras. De hecho, en el «Poema para el padre», Pizarnik escribe: “no podía cantar la canción que quería cantar” (370), “cantos de su tiempo de muchacho” (ibíd), los cuales pudo cantar con “la lengua fría y muerta en la boca” (ibíd).

Por tanto, el intento de expresarse en lengua francesa podría conceder aquel espacio de libertad que Alejandra Pizarnik no logra alcanzar con su idioma de adopción.

Además, Cristina Piña se centra en el sello "homofónico de dos poemas titulados «à toi» y «Souvenir près de l'oubli », (2011: 2)solución que permite el producirse de una cierta significación por medio de la sonoridad. Alejandra Pizarnik usará también esta fórmula en la escritura de *La bucanera de Pernambuco* o en *Hilda la polígrafa*, de 1970, obras que se definen únicas en sus connotaciones estilísticas en la producción de la autora; en este caso, tal y como señala Cristina Piña, es Oliverio Girondo el que parece introducir este tipo de poética.

De todos modos, según la interpretación de la estudiosa, en el poema «à toi» (ibíd.), de manera inédita, el rasgo de jovialidad y de entretenimiento se convierte en un elemento de escisión de la voz poética gracias a un trabajo sobre el ritmo que pasa de la tonalidad de una música infantil a la inclusión de anhelos. Por otro lado, disminuye el aspecto homofónico y el uso de las rimas:

> à toi/ le toit/ à moi/ les mois/ mémoire/ gloire/ armoire de gloire/ sale salle de sel/toi en haut/ anneau annulé / les annés les aînés", con el final "je me vois nue/ entre les déchets/ qu'on rejette/ chacun son lieu/ d'hurler/ et de dire/ une absence/ chacun son absence/ j'ai choisie/ je suis pure/ j'ai bue por le revoir/ au fond du vin/ton cri en vain (2011: 3)

En el caso de «Souvenir près de l'oubli» Cristina Piña hace patente tanto la faceta de la tristeza que aparece como la presencia de la alternancia homofónica y del ritmo, con el intento de mezclar los varios sonidos.

Con referencia a ello, se presentan las correspondencias de la sección de «ent/ens/aint»:

> le vent dément/ le vent ment/ le vain vent/ la main ment/ la main saint/ le vent saint/ le saint enceinte" y la sección que se centra en los sonidos de fl/fr: "jnceintes de ton ombre/ je m'effondre/ je m'effleure/ un geste de fleur/ frêle/ froide/ je m'offre affreusement/gouffre givre (ibíd.)

La crítica sostiene que el rasgo dinámico que caracteriza estos poemas anticipa lo que se leerá más tarde en el texto «La verdad de esta vieja pared», que forma parte de *Los trabajaos y las noches* y que se caracteriza por un predominio del aspecto rítmico y sonoro: "que es frío es verde que también se mueve/ llama jadea grazna es halo es hielo/ hilos vibran tiemblan/ hilos/ es verde estoy muriendo/ es muro es mero muro es mudo mira muere" (162).

Otro rasgo significativo del uso del francés se relaciona con los poemas en prosa que tienen una extensión considerable y que representan un pasaje decisivo en la producción de la poeta.

Alejandra Pizarnik parece tener una mayor fluidez con la lengua francesa a la hora de redactar estos textos y Cristina Piña se centra en la dificultad que tendrá la autora en su traducción personal en castellano y en la exigencia de dividirlos en varios versos. A este respecto, el marcador principal será la fecha de publicación. Si los poemas en prosa breve aparecen a partir del libro de *Árbol de Diana*, en 1962, y en las revistas *Sur*, en 1963, en *La Nación de Buenos Aires* y en *Zona franca*, de Venezuela, en 1965, los poemas extensos se publicarán más tarde, en 1968, en *Extracción de la Piedra de la locura*.

Además, la crítica insiste en la importancia que adquiere la traducción en la esfera artística de la autora. En ese sentido, se cita la postura que Patricia Venti expresa en sus estudios sobre la *Condesa sangrienta* y también se hace referencia a algunos pasajes de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. En ambos casos, se demuestran los beneficios que se producen por medio de la actividad de traducción y de reelaboración de la biografía de Erzébeth Báthory de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, de 1962, beneficios que impulsan una modalidad de escritura en prosa muy peculiar.

Por lo que se refiere al trabajo de auto traducción de una parte de los poemas en francés, Cristina Piña hace patente la repercusión significativa de tal escritura y la importancia que adquiere un cierto estilo a partir de la *Extracción de la piedra de locura*. A ese respecto, se analizan las dos traducciones de «Toute la nuit j'entends le bruit de l'eau en pleurant» (2011: 5) que, en primer lugar, muestran una coherencia estética con las primeras líricas redactadas en los años sesenta. De hecho, la sección en prosa del francés se convierte en castellano en un verso libre, con la introducción de algunos elementos innovadores que, tal y como señala Cristina Piña, delinean sobre todo el acto de condensación y de reducción. Estas facetas caracterizan la escritura de los poemas de sus libros finales «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», de *Extracción de la piedra de locura,* y «Linterna sorda», de *El infierno musical*, y demuestran el retraso en la interiorización de algunos elementos experimentales e innovadores que pasan de la lengua francesa a la lengua castellana.

1.4 Los 70 y los 80: cristalización y cambios del enfoque poético

En las páginas precedentes se ha analizado el paulatino desarrollo de la poética de Alejandra Pizarnik en el marco de un determinado contexto histórico y literario, con una atención al nacimiento y a la maduración de las corrientes —con las revistas más llamativas— en las cuales se ha intentado incluir la obra de la autora. A continuación, se ha hecho hincapié en qué medida la escritura de la poeta ha sido definida más o menos correspondiente a algunos de estos ejes y en qué medida su producción ha sido considerada, por algunos estudiosos, única y aislada de los cánones vigentes.

El objetivo de esta nueva sección será el de trazar las formas literarias que florecen en el panorama argentino de los años 70 y 80 y que se definen tanto herederas de las corrientes pasadas como innovadoras con respecto a ellas. Más exactamente, se dará espacio a la escritura poética femenina, con referencia a un canon que se ha formado en los años 80. Dentro de este grupo, se evidenciarán las voces de algunas poetas que han sido influenciadas, desde diferentes perspectivas en su producción, por la voz de Alejandra Pizarnik.

1.4.1 La huella del pasado y los rasgos innovadores

Jorge Fondebrider, en *Treinta años de poesía argentina,* de 2000, afirma que la inicial producción poética de los años setenta tenía muchas correlaciones con algunas de la década anterior. Los acontecimientos políticos de la época habían producido varios cambios en la sociedad. En 1973, tal y como señala J osé Luis Romero, en *Breve historia de la Argentina*, de 1965, Héctor J. Cámpora había sido

elegido en calidad de representante y el Frejuli había ganado las elecciones. A pesar de que se pusiera en marcha el llamado pacto social, el problema de la inflación y la difícil colaboración entre las diferentes franjas de la sociedad se concretaban nuevamente y Cámpora renunció a su mandato. Durante las elecciones de septiembre de 1973, Perón fue nombrado nuevamente Presidente aunque por poco tiempo. De hecho, murió el 1 de julio de 1974, y el mando paso en las manos de su nueva mujer María Estela Martínez, o Isabelita. Después de su fallecimiento, los representantes del ala de derecha empezaron a tomar mayor control y el 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas proclamaron un estado de dictadura, gestionado inicialmente por el mando de Videla, hasta 1981, y después por el del general Viola. Este periodo fue definido como Proceso de Reorganización Nacional, durante el cual las Fuerzas Armadas intentaron generar reformas tanto desde el punto de vista económico, como desde un nivel político-social, con el fin de crear una administración centralizadora. En 1982, el país fue protagonista de la derrota en el conflicto en Las Islas Malvinas contra los ingleses y, en 1983, el régimen se destituyó y con la elección de Alfonsín, se proclamó un estado de democracia.

Con referencia al panorama literario, Jorge Fondebrider retoma en su ensayo una posición del escritor Leopoldo Castilla, el cual declara que los poetas jóvenes —que más o menos tenían treinta años— habían intentado volver a una dimensión de escritura neorromántica o surrealista. Jorge Fondebrider, a continuación, se avale de las aportaciones de Daniel Freidemberg, el cual, en un artículo publicado en 1984, insiste en la idea de que los intelectuales de aquel momento se conforman alrededor de una estética neorromántica y también provocan a los

predecesores de tal postura, ya que exaltan el uso de unos aspectos retóricos que los exponentes de la vanguardia habían rechazado.

Horacio Armani ofrece algunos detalles ulteriores y, en su *Antología esencial de poesía argentina*, de 1981, subraya la exigencia de tales escritores de centrarse en la tarea poética contra "el facilismo de lo social y lo político que inundó buena parte de la producción de los años sesenta" (1981: 29). Con referencia a ello, también Erika Martínez Cabrera, en su tesis doctoral titulada *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, retoma la postura de Ricardo Herrera que, en *La hora epigonal*: *ensayo sobre poesía argentina contemporánea*, de 1991, habla de un alejamiento progresivo por parte de algunos intelectuales de la década sucesiva —la de los ochenta— de la temática política[72].

La exigencia de consagrar una estética neorromántica y la voluntad de reaccionar contra una determinada tipología de profundización de la temática política estaban acompañadas por el intento conjunto de separación del coloquialismo y de todas sus formas. En ese sentido, y corroborando esta línea, Jorge Fondebrider se detiene en el pensamiento de otros autores, como Kovadloff[73] —el cual subraya el nacimiento de una creciente insatisfacción en estos años por las formas literarias de sello coloquial y por el excesivo uso metafórico— y como Ricardo Ibarlucía[74] —el cual brinda la idea de que los autores de la década de los setenta

[72] Erika Martínez Cabrera, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80,* revisita el estudio que Ricardo Herrera lleva a cabo en *La hora epigonal*: *ensayo sobre poesía argentina contemporánea*, de 1991, sobre el pasaje de la posición 'maximalista' a la 'minimalista' —tal y como las define Herrera— que los intelectuales de esta época viven, con relación a los acontecimientos históricos y sociales. Según Herrera, los escritores abandonan tanto su atención por la vertiente política, como por la producción oral y musical. Erika Martínez Cabrera afirma que "En su diatriba contra la evolución de la poesía argentina, Herrera denosta el devenir del lirismo en «metapoesía, gesto gráfico o fotografía verbal»" (2008: 208).

[73] Cfr. Kovadloff, Santiago. "La palabra nómade" en *Lugar Común*. Ediciones El Escarabajo de Oro, 1981.

[74] Cfr. Ibarlucía, Ricardo. "Crónica de una dispersión", en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, n°2, 1986.

trabajan para devolver a la escritura una libertad estética, ajena del vínculo de la cotidianeidad—.

Por lo que se refiere a la década de los ochenta, en la estela de estas trayectorias que se estaban definiendo, fue decisivo el papel de las revistas en Argentina, tal y como sostiene Jorge Santiago Perednik, en *Nueva Poesía Argentina*, de 1989, "La posibilidad de circulación de voces que presentaban las revistas suscitaba entusiasmo en autores y lectores, lo que a su vez entusiasmaba a los editores: el círculo se realimentaba" (1989: viii). José M. Otero, en *30 años de revistas literarias argentinas*, de 1990, aclara que las revistas literarias no son simplemente el núcleo difusor de los saberes de una época, sino su espejo y el reflejo de la conexión entre diferentes líneas. Jorge Santiago Perednik subraya, en ese sentido, el intento común de las revistas. Es decir, el de promover las publicaciones con el fin de sostener una producción literaria de calidad, a la vez de interés social, a pesar de que se adoptaran puntos de vista diferentes y se fomentara la difusión de tendencias estéticas parecidas u opuestas entre ellas. También Jorge Fondebrider afirma que la mayoría de los poetas de la década de los ochenta se formó alrededor de estos núcleos, aunque destaque las dificultades iniciales de relación entre una parte de sus miembros debido al consolidarse de nuevas voces después de los cambios sociales, marcados por el fin de la dictadura y el inicio de un gobierno democrático, que empieza a perfilarse después de la guerra de Malvinas. En suma, las revistas se convirtieron en el mayor vehículo de conocimiento de ciertos discursos poéticos, aunque, en palabras de Erika Martínez Cabrera, ninguna de estas "se ciñó a una única poética" (2008: 207).

Si Erika Martínez Cabrera subraya la importancia de la difusión de *Punto de vista*, en 1978, definiendo la publicación como "la primera gran revista independiente

dentro del campo literario" (180)[75], Jorge Fondebrider se detiene en el análisis de *Último Reino*, revista aparecida en 1979, que se caracterizó por el aspecto antológico y por ser una síntesis entre el trabajo de los grupos de *Nosferatu* —encabezado por Mario Morales—, de *El Sonido* y de *La Furia*.

Con referencia a *Último Reino*, Jorge Santiago Perednik, además, sostiene que esta revista deviene el principal propulsor de la línea neorromántica[76], cuyas raíces, tal y como reflexiona Erika Martínez Cabrera, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, parecen demorar en la obra de Hölderlin, de Novalis, de Blake y de Octavio Paz —por lo que se refiere a la vertiente extranjera— y en los trabajos de Orozco, de Enrique Molina y de Pizarnik —con referencia a la tradición argentina—. En ese sentido, Jorge Fondebrider analiza un artículo anónimo publicado en *Xul* —otra revista que aparece en 1980—, en el cual se evidencian los puntos neurálgicos del eje neorromántico. Es decir, se pone de relieve la homogeneidad de los temas tratados, la predilección por los tonos elegíacos de sello romántico, el uso de frases largas, la ausencia de dramatización y el empleo de un lenguaje culto y solemne. Además, se subraya la ausencia de experimentación y la referencia a lo real y a lo cotidiano, con el intento evidente de otorgar a la palabra un valor simbólico.

[75] Erika Martínez Cabrera señala que, retomando algunos discursos de Susana Zanetti, en "*Brechas del muro.* Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia", de 1989, el nacimiento de la revista fue impulsado por las ideas y las discusiones llevadas a cabo por un grupo de intelectuales —entre los cuales destacan los nombres de Beatriz Sarlo, de María Teresa Gramuglio, de Carlos Altamirano, de Ricardo Piglia y de Susana Zanetti—que se reunía semanalmente en el "Salón literario" y que, a pesar de las dificultades de publicación que se encontraban en la época, debido a los cambios políticos y sociales que se estaban produciendo, logró continuar su actividad poética.

[76] Tal y como señala Jorge Santiago Perednik, en *La Nueva poesía argentina: durante la dictadura, 1976-1983*, el nombre de la revista *Último Reino* evoca una postura trágica de la historia y del romanticismo expresado inicialmente por Novalis, en los *Himnos a la Noche*, y después retomado por los autores argentinos de los años cuarenta.

La poética de esta línea —Alicia Genovese destaca en su texto titulado *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, de 1998, de manera particular, la actividad de Víctor Redondo, Susana Villalba, Mónica Tracey, Jorge Zunino, Eduardo Alvarez Tuñón, Daniel Chirom y Horacio Zabaljáuregui— se constituye alrededor de las manifestaciones de un sujeto de primera persona, identificado con el poeta, que se detiene en el espacio exterior de la Noche y que intenta acceder a la esencia de la realidad, sin resultados.[77] La oposición contra el uso de la razón y el desinterés por la realidad parecen ser otros aspectos fundantes.

Al año siguiente, aparece la revista *Xul*, la cual se ocupa tanto de la publicación de poemas —algunos considerados experimentales o concretistas, según la opinión de Jorge Fondebrider—, como de la disquisición sobre ámbitos poéticos, que retoman teorías literarias pasadas y varias reflexiones sobre la contemporaneidad. De todas maneras, según Jorge Santiago Perednik, uno de sus fundadores, la revista profundiza las poéticas más influyentes de la época. El estudioso, en *La Nueva poesía argentina: durante la dictadura, 1976-1983*, declara que *Xul* "rechazó en todo momento ser vocero de un grupo, un movimiento o una poética. Por el contrario, se empecinó en destacar a través de sus colaboraciones que cada escritor tenía su individualidad y su diferencia con los otros" (1989: xiii) En el análisis, se evidencia también un único intento común de renovación de las tendencias pasadas. Es decir, se hace hincapié en la idea de que es necesario referirse a una tradición poética ya consagrada, que sigue manifestándose en una

[77] En su análisis, Jorge Fondebrider, en "Treinta años de poesía argentina", considera la posición de Ricardo Ibarlucía, el cual escribe una reseña a una *Antología* de autores que forman parte del núcleo de *Último Reino.* Ricardo Ibarlucía, a la hora de tratar estos escritores y el movimiento neorromántico, se refiere con mayor exactitud, tal y como retoma Jorge Fondebrider en *Treinta años de poesía argentina*, a "un romanticismo sin sujeto, que empieza por negar el 'yo' donde debería afirmarlo y termina sustituyendo la singularidad del héroe por la uniformidad del coro" (2000: 16).

evolución continua. Finalmente, Jorge Santiago Perednik se centra también en el interés compartido por un cuidado formal que tiene que ser respetado por los miembros del grupo, con el fin de representar la realidad. En este caso, la razón adquiere un papel importante para activar un enfoque crítico sobre los temas tratados.

En 1981, se edita la revista *La Danza del Ratón*, gracias a las aportaciones de Jonio González y Javier Cófreces. Con referencia a ella, Jorge Fondebrider revisa las posturas de Abel Robino[78] y de Bernardo Schiavetta, los cuales afirman que los poetas que colaboraban con este grupo promueven un uso del lenguaje de sello coloquial, del verso libre y breve, y sostienen una claridad del mensaje. Jorge Santiago Perednik añade que en la revista no solo confluyen los ecos de un eje individual, típico de los años sesenta, sino que también hay una influencia de la producción poética norteamericana y, de manera particular, de la Beat Generation. Los representantes de esta línea se diferencian de los románticos, de los formalistas, de las producciones pop o de tango y están en favor de una poesía comunicacional, con un intento comunitario[79]. A continuación, en el texto de Jorge Santiago Perednik se describen las peculiaridades de la revista *Sátura*, dirigida por Fernando Kofman, la cual se caracteriza por el cuidado sobre el lenguaje, la voz personal y el discernimiento de la inmediatez y de lo trascendental de sus textos.

[78] Cfr. Robino, Abel y Schiavetta Bernardo. "La poesía argentina de hoy", en *Rio de la Plata*, Paris, n°7, 1988.

[79] Jorge Santiago Perednik evidencia, además, la presencia de otras importantes revistas, como la de *Poddema* y de *Signo Ascendente* —en las cuales convergen los ecos surrealistas— y la de Oliverio, propulsora de un heterogéneo corpus de producción poética. Los editores de esta última, tal y como sostiene el estudioso, forman parte de una vertiente poética bastante parecida a la sostenida por *La Danza de Ratón*, con el tono coloquial más reforzado y con la presencia de un eco porteño y de tradición tanguera. De todas maneras, y a pesar de la pertenencia a este eje, no se evidencia, en tal sentido, ninguna influencia en la revista Oliverio.

En este conjunto de posturas literarias, a principio de los años ochenta, empieza a aflorar en Argentina la poética neo-barroca. En el ensayo de Jorge Fondebrider se repasan las principales posiciones de Severo Sarduy, el cual —en un artículo retomado por César Fernández Moreno en *América Latina en su literatura,* de 1984[80]— define la diferencia entre el barroco hispánico y el neobarroco americano, identificando este último por sus expedientes, que corresponden tanto al artificio —es decir, el uso de la sustitución, de la proliferación y de la condensación— como a la paradoja —que se manifiesta por medio de la intertextualidad y la intratextualidad—. Para Savero Sarduy, el ámbito geográfico de mayor difusión del neobarroco corresponde al de Caribe y Lezama Lima se identifica como su máximo exponente. Por lo que se refiere a la tradición argentina, las obras de Macedonio Fernández, los últimos textos de Oliverio Girondo y los de Osvaldo Lamborghini se consagran como precursores de este movimiento. Martín Prieto, en su *Breve Historia Literatura Argentina,* de 2006, añade también los nombres heterogéneos de Francisco Madariaga, de Enrique Molina, de Juan L. Ortiz, de Ricardo Molinari e, incluso, el del nicaragüense Rubén Darío, en soporte de una corriente que se constituye de ecos opuestos. Estas formas de escrituras disímiles cruzarán las poéticas de Héctor Piccoli, de Arturo Carrera y de Néstor Perlongher, los representantes más importantes del neobarroco en estas décadas. Martín Prieto exalta la habilidad en el uso de la forma fija de Héctor Piccoli, la capacidad de cuidar los aspectos gráficos de los poemas de Arturo Carrera, y la inclinación por el tratamiento de los

[80] Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI y UNESCO, primera edición de 1972.

acontecimientos históricos de la época de Néstor Perlongher —a pesar de que parezca interesarse en menor medida en los detalles formales—. Alicia Genovese, en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, destacará en el grupo también las voces influyentes de Tamara Kamenszain y de Emeterio Cerro.

Estos poetas, contrariamente a sus predecesores, no se vinculan con el modelo propuesto por los autores barrocos españoles del Siglo de Oro. Con referencia a ello, Jorge Fondebrider retoma las posiciones de D.G. Helder, en un artículo publicado en *Diario de Poesía*, en el cual se sostienen que "el vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*" (2000: 23)[81]. Para D.G. Helder, las palabras parecen ser sombreadas y, sobre todo, "no se subordinan a un fin comunicativo" (ibíd). El resultado que se obtiene, según esta perspectiva, es que el español se convierte en una lengua con características definidas "físicas" (ibíd), y que este rasgo material le impide descender a un nivel semántico, debilitando el significado de texto. Por tanto, el sentido de las obras debe ser individuado, tal y como D.G. Helder sigue afirmando en su artículo, "en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots* (…) Y junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico" (ibíd). Finalmente, el estudioso subraya que el aspecto frívolo, exótico y recargado, junto a la ornamentación, las descripciones exuberantes, el cromatismo, las transcripciones pictóricas y las

[81] Cfr. Helder, D.G. "El neobarroco en la Argentina", en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, N° 4, marzo de 1987.

alusiones culteranas que caracterizan el neobarroco se relacionan con el movimiento del modernismo, que parecía estar acabado.

Asimismo, Jorge Fondebrider propone la revisión de algunas posiciones sobre la temática del barroco y del neobarroco debatidas durante una mesa redonda que tuvo lugar en 1988. Entre las varias posturas, destaca la de Daniel Freidemberg, el cual declara que el neobarroco, por un lado, puede ser considerado como una actitud progresiva hacia la futilidad y la superficialidad y que, por otro, puede representar un ejemplo de libertad y de puesta en discusión del significado de los conceptos de superficialidad, de digresión, de confusión, de superfluidad y de intrascendencia. El núcleo de lectura de este movimiento, para Daniel Freidemberg, demora en la capacidad de descifrar de otra manera estos valores subvertidos, subversión que, algunas veces, entra en conflicto con la exigencia social. Jorge Fondebrider concluye retomando un artículo de Arturo Carrera, en el que el escritor define el neobarroco no como un género, sino como una poética que sintetiza la necesidad de renovación de las formas y de sus valoraciones.

Desvinculada de la producción de las revistas, Jorge Santiago Perednik se detiene en el análisis de la poética inmediatista, ya existente en los años sesenta y centrada en la idea de que la poesía, en primer lugar, debe poderse referir a todos. Además, los poemas deben tratar temas de argumentación inmediata y deben ser entendidos de manera igualmente inmediata. Su rasgo principal es el aspecto lingüístico sencillo y cotidiano, razón por la cual, muchos críticos definen este eje como populista o coloquial.

Para concluir, se distingue una poética muy cercana al aforismo, ya sostenida por Antonio Porchia, Roberto Juárroz y Guillermo Boido, y ahora retomada por Carlos Vitale, el cual participó en la publicación de las ediciones *Mano de Obra.*

Los años ochenta fueron caracterizados también por el nacimiento de otros medios de transmisión literaria y poética. De hecho, Jorge Fondebrider nos informa de que los poetas y los artistas empezaron a reunirse en los bares —como La Peluquería y Altos de San Telmo— y en los círculos de lecturas —como los encuentros organizados por la revista *Último Reino*, por Arte Plural y por el Centro Cultural 'General San Martín', coordinados por Diana Bellessi—. Además, las revistas dieron vida a sus proyectos editoriales[82] y en muchos jóvenes poetas nació la curiosidad por los autores del pasado, interés que fomentó el estudio y la formación de un puente con una época que, a causa de las evoluciones históricas, parecía ajena. Jorge Fondebrider define este periodo como una especie de "primavera" (2000: 20) por lo que se refiere al ámbito literario y lo hace coincidir con la dirección del gobierno de Alfonsín. Después, tal y como analiza el estudioso, empieza "un nuevo ordenamiento" (ibíd), ya que muchas revistas suspendieron sus publicaciones por algún tiempo —para retomarlas nuevamente más tarde, de manera ocasional—y ya que los poetas que formaban parte de las revistas no podían catalogarse o ser totalmente afiliados a una u otra corriente poética.

Un resultado del nuevo ordenamiento, de todos modos, fue la publicación de la revista *Diario de Poesía*, de Daniel Samoilovich, la cual se estructuró alrededor de las aportaciones de poetas muy heterogéneos. La mayoría de los artículos escritos estaban tratados con tono periodístico y, de todas maneras, a través de la forma

[82] Jorge Fondebrider, en "Treinta años de poesía argentina", destaca el nacimiento de las Ediciones de Claraboya, sostenida por *Xul*, *Oliverio* y *La Danza del Ratón*, las Ed. U.R. y La Lámpara Errante de *Último Reino* y otras editoriales independientes como Libros de Tierra Firme (de José Luis Mangeri), Ediciones del Búho Encantado (de Francisco Gandolfo), El Imaginero (de Ricardo Herrera), Tierra Baldía (de Rodolfo Fogwill), Sirirí (de Diana Bellessi) y Trocadero (de Reynaldo Jiménez y Violeta Lubarsky).

del ensayo o de la crítica, sus colaboradores lograron proponer nuevos análisis, no convencionales, a las formas poéticas. El objetivo era el de invertir algunos clichés que se habían consolidado a lo largo de los años, —o "lugares comunes", tal y como los defines Jorge Fondebrider (ibíd)— promoviendo una apertura hacia una poética extranjera y hacia los autores del pasado que no habían obtenido una justa valoración, y sosteniendo una crítica bibliográfica junto a la escritura de dossier sobre poetas o movimientos estéticos.

Diario de poesía lleva a la madurez el trabajo de muchos autores que pertenecían a la corriente del objetivismo. En su estudio, Erika Martínez Cabrera, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, nos informa de que la corriente tiene raíces en la voz de los escritores que militan en *La Danza del Ratón* y que las figuras más destacadas son las de Rafael Bielsa, de Martín Prieto, de Daniel García Helder y de Daniel Samoilovich. Martín Prieto, en *Breve Historia de la Literatura Argentina*, señala también la militancia de Jorge Aulicino, de Jorge Fondebrider y de Daniel Freidemberg, los cuales encuentran, junto a los otros, las raíces de sus poéticas en las voces de Costantino Kavafis, de William Carlos de William, de Edgar Lee Masters y en la de Reiner Maria Rilke —en su época objetivista—. Además, Martín Prieto se detiene en la idea de que los objetivistas lograron producir una poesía realista, alejada de los dictámenes neobarrocos y sentimentalistas, y caracterizada por una moderada expresividad. Los ecos de la obra de Joaquín Giannuzzi, la cual se teñía de un "realismo especulativo y metafísico (…) de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico ceñido, próximo al habla común, pero no mimético ni populista" (2006: 453) resultan ser de vital importancia. Martín Prieto propone, a continuación, la lectura del artículo

publicado por Daniel García Helder, en el número 4 de *Diario de Poesía* —artículo ya citado en precedencia— y, con referencia a ello, escribe que García Helder "contrapuso a la suntuosidad léxica de los neobarrocos un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno —presente sobre todo en la obra de Carrera—, una máxima de Ezra Pound: 'la literatura es el lenguaje cargado de sentido'[83]" (2006: 452). En definitiva, Martín Prieto, considera el texto el manifiesto de la corriente.

Erika Martínez Cabrera, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80,* profundiza, además, tanto las declaraciones del director de *Diario de poesía* —el cual insiste en que el objetivismo no pretende transformar los objetos en palabras y que deben crearse, por medio de las palabras, elementos que se parezcan a los objetos—, como las posturas de Freidemberg —según el cual esta estética se basa en la valoración de las entidades visibles y en la condensación de los sentidos de las palabras—.

En conclusión, Jorge Fondebrider brinda la idea de que la producción de la década de los ochenta fue de gran importancia, tanto por la cantidad de líneas que experimentó, como por la revaluación de voces pasadas —poco evaluadas por el panorama nacional—, y por el interés hacia otros poetas de ámbito latinoamericano. Martín Prieto hace hincapié también en la idea de que algunos de los representantes de las corrientes del neobarroco y objetivista militaron a menudo en ambas líneas, a pesar de sus diferencias. Además, con referencia a las generaciones futuras, Jorge Fondebrider señala que "los poetas de los años ochenta motivaron un importante cambio en los hábitos de lectura de los más

[83] Cfr. Pound, Ezra. *El abc de la lectura*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1966.

jóvenes con el consiguiente reflejo en la poesía de estos" [84] (2000: 28), aunque, según Alicia Genovese, en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas,* la década de los noventa se perderá el tono neo vanguardista, las posiciones formales del eje neobarroco y, en general, se asistirá a un rechazo de los límites de escritura de los años pasados, considerados por las generaciones futuras demasiados rígidos.

1.4.2 La mirada de las mujeres

De todas maneras, en este panorama literario empiezan a incorporarse también las aportaciones de la producción poética de las mujeres que publican sus obras en esta época, a pesar de que su producción no alcance un relieve concreto, y que sus textos, tal y como señala Alicia Genovese, en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas,* no sean centrales en las trayectorias señaladas anteriormente—. Con referencia a ello, Erika Martínez Cabrera, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, de 2008, constata también que "A mediados de 2008, la bibliografía crítica sobre las poetas argentinas de los años 80 es aún muy escasa" (2008: 157). La estudiosa, en su tesis doctoral recopila y comenta los trabajos principales que se han ocupado, exclusiva o inclusivamente, de profundizar la producción poética de las mujeres argentinas que escriben, en general, a partir de la década de los ochenta, según una selección que tiene en consideración los criterios de nacionalidad, de género, de cronología de publicación, de carácter representativo, de género literario, de pluralidad estética y de reconocimiento

[84] Con referencia a ello, Martín Prieto, en *Breve historia de la literatura argentina*, de 2006, se detiene en la evaluación de que la obra de varios autores de la década de los noventa, como la de Martín Gambarotta, la de Alejandro Rubio y de Sergio Raimondi, es la síntesis de una correspondencia de las corrientes consolidadas en los años pasados.

crítico. Las veinte autoras que forman parte del corpus son Ana Becciú, Diana Bellessi, Noni Benegas, Susana Cerdá, María del Carmen Colombo, Dolores Etchecopar, Manuela Fingueret, Alicia Genovese, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Laura Klein, María Rosa Lojo, Liliana Lukin, María Negroni, Susana Poujol, Mercedes Roffé, Mirta Rosenberg, Mónica Sifrim, Susana Villalba y Paulina Vinderman—. Excluyendo el ensayo monográfico de Alicia Genovese, *La doble voz*: *Poetas argentinas contemporáneas*, Erika Martínez Cabrera logra hallar, hasta 2008, la publicación de artículos, ensayos o capítulos de libros solo de forma aislada; en su opinión, esto es debido al factor de cercanía temporal y al menor interés que se ha mostrado por la poesía a lo largo de los años [85].

A pesar de todo, Alicia Genovese recuerda que "Los libros de poesía con firmas de mujer, en los años ochenta dejan de ser una rareza, el tropiezo de una excepción, unos pocos nombres en medio de una larga lista de escritores" (1998:

[85] Los textos en cuestión, recopilados por Erika Martínez Cabrera en su tesis doctoral *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, corresponden a un capítulo de un ensayo de Susana Reisz, presente en *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, de 1996b; los ensayos "Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", de 1995, "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía" de 2003ª, y "Una figura en el tapiz", de 2003b, de Jorge Monteleone; el artículo "La poesía de las argentinas frente al patriarcado" publicado por Gwen Kirkpatrick en la revista *Nuevo texto crítico*, de 1989; el libro *El arte de la transición*, de Francine Masiello, de 2001; el capítulo "Recent Women Poets in Argentina" de Jill Kuhnheim en *Gender, Politics and Poetry in the Twentieth-Century Argentina*, de 1996; *El poema y su doble* —un libro de ensayos— de Anahí Mallol; "Un no de claridad. Aproximación al estudio de la poesía femenina argentina del siglo XX", escrito por Laura Klein y Silvia Bonzini y recopilado en el volumen *Evaluación interna de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XX*, de 1985; *Escritoras argentinas contemporáneas*, de Gustavo Fares y de Eliana Hermann, de 1993, y el artículo escrito por Jorge Panesi, dedicado a Tamara Kamenszain en *Críticas*, de 2000. Erika Martínez Cabrera señala además el X Congreso Nacional de Literatura Argentina, donde se publicó un volumen de actas, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo, de 2001*; "Poesía argentina: nuevas tendencias" de Ricardo Herrera, publicado en *Ínsula*, de 1989; *Tres décadas de Antología de jóvenes poetas argentinas*, de 1985, con la participación de Diana Bellessi; el artículo "Los militares y la historia: contra los perros del olvido", de Beatriz Sarlo, publicado en la revista *Punto de vista*, de 1987; *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia* de Karl Kohut y Andrea Pagni, de 1989; *Antología de poetas argentinas* de Irene Gruss, de 2006; *Antología de escritoras argentinas contemporánea* dirigida por María Claudia André, de 2004; *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy* de Mario Campaña, de 2007; *Mujeres poetas de Córdoba (1960-1990)*, elaborada por Aldo Parfeniuk, Cristina Dalmagro y Cecilia Muse de 1990 y la revista *Feminaria*.

3). El nuevo equilibrio social que se ha alcanzado después de los acontecimientos históricos pasados y el reconocimiento del papel mujer en la sociedad fomentan su mayor participación en la escena literaria. Martín Prieto señala que no emergen solo voces esporádicas, como las pasadas de Alfonsina Storni, de Emilia Bertolé, de Norah Lange, de María Elena Walsh o la de Alejandra Pizarnik, de Susana Thénon y de Juana Bignozzi. En su *Breve Historia de la Literatura argentina,* de 2006, el estudioso evidencia el trabajo oficialmente reconocido de Mirta Rosenberg, de Diana Bellessi, de Tamara Kamenszain, de Irene Gruss, de Concepción Bertone, de Marylin Contardi, de Estela Figueroa, de Liliana Ponce, de Alicia Genovese, de Susana Villalba, de Laura Klein, de Graciela Cros, de Graciela Perosio, de Mirtha Defilpo, de Niní Bernardello, de Teresa Arijón, de Susana Cerdá, de María Negroni, de Mercedes Roffé, de Susana Cabuchi y de María del Carmen Colombo. La producción poética de las mujeres de los ochenta se abre a nuevos escenarios y, como confirmación de ello, también Alicia Genovese evidencia que ya en la antología *Lugar Común*, activa en los años setenta, empiezan a aparecer los nombres de Tamara Kamenszain y de Irene Gruss. Además, en *Último Reino* se señalan las aportaciones de Susana Villalba y de Mónica Tracey y en *Xul* se destacan los trabajos de Laura Klein, de Susana Poujol y de Susana Cerdá. Además, Alicia Genovese evidencia la relación entre María del Carmen Colombo y el grupo del *Ladrillo* y las colaboraciones de Diana Bellessi, de Mirta Rosernberg y de María Negroni en la revista *Diario de Poesía*, a pesar de sus distancias estéticas con la corriente objetivista. Para Alicia Genovese, resulta fundamental señalar, también, tres tipologías de trabajos, llevados a cabo por Diana Bellessi, en 1984, por Tamara Kamenszain, en 1983 y por Laura Klein

y Silvia Bonzini, en 1984, los cuales marcan un nuevo rumbo en el escenario literario rioplatense.

Con referencia a ellos, Diana Bellessi publica y prologa las traducciones de algunas escritoras norteamericanas contemporáneas, como Denise Levertove, Adrienne Rich y Muriel Rukeiser, que se convierten en importantes modelos para las poetas argentinas. Tamara Kamenszain se dedica a la escritura de algunos ensayos, recopilados en el libro titulado *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, de 1983, que profundizan en los nexos de los textos producidos por los poetas, con relación a la dinámica materna, silenciosa, que ellos entretejen y viven en su casa —Martín Prieto define esta obra como un programa—. Finalmente, se destaca la publicación del artículo "Un no de claridad", en la revista *Punto de vista,* de Laura Klein y de Silvia Bonzini, en el cual se impulsa a las mujeres a ser sujetos, en sus escrituras, de sí mismas.

Alicia Genovese, en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, declara también que la riqueza presente en las obras de las poetas de la década de los ochenta se aleja "de la efusividad amorosa del yo lírico" (1998: 85), y se encasilla con dificultad en determinados agrupamientos que intentan circunscribir una poesía al femenil, a pesar de que, si bien con algún riesgo en la definición, se encuentren varias especificidades comunes. En ese sentido, la estudiosa constata en el corpus de escritoras elegidas en su análisis —Irene Gruss, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo y Mirta Rosenberg—la presencia y el uso de una doble voz—retomando la teoría de Elaine Showalter—; es decir, por un lado, se brinda la idea de que existe en sus obras una voz inicial, que intenta respetar los dictámenes de la crítica —la cual investiga los aspectos formales de

los textos[86]— y, por otro, se evidencia la presencia de una segunda voz, la de un sujeto que empieza a dejar algunos huellas distintivas y que procede por tentativas —y, por esa razón, no se considera excluyente o definitiva—para referirse a dimensiones otras, a una colectividad que se posiciona de manera innovadora dentro de la sociedad.

Esta segunda dimensión, que representa un flujo contracorriente con respecto a la primera, tiñe los textos producidos por las autoras de una cierta incertidumbre en la comprensión. Alicia Genovese retoma en su trabajo una posición de Alice Jardine, la cual, en "Opaque texts and transparente contexts", de 1986, afirma que, aunque los significados de las obras de las poetas de esta década sean claros, quedan, de hecho, algunas sombras. Alicia Jardine, de manera más exacta, se detiene en la diferencia entre los trabajos de la modernidad escritos por hombres y los escritos por mujeres, una diferencia que, según ella, no demora tanto en el contenido, como en la enunciación. "Cuál es el lugar de enunciación para una mujer, desde dónde habla, con quiénes, con qué otros textos puedes establecer un diálogo, ya sea para afirmar una genealogía o para instalar una rebelión?" (1998: 114), escribe Alicia Genovese en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, con la voluntad de referirse a una literatura que quiere contestar, a veces de manera inconsciente, a una cultura más influyente y a los discursos que la caracterizan. Esta vertiente, que ahora encuentra su legitimación, constituye su diálogo renegando la metáfora que se forma alrededor de "la posición celebratoria de 'la poesía eres tú'[87]" (1998: 124), señala Alicia Genovese,

[86]Alicia Genovese, de manera más específica, habla de una voz "que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos" (1998: 89).
[87] Alicia Genovese hace referencia a la poesía de Bécquer, en la cual la mujer se representa como un fetiche amoroso.

o en la remodelación de discursos domésticos que se convierten en lugares de inspiración y en la exageración emocional que debe permearse en los límites de la escritura.

Resulta fundamental observar que, tal y como declara la estudiosa, desde esta década, las escritoras están en busca de ejemplos de producción femenina que les ayude a vehicular la palabra, a recuperar las voces escondidas —o las que vienen de lejos— y a rehabilitar las dimensiones otras. Junto a una constelación de nombres extranjeros —entre los cuales sobresalen el de Virginia Woolf, de Isak Dinesen, de Denise Levertov, de Adrienne Rich, de Djuna Barnes, de Rosario Castellano, de María Luisa Bombal, y de Clarice Lispector—, Alicia Genovese afirma que la producción de Alfonsina Storni, de Alejandra Pizarnik, de Olga Orozco, de Juana Bignozzi, de Amelia Biagioni y de Susana Thénon ha influenciado el discurso poético contemporáneo y sucesivo a ellas de otra manera. Ubicando a las autoras en un mismo nivel genealógico, declara la estudiosa, "esa genealogía conforma un discurso alternativo que autonomiza una zona de sus producciones, de la periodización en generaciones literarias o de la distinción en poéticas" (1998: 939). Dentro de esta línea, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik parecen adquirir "cualidades de ineludibles debido a la puesta en discurso de un universo significativo propio, fundido con una singular modulación de sus voces que ejercieron y ejercen enorme influencia sobre otras escritoras" (1998: 934).

1.4.3 Punto de partida: el eco de la voz de Alejandra Pizarnik

La idea de que la producción de Alejandra Pizarnik haya dejado una huella importante para las poetas que escribieron, sobre todo a partir de la década de los ochenta, es opinión común. Si Alicia Genovese en *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, de 1998, tal y como afirma Erika Martínez Cabrera, analiza la genealogía de Alejandra Pizarnik en una constelación poética femenina de la década de los ochenta, Susana H. Haydu, en *Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje poético,* de 1996, ya afirma que:

> Pizarnik surge como una verdadera precursora de la poesía actual. Los nuevos poetas, aquellos que se acercan a los cuarenta años, ven en Pizarnik 'a la viajera alucinada' que marcó nuevos rumbos, y que revela en su poesía características que la unen a la generación de los años ochenta (1996: 1).

Susana H. Haydu acerca la figura de Alejandra Pizarnik a las de Frida Kahlo, de Silvia Plath y de Ann Sexton, y reflexiona sobre la influencia que ha ejercido su mito transgresor y el de la poeta mártir, en busca de la palabra pura y esencial, sobre otras generaciones.

En 1996, Delfina Muschietti escribe un ensayo titulado "Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga", de 1995, en el cual reconoce la importancia de la obra de la autora argentina para las poetas que viven en Latinoamérica. En su estudio —que es el fruto de un trabajo de grupo llevado a cabo por varias escritoras argentinas, las cuales publicaron a partir de la década de los ochenta y que señalaron en sus entrevistas el valor de la poesía de Alejandra Pizarnik—, Delfina Muschietti en "Alejandra Pizarnik y después: de la

niña asesinada al punto de fuga", escribe "Punto de anclaje y punto de fuga al mismo tiempo, fundación y devenir, la escritura de Pizarnik, en algún punto enigmática y cerrada sobre sí, ha pasado sin embargo a ser fundacional para las poetas de mediados de los 70"(1995: 1). Según Delfina Muschietti, la obra de Alejandra Pizarnik abre un nuevo debate, desde el nivel de una enunciación colectiva y de las identidades, como si su producción hubiese dado la posibilidad a otras escritoras de hacer revivir los cuerpos de "*niñas*, en un punto *muertas*, asesinadas" (ibíd). Con referencia a ello, Delfina Muschietti insiste en la necesidad de considerar la poética de Alejandra Pizarnik como en movimiento, una producción en continua evolución, una poética que se enuncia desde diferentes lugares y por medio de varias voces. De aquí, la tensión que crea el vagar de la palabra que hace dudar tanto el lenguaje, como la patria y la casa del sujeto.

En esta reflexión—en la que se declara el intento de descubrir una afirmación personal de Alejandra Pizarnik por medio de diferentes voces, lenguajes y la constitución imaginaria de nuevos lugares físicos desde los cuales enunciar— la estudiosa encuentra varias conexiones entre la obra de Alejandra Pizarnik y la de Susana Villalba, de Diana Bellessi, de Susana Cerdá, de María Negroni, de Teresa Arijón, de Susana Thénon, de Anna Becciú, de Mirta Rosemberg y de Liliana Lukin, de Tamara Kamenszain y de Alicia Genovese.

En *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, Erika Martínez Cabrera señala que Jill Kuhnheim, en "Recent Women Poets in Argentina", de 1996, destaca un nexo entre la obra de Alejandra Pizarnik y la de Cristina Piña, con referencia a la visión del tema de la muerte del personaje femenino profundizado en la poética de Alejandra Pizarnik y retomado por Cristina Piña desde varias perspectivas.

De manera más exacta, se toma sobre todo en consideración el ensayo de Susana Chávez Silverman "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2001, donde se analiza detalladamente la filiación de la obra poética de Alejandra Pizarnik con la de María Negroni y la de Paulina Vinderman. En este sentido, Susana Chávez Silverman entrevé el repetirse de algunas temáticas de la poesía de Alejandra Pizarnik en la obra de Paulina Vinderman —como las representadas por el emblema de la noche, de la locura, del amor y de la mudez, con todas sus imágenes más llamativas— y, además, constata la presencia del *leitmotiv* de la tristeza, tal y como lo define la estudiosa, tanto en la obra de Paulina Vinderman, como en la de Negroni. Con este sentido, la obra de Alejandra Pizarnik representa un punto de partida en la escritura de estas autoras que exploran, según su especificidad, este ámbito.

Además, en 2011, se publica el ensayo de Erika Martínez "Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos", donde se analiza la influencia de la poeta en la obra de Paulina Vinderman, de Tamara Kamenszain, de Susana Poujol y de Susana Villalba, a través del análisis del personaje de Alicia de Carroll, con todas sus implicaciones metafóricas y, finalmente, se profundiza en el mito romántico del doble.

Partiendo de estos trabajos, que se enriquecerán de otras aportaciones llevadas a cabo por estudiosos y críticos que en los últimos años se han interesado de ampliar tal eje de estudio, en los capítulos siguientes se pondrá de manifiesto la conexión y la influencia que Alejandra Pizarnik ejerce con su voz en la escritura de María Negroni, de Tamara Kamenszain y de Paulina Vinderman, poetas de la generación siguiente a la de Pizarnik.

Los enfoques de estudio serán distintos por cada autora, pero muy a menudo se partirá de la atenta observación del uso de un determinado léxico que María Negroni, Tamara Kamenszain y Paulina Vinderman han adquirido, un léxico que vive del eco del pensamiento de Pizarnik. La estela de esta última formará parte de los discursos de las escritoras, de manera consciente o inconsciente. Los imaginarios de sello pizarnikiano, con referencia al tema de la infancia y a el de la memoria, a la obsesión por la figura de Alicia, al uso de voces distintas, junto a los emblemas de la noche, de la jaula, de la figura del pájaro, a el de la viajera y de muchos otros, serán recuperados, recogidos, revividos y personalizados por las voces de María Negroni, de Tamara Kamenszain y de Paulina Vinderman. Los contenidos presentados se tiñeran de las experiencias privadas y de la formación artística personal de las poetas. Se destacará cómo las autoras que se apropiarán de la herencia de Pizarnik y la amoldarán a sus nuevas trayectorias, alejándose a veces de aquella misma herencia y acercándose a otras y, finalmente, construyendo una ramificación de la estética pizarnikiana y, también, su propio rasgo de escritura individual. Si el intento explícito de Alejandra Pizarnik ha sido el de crear un espacio personal, una palabra única que hablara desde los márgenes, con todos los experimentalismos, una palabra que reflejara su estilo personal y un avance con respeto a los cánones de su contemporaneidad, María Negroni, Tamara Kamenszain y Paulina Vinderman recogen sus aportaciones y la adecuan a sus nuevas miradas. "Explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome" (115), escribe Alejandra Pizarnik en el poema «XIII» del libro *Árbol de Diana*, refiriéndose a un barco que ha dejado y que todavía deja una estela en la poesía contemporánea argentina.

Finalmente, por medio de estas primeras especulaciones se infiere que la obra de Alejandra Pizarnik, analizada en su contexto social y familiar, según los precedentes enfoques, representa realmente un punto de partida en el imaginario colectivo de las escritoras. A partir de la hendidura que Pizarnik abre, las poetas logran agrandar y habitar aquel espacio, desarrollando con sus voces los puntos sobresalientes y los matices de la producción de la autora que más resuenan con ellas, por medio de una palabra que se mueve en los contextos semánticos que identifican su senilidad lírica.

2 MARÍA NEGRONI: EL PENSAMIENTO ES LA EMOCIÓN DE LA MIENTE

QUEDA
casi siempre,
de semejante aventura,
un signo
María Negroni

En "Ese oscuro objeto del deseo: el viaje nocturno de María Negroni", ensayo que forma parte de *El género de la tristeza dos poetas argentinas en el después*, de 2001, Susana Chávez-Silverman hace hincapié en la idea de que existe una intertextualidad y un continuo renegociar entre la obra de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik. En este caso, la perspectiva desde la cual se mueve la estudiosa es la romántica. A tal respecto, en la postura de María Negroni muy a menudo sobresale una incesante necesidad de volver al pasado, la idea de recuperar el sentido de la infancia y un lenguaje primordial que tiene sus raíces en la manifestación del metafórico lugar del jardín, espacio simbólico de regeneración y nacimiento. La acción de la memoria, que permite tal pasaje, revoca imágenes y las modifica en una multitud de matices innovadores. El sello romántico, de influencia pizarnikiana, se retoma también en el sentido de tristeza que aquella memoria despierta, por razones diferentes en las dos autoras, pero con una raíz común.

Se alternan también las representaciones de las figuras del pájaro, del árbol y de la isla, en una travesía que se compone de fragmentos, que, por ejemplo, en el texto *Elegia Joseph Cornell*, de 2013, crean casi yuxtaposiciones, desde un lugar a otro. La viajera de María Negroni, como la de Alejandra Pizarnik, vive un estado

de incertidumbre, una irresolución la cual se transforma en el *leitmotiv* de la escritura. A continuación, el elemento romántico se distingue también en las pluralidades de voces que se dejan hablar el poema. Los disfraces, las máscaras y los géneros que se alternan recubren las líneas de poemas que se tiñen de una clara heterogeneidad.

Partiendo de este enfoque, por medio de diferentes soportes críticos, en las siguientes páginas se mostrará cómo un determinado léxico y este imaginario romántico —imaginario que la misma Pizarnik hereda y elabora en su producción— impulsan la escritura de María Negroni, a la hora de tratar tanto los temas de sello personal como los de ámbito social. A continuación, se enfocará el sucesivo desarrollo de la poética de la autora, el interés que va construyéndose por los aspectos de la fragmentariedad del sujeto y de la escritura, la importancia del lenguaje, y la visión de los límites que este último presenta en su poética. Todos los temas tendrán un hilo conductor y se hará patente el significado y la presencia de una palabra que se desplaza continuamente en una producción que se mueve en los bordes de los géneros que se funden y que caracterizan su estilo, subrayando la importancia de la existencia de una voz poética que solicita preguntas, para alimentar una búsqueda continua que no encuentra necesariamente respuestas. En *Oratorio*, de 2021, la poeta declara: "Se espera siempre/ lo que no pude/ esperarse/[…] se espera que el círculo/ coincida con el centro/ y el centro/ con los intervalos" (2021: 51). La percepción de aporía que habita los textos de Alejandra Pizarnik se convierte en un núcleo central también en los textos de María Negroni, en una polifonía de voces que hablan desde una intimidad que crea matices, en un juego de opuestos.

El pensamiento de María Negroni se mostrará también en su faceta independiente de la escritura de Alejandra Pizarnik, que, representará un punto de partida en el desarrollo de algunas temáticas, para atenuarse sucesivamente, a lo largo de una paulatina progresión de la voz autorial de la autora.

2.1 María Negroni y Alejandra Pizarnik: romanticismo, subjetividad y la orilla de la infancia

En *Cuaderno Alemán*, libro publicado en 2015, María Negroni escribe: "DÍAS EN QUE ME ENCIERRO con todo lo necesario adentro y ningún cielo afuera" (2015: 89). La poética María Negroni nace de un recorrido íntimo que se desarrolla en dos puntos geográficos neurálgicos, que corresponden a la ciudad de Buenos Aires, a pesar de que la poeta nazca en Rosario, en 1951, y a la ciudad de Nueva York. Tal y como había pasado en la experiencia de Alejandra Pizarnik en París, la ciudad neoyorquina otorga a la autora un nuevo espacio de profundización literaria, que la lleva a la investigación continua de su voz persona. En Nueva York, además, María Negroni lleva a cabo su tesis doctoral sobre la obra de Alejandra Pizarnik, que más tarde, se publicará con el nombre de *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik,* de 2003. En las páginas sucesivas se hará hincapié en el nexo entre la obra de las dos autoras partiendo desde una perspectiva de sello romántico. De hecho, el léxico desarrollado por Alejandra Pizarnik y relacionado con la temática de la tristeza, será recuperado y adaptado en los poemas de María Negroni, la cual se apropiará de tal estética para enfrentar algunos nudos de su producción poética. La influencia del eje romántico, y el ejemplo pizarnikiano, se materializará también en el uso de una pluralidad de voces y de disfraces que la poeta utiliza en toda se obra. La necesidad de ocultarse

en nuevas entidades le darán la posibilidad de presentar nuevos puntos de vista y nuevos lugares de enunciación, que se posicionarán también en el pasado. La primera sección de la investigación sobre la obra María Negroni se cerrará con el análisis de la importancia de la vuelta al pasado, de la recuperación la memoria y de un sentido que pertenece a la temporada de la infancia, *locus amoenus* en la visión de ambas poetas.

2.1.1 La herencia romántica y el préstamo semántico de Alejandra Pizarnik en la obra de María Negroni

Con relación a la conexión entre la poética de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik, Susana Chávez-Silverman, en "Ese oscuro objeto del deseo: el viaje nocturno de María Negroni" de *El género de la tristeza dos poetas argentinas en el después*, de 2001, habla de una "esmerada ars combinatoria lexical" (2001: 64). La estudiosa sostiene esta perspectiva por medio del análisis de algunos poemas que forman parte de *El viaje de la noche*, libro publicado en 1994, en el cual María Negroni trata el tema de la tristeza, con referencia tanto a la influencia de la generación de los poetas románticos como a la influencia de la obra pizarnikiana que, en parte, se forma a través de este enfoque.

En ese sentido, la estudiosa se detiene en las siguientes líneas: "acostumbrada a esconderme en las palabras, quise darte una carta" (1994: 22), del poema «Espejo del alma», "La enamorada del río se pasea en la cubierta de una ciudad que fluye" (1994: 30), de «El mapa del tiempo», "Por un instante, el amor es perfecto: son dos pájaros moviéndose hacia adentro de sí mismos … la sombra de una sombra lo[s] atraviesa" (1994: 32), de «Los amantes», y "Ya no hay quien detenga esa luz que nos arrasa de cuajo y nos lleva como un ángel a la intemperie más pura"

(1994: 52), de «El diluvio». "Tales fragmentos inmediatamente reconocibles sugieren, para cualquier lector familiarizado con la poesía de Alejandra Pizarnik, un aura, una extraña presencia/ausencia pizarnikiana en la poesía de Negroni", afirma la crítica (2001: 64).

En el primer caso, "acostumbrada a esconderme […]" (1994: 22), María Negroni no se refiere directamente a Alejandra Pizarnik, pero la menciona de manera trasversal, estableciendo una significación contraria a la que la poeta argentina expresa en el poema «Fragmentos para dominar el silencio», de *Extracción de la piedra de la locura*, en el cual Alejandra Pizarnik escribe: "Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo" (2016: 223).

Susana Chávez-Silverman brinda también la idea de que existe una equivalencia entre las formas semánticas pizarnikiana, como "la enamorada del viento" (2001: 71)—que, a su vez, en el epígrafe de *Extracción de la piedra de la locura* se refiere a las líneas de la obra de Georg Trakl— y a la imagen de "la enamorada del río" (1994: 30) de María Negroni.

Finalmente, la crítica analiza las últimas líneas presentes del poema «Los amantes» y del poema «El diluvio», de *El viaje de la noche* de María Negroni, donde se hace patente la presencia de las imágenes que corresponden a la del pájaro, a la del amor, a la de la sombra, a la de la luz, del ángel y a la de la pureza, imágenes que demuestran el nexo con el tejido semántico de la obra de Alejandra Pizarnik de sello romántico[88].

[88] De manera más exacta, se señala la importancia de la presencia de los elementos de la sombra y de la entidad de los ángeles que aparecen con insistencia en *Los textos de sombra*, en *Las aventuras perdidas,* de 1958, en *Los trabajos y las noches,* de 1965, y en *Infierno musical,* de 1971, de Alejandra Pizarnik y en el libro *El viaje de la noche*, de 1994, de María Negroni.

A continuación, Susana Chavez-Silverman se centra en los temas que se generan del deseo, de la necesidad del viaje y de la contemplación de la noche. Con referencia a esta última, se hace patente la conexión que Alejandra Pizarnik muestra con la noche, su lugar de escritura favorito, de evocación y de inspiración. El viaje también, tal y como reflexiona la estudiosa, es otro motivo fundamental en la obra de Pizarnik. En ese sentido, se habla de un movimiento que se entrelaza entre vida y obra y de un camino que sirve para llegar a una unión total entre la existencia y la poesía; "(y lo que esto implica en términos de "viajar" vicariamente por vidas/textos ajenos)" (2001: 65), termina subrayando la crítica.

En *El viaje de la* noche, de 1994, María Negroni parte de una visión romántica de la noche, construyendo su discurso a través las aportaciones de los escritores neorrománticos argentinos y del enfoque de Alejandra Pizarnik, para explorar también nuevas trayectorias. En ese sentido, Susana Chávez-Silverman se detiene en las líneas del poema «Los bosques de mármol», las cuales presentan en el mismo espacio de escritura algunos saltos temporales, ya que María Negroni introduce en el texto la figura de Napoleón junto a la de un taxista.

Si en los primeros poemas del libro de *El viaje de la noche* la poeta había experimentado la presencia de una subjetividad múltiple que se desarrolla en diferentes variedades geográficas e históricas, en el poema «Los bosques de mármol», para Susana Chávez-Silverman, la poeta presenta un texto lleno de "familiaridades y extrañamientos" (ibíd.). En primer lugar, se señala el uso de un determinado léxico que pertenece a un ámbito semántico que define el concepto de tristeza y sus varias facetas, léxico que describe también el contexto histórico argentino de la época: "el país está en guerra y las calles, un ardor… carros

estridentes, gritos" (1994: 15); "hay un algo de gloria" (ibíd.); "campamento" (ibíd.); "avenidas imponentes" (ibíd.); "un bosque de insidia y silencio… estoy en un inmenso parque de árboles humanos. Una gran tumba blanca" (ibíd.); "Y esas muecas, como si estuvieran viendo un recuerdo horrible" (ibíd.). El nivel temporal se mezcla con otro que forma parte del bagaje personal e intelectual de la poeta, el cual introduce nuevas perspectivas temporales, geográficas, culturales y lingüísticas. Susana Chávez-Silverman sostiene que "la hablante es un elemento que desencaja en la realidad del texto: está dentro y fuera del marco. Su presencia, su *voz* posibilita y vulnera la lógica del texto" (2001: 66). En la parte final del poema, María Negroni expresa su voluntad de "regresar" (1994: 15), pero el taxista "impasible, no contesta" (ibíd.). La estudiosa hace hincapié en la idea de que existe un paralelismo con su primer libro *De tanto desolar,* publicado en 1985, donde se define tanto la necesidad como la dificultad de realización del viaje y donde emerge la melancolía por una vida estática, sin movimiento. A pesar de todo, si el tema de la tristeza y de la melancolía nocturna caracterizan la obra de la autora, María Negroni a través de la búsqueda de este movimiento, intenta escapar de la inmovilidad que contiene dicha tristeza. La obra de la poeta "busca e inscribe, sobre todo, el viaje. Con referencia a ello, este vaivén entre asegurar/socavar una estructura —tradición literaria, geografía, lengua y género (como "gender" y "genre")—es la más poderosa constante en la obra de Negroni" (2001: 66), concluye la crítica.

Con referencia al discurso ya introducido anteriormente sobre el contexto histórico argentino y a las peculiares acepciones que la autora otorga a las imágenes de la noche, de la tristeza y de la melancolía causada por la muerte, Susana Chávez-Silverman introduce también una reflexión sobre el tema de la

memoria que se desarrolla paralelamente a tales aspectos. En primer lugar, la estudiosa señala no solo la influencia de Alejandra Pizarnik, sino también la del pensamiento de Walter Benjamin, para el cual la poesía debe considerarse un teatro de la tristeza. En ese sentido, para María Negroni la poesía se define como un pájaro que por la noche intenta vigilar y encontrar el terror más escondido y recóndito de los seres humanos, en respuesta a las ilusiones históricas de sus años[89]. En *De tanto desolar*, de 1985, la escritura se caracteriza por una fragmentariedad que contribuye a la exaltación de esta postura, tal y como demuestran las siguientes líneas: "dulce manera de estar […]/pero no […]/ no se puede inventar/ donde mirar es tener memoria/ y memoria es traba/ mutilación" (1985: 20). El primer verso introduce tanto el concepto de la "temporalidad" (2001: 62) como el de la "impermanencia" (ibíd.), gracias a la presencia del verbo estar. La sensación agradable se transforma y se disuelve, debido a la idea de la permanencia que caracteriza y que después rechaza su existencia. Susana Chávez-Silverman sigue analizando la segunda estrofa, en la cual se enfoca la centralidad de la negación por medio del aspecto impersonal. La crítica sostiene que, de manera indirecta, en este caso hay referencias a la situación argentina y que el poema evoca la acción de mirar, aunque en el texto no se afirme que "mirar=recordar" (ibíd.). De hecho, según su punto de vista, la posesión de la memoria es una acción incontrolable y la memoria posee la persona que habla. Finalmente, se sostiene que "mirar, entonces, es tener memoria *de*. Y esta elipsis, este vacío se llena de cortes, de imposibilidades. Lo

[89] La crítica cita también otros textos y a autores canónicos —Kafka, Poe, Baudelaire, Henry James y los escritores góticos ingleses— que han influenciado la visión de la poeta con relación a este tema. De manera más exacta, la crítica afirma que "en su elección y "lectura" de estas figuras, en su insistencia en la poesía como una empresa vampírica, triste, fracasada y hermosamente pírrica, es posible vislumbrar/edificar una imagen coherente de su propia poética" (2001: 54).

que se "tiene" es traba y mutilación (¿imágenes de desapariciones y muertes?)" (ibíd.). Con referencia a ello, se destaca la dificultad que el hablante demuestra en el "estar" (ibíd.), en el "donde" (ibíd.) y se hace patente la idea de que el viaje representa una "necesidad ontológica" (ibíd.) y una posibilidad de sobrevivencia.

La lectura del texto lleva a una doble interpretación, la primera es la que corresponde a una profundización personal, la segunda corresponde a la profundización social. En esta misma dirección, Susana Chávez-Silverman evidencia la presencia del concepto de duplicidad, el uso de la paradoja y del oxímoron también en el poema «Procesión por dentro» que forma parte de *De tanto desolar*: "¿Decir a grandes voces surte efecto? ¿Incumple/ promesas de atadura/desde ojitos sin ver? […]/ ¿aunque perdiera treguas de cavilar/ o abrigo enfrenta? ¿es tibio fuelle o/ branquia para quien/ busca un/ sitio?" (1985: 25). Para la estudiosa, la procesión corresponde a una demostración, una exhibición que tiene lugar en un espacio público. A pesar de todo, nace una contradicción, ya que "una precesión 'por dentro' es una contradicción" (ibíd.).

2.1.2 El viaje entre la subjetividad múltiple

La postura nostálgica, trágica y solemne de sello romántico que caracteriza parte de la producción de María Negroni, y que ha sido analizada en las páginas anteriores desde un punto de vista semántico, está vehiculada también por el uso de una personal subjetividad mutante y por la presencia de un doble, rasgo de la poética de María Negroni que encuentra algunos paralelismos con la perspectiva adoptada en la poesía de Alejandra Pizarnik.

En el ensayo "La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa. Hacia una crítica de la razón dialógica", que forma parte del texto *Teoría del poema, la enunciación lírica*, de 1998, Jesús G. Maestro sostiene que el tema del doble se considera como uno de los más representativos de la poesía del siglo XX, ya que representa tanto un recurso literal como formal que se relaciona a la cuestión de la identidad. A través del análisis de la obra de Borges y de Pessoa, el crítico hace patente la modalidad por medio de la cual los signos verbales— como el oxímoron, la paradoja —, los signos de objetos —como el espejo, el autorretrato—, los signos de tiempos — referencia a los tiempos y acontecimientos pasados — y los signos literarios — como en el caso de la función dialógica—manifiestan la alteridad. El estudioso sostiene que el tema del doble solicita una interrogación alrededor del sujeto que se descifra como un sistema de "yoes" (1998: 294). Este último aspecto se refiere a "una de las características que afecta a las condiciones vivenciales o existenciales del ser" (ibíd.). El doble implica la presencia del otro y de una alteridad a la cual corresponden características humanas. De todas maneras, el doble reconoce una falta en el sujeto primario y señala la presencia de una personalidad caracterizada por una escisión, "es un concepto dialógico al exigir condiciones formales propias de la interacción, y con frecuencia existencial, al implicar al sujeto en una secuencia temporal en la que cada uno de sus yoes adquiere forma objetiva" (1998: 288). El desdoblamiento se convierte en algo posible solo a partir de un elemento de unicidad que se separa en dos realidades, que presentan elementos de analogía. Finalmente, el crítico concluye afirmando que "la formalización lingüística y literaria de un desdoblamiento supone asumir

la consciencia de una fragmentación que el proprio sujeto pretende reconstruir o iluminar" (1998: 291).

Por lo que se refiere a la función y a las características del sujeto en la obra de María Negroni, Susana Chávez-Silverman en "Ese oscuro objeto del deseo: el viaje nocturno de María Negroni", de 2001, señala que en *El viaje de la noche* "se juega y se socava la noción del sujeto lírico estable, unívoco" (1994: 66). Como ya se ha destacado, la estudiosa se detiene en los cambios temporales, en las variaciones geográficas y en las lingüísticas que generan una mutación continua. Además, se señala la presencia de los "gender games" (ibíd.) que permiten a la poeta explorar diferentes subjetividades. En ese sentido, Susana Chávez-Silverman hace hincapié en un paralelismo entre las líneas "Una amazona galopa frente a mí en un corcel blanco y me lleva a conocer páramos dichosos" (1994: 52), de «El diluvio», de María Negroni, y las líneas del poema «Piedra Fundamental», de *El infierno musical,* en las cuales Alejandra Pizarnik escribe: "Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento en que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros" (2016: 265). En ambos poemas se percibe una tensión erótica representada por la proyección de la figura de la amazona. Con referencia a la influencia de Alejandra Pizarnik, los textos que forman parte de *El viaje de la noche* se tiñen de un tono nostálgico y solemne. Sin embargo, María Negroni "efectúa una suerte de ventrilocuismo magistral. Porque *lo que* ella dice con (el tono de) voz de la otra es algo decididamente *otro*, diferente" (1994: 67). Si la fragmentariedad en la obra de Alejandra Pizarnik crea ansiedad y una sensación de infecundidad, en los poemas de María Negroni la subjetividad múltiple impulsa una creatividad y un mayor movimiento que se enlaza con la dimensión del viaje.

Cabe señalar también que la presencia de la figura de la amazona, con todos sus significados, ya caracterizaba los textos de Pizarnik. En «Formas», de *Los trabajos y las noches*, la poeta escribe: "no sé si pájaro o jaula/o amazona jadeando en la gran garganta oscura/mano asesina/o joven muerta entre cirios/o silenciosa/pero tal vez oral como una fuente/tal vez juglar/o princesa en la torre más alta" (2016: 199). En «Piedra fundamental», de *El infierno musical*, se lee: "Cuando el baco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí/como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo/que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?)" (2016: 264). En estos pasajes la autora usa el disfraz de la amazona, con toda su connotación mitológica[90], para intentar gestionar una realidad de la cual huir, controlar o emanciparse. Por lo tanto, en este caso, a pesar de la fragmentariedad presentada por Susana Chávez Silverman, también las figuras que Pizarnik elige crean un movimiento e impulsan un movimiento que determina una evolución.

Retomando el discurso de la subjetividad con referencia a la obra de María Negroni, Susana Chávez-Silverman insiste en el análisis del poema «El diluvio», que forma parte de *El viaje de la noche*, texto que por su título parece evocar la temática bíblica, y en el cual la poeta confiere a la identidad de la voz hablante la de un chico, tal y como se demuestra en las siguientes líneas "Al niño que soy lo hipnotiza el riesgo" (1994: 52). También en el poema «Sleeping beauty», de *El*

[90] En el *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de Jean Chevalier, de 1989, se afirma: "La existencia de mujeres guerreras en la historia, amazonas, -> valquirias, es tal vez una supervivencia o reminiscencia de las sociedades matriarcales, pero su simbolismo no está necesariamente ligado a hipótesis sociológicas" (1898: 89). En el texto se describe la evolución de la recepción de esta figura, con particular atención a la mitología griega, en la cual, las amazonas guerreras "se gobiernan a ellas mismas, sólo se unen a extranjeros, sólo crían a sus hijas, y ciegan o mutilan a sus hijos; se amputan un seno, dice la leyenda (no confirmada en absoluto por las obras de arte, donde las amazonas son siempre bellas y con el pecho intacto) para manejar mejor el arco y la lanza; guerreras, cazadoras, sacerdotisas, dedican un culto a Artemis (Diana)" (ibíd).

viaje de la noche, la autora atribuye a la voz hablante la identidad masculina. El protagonista, en la parte inicial, corresponde al Príncipe del cuento de hadas, Príncipe que pierde sus características y se transforma en una mujer a lo largo del poema: "Ah ¿cuántas millas antes de tu despertar? ¿Cuál de las dos está viva?" (1994: 52) escribe María Negroni. Según Susana Chávez-Silverman "Al rechazar la noción del sujeto hablante-unitario, Negroni pone en tela de juicio nuestras expectativas […] de un yo autobiográfico — y autoritario— que habla en el texto lírico, especialmente a partir del romanticismo" (2001: 67).

Anahí D. Mallol, en "Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni", de 2002, añade una postura ulterior. La estudiosa afirma que *El viaje de la noche* reúne un libro de poemas en prosa que pueden definirse postales de lugares explorados. De manera más exacta, se afirma que el intento es el de evidenciar "en el curso del poema, 'el latido inintencional de la ciudad' que es también el latido inintencional de la subjetividad puesta en juego cuando el viaje de la noche es el viaje del inconsciente a través de las imágenes oníricas" (2002: 4). Para la crítica, cada poema del libro representa una travesía y el aspecto visionario otorga al sujeto la facultad de poderse desdoblar, de experimentar nuevas formas y de poderse contar a lo largo de la travesía. A ese respecto, Anahí Mallol se detiene en el poema «Diálogo con Gabriel III», en el cual María Negroni escribe "Me oigo gritar un grito bajo, casi afónico, como el de quien no sabe o acaso no quiere pedir auxilio" (1994: 56). Esta dimensión incluye tanto un sentido de alienación y de aflicción como el entusiasmo por este viaje metafórico. La crítica sostiene que el poema se convierte en una "patria" (2002: 5), aunque sea una patria inestable, ya que en cada poema este espacio se construye y se deconstruye. En los textos se asiste a un tránsito textual que se transforma en un

intento de tratar la subjetividad y de constituir diferentes sujetos que expresan muchas variaciones de sí. Estos sujetos, tal y como afirma Anahí Mallol, se identifican con la figura del niño, de la niña, del viento o de la mujer medieval. También Alejandra Pizarnik identifica con la patria la travesía del amor por el amado, que a su vez se puede solo representar por medio de las palabras que se encuentran en el poema. En «Piedra fundamental», de *El infierno musical*, se lee:

> Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.) (2016: 264).

Por medio de una traslación y de una serie de personificaciones, Alejandra Pizarnik logra dirigirse a su interlocutor, con la idea de que esta patria solo se puede encontrar en el lugar de la poesía, espacio donde todo se construye y deconstruye y donde la subjetividad adquiere nuevas dimensiones. En el mismo texto la autora añade las siguientes líneas: "No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más" (ibíd.). El poema que acoge estas palabras es un espacio ulterior de representación de la realidad, de la travesía en los lugares íntimos de la autora que se contradicen dejan entrever nuevos matices.

Al mismo tiempo, tal y como Mallol ha introducido por María Negroni, resulta necesario profundizar el significado de la imagen de la niña en la obra de Pizarnik, figura que sirve a la autora tanto en la relación con el presente, ya que se convierte en un ulterior disfraz, como en la revocación del pasado.

En «Aproximaciones», en *Poemas no recocidos en libros*, Pizarnik, escribe: "habla al gran espacio vacío/en donde corre una niña/que ya no reconoces/sólo deseo no tener nada con nada" (2016: 309). En estas líneas la autora dialoga con un tú que podría corresponder a sí misma, la cual no es capaz de reconocer a la niña que fue. Hay también la intromisión de una tercera voz que habla a un lugar vacío; la resolución, de hecho, corresponde al deseo de Pizarnik de la nada en todas sus formas. En «Deseo de las palabras», de *El infierno musical,* la poeta escribe:

> Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui (2016: 269).

En estas líneas se revive una vuelta al pasado y la personificación con toda una pluralidad de niñas que la autora siente haber representado y percibido en sí misma y que, en aquel momento, huyen de algo que de un momento a otro puede pasar. La grieta crea una ambigüedad y la temporada de la infancia, sinónimo de felicidad, en este caso, se rellena de sombras y de un sentido de muerte.

La presencia de una subjetividad múltiple que cumple una travesía, de todas maneras, abarca también otros ámbitos de la producción de la obra de María Negroni y le permite renovar continuamente el lugar de enunciación de sus textos. En ese sentido, *Islandia*, libro publicado en 1994, se construye alrededor de varias voces poéticas, las cuales, en una mezcla entre poesía y prosa y en dos ejes temporales distintos, alternan la historia del viaje de una mujer a una isla, en el tiempo actual, por medio de una tercera persona singular, y el viaje de un grupo

de vikingos que llegan a las tierras islandesas, en los tiempos antiguos, por medio de una tercera persona plural.

A ese respecto, en el ensayo "La poesía no se recibe sin costos", en "Dos aproximaciones a Islandia"[91], de 2020, Daniel Lipara se centra en el análisis del texto partiendo inicialmente de la voz femenina y afirma que *Islandia* es un collage, una saga que reflexiona sobre el aparecer de la poesía y sobre la emigración, donde la experiencia de la escritura se entrelaza con la de la lectura y la de la vida. La conexión de estos aspectos caracteriza la modalidad de producción y el lugar metafórico donde nace y crece este pensamiento. De manera más exacta, Daniel Lipara habla de un "vínculo" (Lipara, 2020), ya que el viaje de la autora, influenciado por un estilo lírico heterogéneo y en evolución, se mezcla con la prosa de los vikingos. A pesar de que se hable desde un horizonte personal, la autora se separa de su primera persona y adopta la tercera, desde una perspectiva periférica, "como si el desplazamiento del viaje se transformara en un descorrimiento de la voz. O mejor dicho: es el yo recorriendo sus paisajes, la fauna y flora de su psique, los bordes de su isla" (ibíd.).

María Negroni, tal y como reflexiona Daniel Lipara, se transforma en un "avatar" (ibíd.), en su proyección. La posición que ella quiere ocupar le otorga la justa distancia que la define "heroína" (ibíd.) de su trabajo. Se destaca también el pasaje de la obra en el cual la poeta escribe "circunscribir lo que no se entiende" (ibíd.) y, con referencia a ello, el estudioso brinda la idea de que el borde en el cual se sitúa María Negroni contribuye a la comprensión de su dimensión real.

[91] González Capria Eleonora y Lipara Daniel, "Dos aproximaciones a Islandia" en *Periódico de Poesía*, Cultura Unam, 6 de enero, 2020 en https://periodicodepoesia.unam.mx/autor/eleonora-gonzalez-capria-y-daniel-lipara/

La idea del uso de una tercera persona singular en la poesía, que permite una objetivación y una toma de distancia de su sentido personal es muy frecuente en la palabra de Alejandra Pizarnik. La poeta, retomando un concepto de Cristina Piña, en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, a través del uso de una tercera persona singular logra observar realmente a sí misma. También Natalia Cancellieri, tal y como se ha profundizado en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, sostiene que, en Pizarnik, la observación desde afuera le permite conocerse y concebir una forma innovadora de su ser.

Con referencia a María Negroni, Lipara insiste que la autora intenta crear a través de su identidad un sujeto múltiple que interactúa por medio de la poesía y por medio del lenguaje, "un español en donde sus lecturas —ese "laborioso derroche de soportes"— se cristaliza e irriga la sintaxis, el léxico, el sonido" (Lipara, 2020). En ese sentido, el texto se caracteriza por italianismos, expresiones lexicales inglesas, francesas, y por la presencia de un español medieval y del Siglo de Oro. Finalmente, se afirma "la lengua poética de Negroni, además, se articula a sí misma como romancero, juglaresca, poesía pastoril, *lais d'amour, fabliaux*; como el dulce hablar de la literatura medieval, los sonetos corteses, la comedia" (ibíd.) La obra, según el estudioso, se mueve de una forma épica a una forma lírica que es el símbolo de su experiencia personal, su "Robinson narrar en femenino" (ibíd.). Finalmente, se hace patente la idea de que la experiencia lingüística de María Negroni corresponde a su experiencia física del viaje a Nueva York, una ciudad en la cual la poeta vive por muchos años y en la cual la experiencia vital se une con la evolución y el cambio de su lengua. En ese sentido, Daniel Lipara afirma que la lengua de Negroni es una lengua "mutante" (ibíd.).

También Arturo Borra, en *Poesía como exilio, en los límites de la comunicación*, de 2017, aborda el tema de la subjetividad en el libro *Islandia*, afirmando que el exilio que viven los personajes del libro representa la fractura que determina la separación entre "el sujeto y la realidad" (2017: 102).

Con referencia a ello, el crítico se detiene inicialmente en el significado de la identidad de la voz plural que habla en el texto. El sujeto múltiple, que casi no logra compartir el exilio, puede corresponder a la figura de los poetas, a la de los artistas, a la de los representantes de una saga islandesa, a la de los que deciden migrar o a todos estos representantes "sin centro en un "yo" poético" (2017: 103). A continuación, se formulan otras hipótesis: la elección del sujeto de tercera persona plural podría evidenciar la separación de la mujer de un discurso heroico que parece referirse a un universo masculino. Además, el estudioso brinda la idea de que el elemento autobiográfico emerge "solo de forma desplazada" (ibíd.) y que *Islandia* podría reflejar la historia de una colectividad que intenta huir de algunos acontecimientos históricos. De hecho, *Islandia* es una tierra donde no aparece nada y, a pesar de ello, se convierte en un lugar poético en el que se puede determinar un sistema igualitario. La isla representa un espacio mítico en el cual construir una nueva forma de vida.

En ese sentido, cabe destacar que también Alejandra Pizarnik se refiere a un "ellos", como símbolo de una colectividad o, según las palabras de Carolina Deprestis, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, de 2004, de una comunidad positiva. La crítica declara que, en *La última inocencia*, "el contrapunto reflexivo del diálogo tiene lugar entre la poeta «sola» y «ellos» que están en reunión y que, desde su agrupación, conforman un espacio vital común (por humano) que la poeta asimila al mundo" (2004: 29). Tales relaciones se

caracterizan por significados diferentes. En primer lugar, se denota tanto una acción que produce una distancia y un acercamiento a la comunidad, es decir, la poeta puede formar parte del grupo y, al mismo tiempo, percibirse una extranjera en la comunidad. Toda la dinámica, sin embargo, se impulsa y se enuncia desde una dimensión de ausencia y soledad que atrae al sujeto hablante.

Depretis cita las siguientes líneas: "mi sola y aterida sangre" (2016: 51), de «Las de los ojos abiertos» "mujer solitaria" (2016: 2), de «Origen», "estabas sola" (2016: 53), de «La enamorada» y sigue sosteniendo que el estado de separación, finalmente, se impulsa desde un nivel de lejanía que la poeta experimenta ya y que es el resultado de una pulsión incontrolable. Al mismo tiempo, la autora percibe la necesidad de reconciliación con tal comunidad, con la cual se identifica, de la cual formaba parte en el tiempo pasado, y que le producía un estado de seguridad, come en «La de los ojos abiertos» y en «Noche». La dualidad que se crea produce una tensión que caracteriza muchos de sus libros.

En el texto, observa Arturo Borra y tal y como sostiene también Lipara, hay muchas referencias al aspecto autobiográfico de la autora, con su viaje existencial, referencias que, para Borra, se oponen al discurso masculino de los héroes.

Finalmente, el pronombre personal de tercera persona podría leerse como el Otro que demora en nosotros. "¿No son «ellos» una forma por excelencia de decir-se, de poder dar cuenta de sí?" (2017: 104), se pregunta el estudioso. En ese sentido, cabe destacar la postura de Jesús G. Maestro que, en el ensayo "La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa", de 1998, sostiene que el doble, en el sentido de la alteridad, trata de amoldarse a una estructura imaginaria por medio de la cual el sujeto intenta objetivarse en la constitución formal, y también emotiva, del acto de poder ser o

de poder existir. "Unas de las principales pulsiones dialógicas del sujeto es ser reconocido por el otro, por la alteridad, con objeto de encontrar en el acto comunicativo que sustantiva esta relación una confirmación del propio "yo"' (1998: 300). Para el estudioso, además, la necesidad de "proyectar sobre sí mismo una relación comunicativa o interactiva" (ibíd.) nace en aquel sujeto que no logra establecer conexiones dialógicas oportunas. En este caso específico, Lipara subraya que María Negroni no se refiere solo estrictamente a una representación personal de sí. Con referencia a los sujetos impersonales, Borra afirma que "Si contribuyen a tal fin es porque están ahí no como fondo de un sujeto ya constituido, sino como *condición constitutiva* de nuestra identidad cambiante. Ese Otro, pues, marca nuestra itinerancia descentrada y, por extensión, también desacralizada" (2017: 104). En el análisis del estudioso, María Negroni propone un viaje mítico que corresponde a la dimensión imaginaria del Otro y a su conexión con el exilio. Además, él define el Otro como una entidad horadada que crea una ausencia creativa, gracias a la cual se puede relatar sobre el viaje.

Es importante señalar también el ensayo "Su cuerpo no, su corpus la desvela" en *Dos aproximaciones a Islandia*, de 2020, en el cual Eleonora González Capria, con referencia a *Islandia*, se detiene en el siguiente pasaje: "Primero [dice otro de los poemas] se pone una máscara: escafandra y gorro frigio, primogénita in situ y subversiva" (González Capria, 2020). La autora se centra en la idea de que el yo lírico está sustituido por diferentes voces que hablan por medio de una "palabra ajena" o con "máscaras teatrales" (ibíd.). Estas voces presentan muchas variaciones en el registro y desde el punto de vista lingüístico, además, la presencia de voces múltiples y el aspecto intertextual crean una estructura "paradigmática" (ibíd.) en la obra, en la cual el rasgo espacial toma una

importancia relevante. "*Islandia* demanda de nosotros, como lectores, una actividad recreadora que pueda, por medio del reajuste de los proprios patrones de lectura, construir allí donde se presenta la ausencia o la fisura o el aislamiento" (ibíd.), reflexiona la estudiosa.

La importancia del continuo cambio de voces expresa otro significado en *Elegía Joseph Cornell*, libro publicado en 2013. Gianfranco Selgas en "Un núcleo imperioso y siempre elusivo": On Assemblage, Dissent, Hybridity, and the Politics of Elegía Joseph Cornell", de 2019, se centra en el aspecto fragmentario del libro, aspecto que adquiere una postura central.

El texto se construye en un continuo cambio de voces, moviéndose de los pensamientos dramatizados de Cornell, y de los de la chica a caballo, a la voz de María Negroni. Esta última caracteriza toda la producción e intenta reducir la distancia entre algunos diálogos que aparecen lejanos entre ellos, dejando al lector la intuición de lo que puede pasar.

Finalmente, María Ángeles Pérez López, en "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el *no saber*", de 2017, afirma que también el discurso en *Exilium,* de 2016, supera la clasificación del yo o del tú, a veces, un reflejo del yo. En *Exilium*, tal y como la crítica hace patente, el poema "canta con muchas bocas" (2016: 29) refuerza la idea de la importancia por parte de la autora de poner en práctica la pluralidad.

Con referencia a ello, resulta importante destacar estos pasajes de Alejandra Pizarnik, en «Anillo de cenizas», de *Los trabajos y las noches*: "Son mis voces cantando/para que no canten ellos,/los amordazados grismente en el alba,/los vestidos de pájaro desolado en la lluvia" (2016: 181) y las líneas de «Piedra fundamental», de *El infierno musical,* en las cuales leemos*:* "No puedo hablar con

mi voz sino con mis voces" (2016: 264). Finalmente, en «Del otro lado», del *El infierno musical,* Pizarnik escribe: "Como un reloj de arena cae la música en la música./Estoy triste en la noche de colmillos de lobo./Cae la música en la música como mi voz en mis voces" (2016: 278).

La autora declara, sin duda, su intención de saber y poder hablar con más voces. La pluralidad que caracteriza el ser humano se convierte en una certidumbre y en una modalidad de comunicación ulterior en las palabras de Alejandra Pizarnik. La poeta y María Negroni hablan por medio de más voces, las que forman parte del hombre y las que ofrecen nuevos puntos de intercambio y de debate a la hora de contar y descifrar la realidad.

2.1.3 Infancia y memoria. La vuelta al pasado y el nacimiento de nuevas perspectivas

La necesidad de hablar con voces de otros y de llevar máscaras para poder profundizar y recuperar todos los espacios de la realidad se une a la exigencia de dar voz, otra vez, también a la infancia, el símbolo y la temporada de máxima libertad de expresión del ser humano. Con referencia a ello, en "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el *no saber*", de 2017, María Ángeles Pérez López analiza el tema de la infancia que María Negroni trata en el libro de poemas *Exilium,* definiendo este nivel de la vida del ser humano como el de la "sapiencia pura" (2017: 16). La infancia corresponde a la época del aprendizaje del lenguaje y del pasaje hacia una simbología determinada. La crítica sostiene que la esencia del libro *Exilium* es "metapoética" (ibíd.) ya que, tal y como la estudiosa retoma de las afirmaciones de la autora, el texto se origina a raíz del

encuentro entre agua y sombra, en el intento de alejarse de los discursos sometidos a las reglas y a todas las aportaciones que el lenguaje preestablecido de la adultez lleva consigo, para volver a un estado de libertad primordial que caracteriza la infancia.

En ese sentido, María Ángeles Pérez López evalúa la definición de Jorge Monteleone, quien afirma que el niño se demora en un Edén donde no existen el factor temporal y el de la comunicación, ya que en aquel momento determinado de su vida aún no ha desarrollado la funcionalidad lingüística. Cuando el infante empieza a hablar, empieza también su exilio.

En ese sentido, la crítica brinda la idea de que los poemas de *Exilium* se caracterizan por una ligereza originaria, por una vuelta a la dimensión de la infancia, según lo que María Negroni parece demostrar en las siguientes líneas: "ESTE DISCURSO/ colmado de nada/ no sabe a qué/atenerse" (2016: 23). Con relación a su incorporeidad, este último resulta ser un "MANTRA/ para escribir/ un libro pequeño" (2016: 28). La estudiosa sigue afirmando que la obra de María Negroni intenta alcanzar un espacio o un tiempo que sabe reconocer la "exigua/contundencia" (2016: 30) de la cual habla la autora argentina. "El mantra se repite 'para que nada subsista/en su proprio mundo,/ninguna orfandad /ninguna apetencia,/ mucho menos/la idea/ de un/ yo"(2016: 28).

A continuación, se define el libro *Exilium* como un emblema y también como un pasaje al analizar la raíz latina de la palabra, al vincularla a la idea de lo que pasará en el futuro y al acercar su significado a lo que los niños traducen en su presente. El intento de María Negroni parece ser el de esconder la superficie visible, para que lo invisible se manifieste. Con referencia a la asociación de la infancia con el estado primordial, libre de los dictámenes del lenguaje, Juan Pablo

Bertazza, en el artículo "Exilium de María Negroni, recuperar el paraíso infantil", de 2018, analiza los temas que la autora trata a lo largo del texto y se centra en el elemento del "lenguaje y su contracara; es decir, la infancia" (Bertazza, 2018). El estudioso define *Exilium* un "único poema de largo aliento lleno de filos, profundidades y sombras, que se va expandiendo como un líquido en direcciones imprevistas" (ibíd.). En *Exilium* la poesía recuerda de manera platónica el estado de la infancia que, por su definición, es un espacio vital en el cual falta el lenguaje. Según Juan Pablo Bertazza, solo la palabra poética logra recuperar este nivel lingüístico primordial. En ese mismo sentido, el estudioso cita las siguientes líneas de María Negroni "Tanto esfuerzo para llegar/ a esa lengua/ donde alguna vez fuimos/ niños/ de aladas palabras" (2016: 40). También Eleonora González Capria, en "Su cuerpo no, su corpus la desvela", en "Dos aproximaciones a Islandia", de 2020, señala la postura de María Negroni que define la poesía como "la continuación de la infancia por otros medios" (González Capria, 2020). "Los libros son territorios liberados de infancia, de asombro, son como pequeños reinos. Pequeños mundos ilustrados para pequeños príncipes o princesas" (ibíd.).

Posteriormente, Juan Pablo Bertazza hace patente la idea de que *Exilium* se compone de muchas imágenes que se refieren a la infancia y al intento paradójico de lograr expresar todas las preguntas y las reflexiones que anticipan el lenguaje. Con referencia a ello, el estudioso se refiere a las líneas en las cuales Negroni habla de una "noche de manga corta" (2016: 31), de una "música que no se puede tocar" (2016: 18) y de "la tentación de existir que no existe" (2016: 21).

Por otro lado, María Ángeles Pérez, en "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el *no saber,* se acerca al aspecto paradójico que se relaciona a este tema y

analiza el significado de la edad adulta y de su universo. La crítica afirma que la palabra infantil llega a ser la manifestación de algo imposible en su rasgo paradójico y hace patente la idea de que en *Exilium* los poemas afirman también algo que después se contradice o se cancela. Tal y como la estudiosa destaca, el oxímoron "ira/clementísima" (2016: 37), por ejemplo, representa una de las paradojas que le otorga la posibilidad a *Exilium* de quitar y de dar, de tomar y de entregar. Gracias a estos niveles de antítesis se desarrollan nuevos significados. Por ello, se señala la posibilidad de una dualidad, tal y como sostiene María Ángeles Pérez, retomando las líneas de María Negroni, "Noche fundamental/ que se escribe sola/ en la doble/ moneda de la vida" (ibíd.). La crítica cita otras líneas de *Exilium*, en las cuales se hace patente la idea de la irresolución que caracteriza toda la producción de la autora: "Todo puede ocurrir/ y nada puede ocurrir,/ dicen los magos"(2016: 39). El aspecto de la paradoja, de la disolución del yo y la falta de trama constituyen los elementos que declinan la poética del fragmento.

Con referencia a ello, también María José Punte, en "Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni", de 2017, sostiene Negroni asocia la infancia a la figura de los niños viudos, lo que María José Punte reconoce como un oxímoron que recuerda el concepto de pérdida y de ausencia. En ese sentido, la crítica retoma un pensamiento de Minelli y Pozzi, pensamiento que se centra en la función de la imposibilidad de definir la poesía. La orfandad, la soledad y la insubordinación con relación al lenguaje se convierten en núcleos fundantes de su obra. Silvina Friera, en el artículo "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan", de 2013, hace patente también la idea de que la infancia que caracteriza la obra de María Negroni es una infancia "triste" (Friera, 2013), ya que

es una infancia perdida y por lo tanto llena de melancolía. En ese sentido, la autora asocia tal nivel a la idea del Edén perdido y reflexiona sobre el hecho de que Cornell, a través de su obra, habla de la muerte de la infancia. Además, Cornell puede referirse a través de la mirada de los niños a la infancia de su muerte.

Según las precedentes especulaciones, cabe señalar las conexiones que la visión de Alejandra Pizarnik sobre la infancia puede influenciar la de María Negroni. De hecho, la temporada de la infancia, como espacio mítico primordial, retomando las palabras de Cristina Piña ya analizadas anteriormente, en *Poesía Argentina De Fin De Siglo: Tomos I Y II Estudio Preliminar*, de 1996, permea la obra de Alejandra Pizarnik en todas sus formas y en su sentido de búsqueda. En los textos se percibe una tensión continua que llama a la atención el propósito de un rescate que se traduce en la recuperación metafórica del Edén perdido y en la de la temporada de la infancia que en este Edén se vive. La separación desde este momento, por el pecado original y la caída, produce una sensación de frustración e infelicidad. En los poemas de Pizarnik muy a menudo encontramos el nivel de idealización del Edén y el nivel de desilusión, debido a su lejanía. Volver a la infancia significa fomentar una reunión con tal dimensión y, por tanto, también con el Absoluto. Este pasaje puede suceder por medio del ejercicio poético que, a través de la palabra, logra dar voz concretamente al recuerdo y a un espacio de memoria. Cristina Piña reconoce exactamente tal nivel sacral que une el tiempo de la infancia con la imagen del Edén perdido y con el Absoluto, gracias a la palabra poética que se transforma en un medio imprescindible para que se concretice el pasaje. Además, la autora considera la palabra como el "intento supremo por unir los rostros separados, las dos riberas del ser" (1996: 14), paraíso

y tierra, infancia y muerte, ya que la caída desde el paraíso y la lejanía de la infancia acerca el ser a la muerte que se vive en la tierra. El uso de la escritura permite unir los dos polos y recuperar el Absoluto. También Alejandra Pizarnik, en la *Antología consultada de la joven poesía argentina,* escribe: "[…] En posición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua, está el poema: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño" (1968: 67).

Asimismo, la palabra de Negroni se rellena de la imagen de la infancia, el tiempo de salvación que intenta invertir el recorrido de los eventos por medio del lenguaje. En «Y EN ESAS COSTRAS», de *Exilium,* María Negroni escribe: "Y EN ESAS COSTRAS/ Estilizadas/ de fervor y excremento/todavía es posible/amueblar/una infancia,/eso/que el lenguaje/entierra y sigue vivo/en el escandalo/del mundo" (2016: 35). En «jardín…», que forma parte de *Oratorio,* se lee: "jardín/ absolutamente realista éste/ que dice:/ es por ahí si hay que seguir/ la infancia fue anteayer/ anoche hace nada/ no hay más alternativa/ que fundar un mundo/ en este mundo" (2021: 23). En las palabras de Negroni resulta necesario seguir construyendo un camino partiendo de tal momento de la vida, aunque sea concluido, y edificar un espacio a partir de algo ya explorado y habitado, considerando el pasado. Según lo que se lee en el primer pasaje, de hecho, existe una posibilidad que puede hacer revivir la infancia.

Cabe señalar que la imagen del jardín recurre también en los textos de María Negroni. En «Peligro», de *Archivo Dickinson,* de 2017, la autora escribe:

> Yo no quería depender de un solo ser. Me hubiera muerto/ de temblor, de espera. Preferí balbucear corno una idiota/ en el jardín manchado del

> lenguaje, esperar su sentencia/ -de Muerte- con mi laúd de música mía. Yo quise que/ la mente dictara las palabras, no lo oscuro que sentía (2017: 15).

El jardín representa el lugar de salvación y de liberación, donde habla el lenguaje, un lenguaje independiente, que decreta el principio y el fin de las cosas a través de la muerte. En el jardín, la parola se expresa por medio de la mente, sin dejarse contaminar por un sentido oscuro.

En las especulaciones previas sobre Alejandra Pizarnik, ya se ha había profundizado la reflexión que Natalia Cancellieri lleva a cabo en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2011, sobre la infancia, el jardín y la muerte, partiendo del análisis del poema «XXI» del *Árbol de Diana*, en el cual la poeta escribe: "he nacido tanto/ y doblemente sufrido/ en la memoria de aquí y de allá" (2016: 123). Según la interpretación de la crítica, el adverbio "allá" (ibíd.) recupera y coincide con el concepto de la memoria y el de la infancia, sinónimos de liberación, que viven en la otra orilla. El sujeto pizarnikiano reside en el "aquí" (ibíd.) y por medio de su doble escindido intenta llegar a la dimensión del "allá" (ibíd.), donde se instala la infancia, con su connotación positiva, junto a la muerte liberadora. Finalmente, el yo poético que experimenta un sentido de frustración terreno, anhela a la felicidad eterna a través de la vuelta al jardín primordial y también por medio de la muerte.

Con referencia a ello, en «Guerra», de *Archivo Dickinson*, María Negroni escribe:

> Y aun así, mientras el mundo apilaba emboscadas y mortíferos/ planes, a su pequeño modo el jardín resistía: se/brotaba de mirlos, jilgueros, colibríes que iban, en plena/ ebullición, de una vocal a otra, leyendo, en medio del caos,/ la semilla honda (2017: 39).

El jardín se reconoce de nuevo como un lugar de salvación, un edén en el cual los elementos naturales y los animales que lo habitan logran discernir un lenguaje, semilla profunda que produce vida.

A continuación, Juan Pablo Páez en "Infancia y memoria, la escritura de María Negroni", de 2017, relaciona el concepto de la infancia perdida con la dinámica del movimiento, del desplazamiento que se puede manifestar tanto en la dimensión temporal —con referencia, por ejemplo, a la vuelta al pasado, fomentando la conexión con la memoria — como en la dimensión geográfica. El movimiento implica la posibilidad de vivir un nuevo nacimiento y, por eso, de vivir una nueva infancia. El desplazamiento muestra una extensión de lo que ya había empezado y, por tanto, la nueva segunda infancia se caracteriza también por la acción del viaje. A ese respecto, Juan Pablo Páez analiza la Advertencia de *Diario Extranjero*, de 2000, en la cual la poeta afirma:

> Escribí estos poemas entre 1993 y 1994 como una serie de postales imposibles. La ciudad que emerge en ellos parece a Manhattan pero es también, sin duda, lo que mi deseo imaginó o creyó robar a lo vivido, como una memoria inspirada que se anticipa a aquello que perderá: algo que podría confundirse con un gabinete fantástico o una segunda infancia o una gran noche sin orillas (2000: 48).

El crítico se centra en las imágenes de la segunda infancia, de las postales imposibles, del gabinete fantástico y de la noche sin orilla, imágenes que se concretan a través de una voz que escribe y que da forma a una estructura, en la cual poder guardar las memorias.

En el análisis se insiste también en los conceptos de pérdida y de olvido y en la conexión entre los dos. De hecho, olvidar significa perder algo y, por tanto, el acto de la escritura se transforma en una fórmula que crea una memoria, la cual se ubica en una zona que precede el olvido. En ese sentido, las palabras construyen un espacio, una memoria y, en esta dimensión, los recuerdos toman cuerpo y resisten a la acción del olvido.

Finalmente, María José Punte sostiene que en *Cartas extraordinarias* se miniaturiza una biblioteca infantil y hace patente la idea de que la concepción de la infancia en la obra de la poeta está relacionada con la modernidad y con las manifestaciones literarias. La crítica revisita las teorías de John Locke —el cual declara que la literatura infantil une la esfera de la enseñanza con la de la diversión— y después las posturas de Daniel Defoe y de Robert L. Stevenson —según los cuales la infancia se tiñe de una indagación y de un sentido de diversión que impulsan "la generación de heterotopías y espacios imaginarios" (2017: 290). La vuelta al pasado, el intento de recuperar el sentido de la infancia, o la creación de una segunda dimensión parecida, implica un movimiento hacia atrás. En esta dinámica la memoria adquiere un papel fundamental, ya que otorga tanto la posibilidad de recordar acontecimientos vividos como la de crear, con las varias reminiscencias, nuevas fases experienciales presentes y futuras. El desplazamiento y el viaje se convierten en los núcleos propulsores que permiten la exploración de los eventos que se han desarrollado.

Juan Pablo Páez, en "Infancia y memoria, la escritura de María Negroni", de 2017, a la hora de abordar el papel de la memoria en la obra de María Negroni, hace referencia a la postura de Walter Benjamín, el cual, en "Tesis de filosofía de la historia", de 1982, afirma que hablar sobre el pasado no garantiza su real

comprensión, sino detener un recuerdo, "tal como éste relampaguea" (1982: 108) en un momento de riesgo. Según lo que señala el crítico, también Sergio Mansilla, en "En torno a la memoria poética de la historia (notas a partir de Benjamin)", de 1997, retoma esta postura para intentar explicar la interacción entre pasado y presente, cuando el tiempo pasado aflora como tiempo presente en un momento de riesgo. Mansilla reconoce tres acontecimientos, lo que ha pasado en un tiempo pretérito, lo que pasa en el presente y lo que podrá pasar en un futuro inmediato. Con referencia a ello, se afirma que el pasado alumbra tanto los eventos ya ocurridos como los que se manifiestan ahora y los que se manifestarán en futuro, creando una conexión entre los tres aspectos temporales. En ese sentido, por lo que se refiere a los enfoques literarios, se citan, por ejemplo, los diarios de viaje que guardan y conservan lo que ha sido vivido. Además, se señala la posición de Elena Altuna, la cual, en la sección del prólogo al libro de Peña Núñez, sostiene que la memoria incluye un olvido. El olvido, según esta perspectiva, se convierte en un elemento fundamental del recuerdo, ya que tanto el recuerdo como el olvido modifican con su percepción, o por la falta de elementos, el pasado; a ese respecto, el pasado puede ser alterado y manejado. Para Juan Pablo Páez, *Cuaderno alemán*, escrito por María Negroni y publicado en 2015, sintetiza este esquema. El texto resulta ser una agenda de viaje que la poeta redacta durante su permanencia en Alemania. El viaje, tal y como señala el crítico, es un tema constante en la producción de la autora y, en la opinión del estudioso, *Cuaderno alemán* se vincula con *Diario extranjero*, de 2000, por este tema y por el de la escritura. Con referencia a ello, el estudioso retoma un pasaje del texto de la autora en el cual se profundiza el nexo entre el olvido y la escritura:

> Los textos que hallará el lector es este libro fueron escritos para un blog, más específicamente para el blog que construyeron y pusieron en marcha las sedes del Instituto Goethe en Argentina y Alemania, entre agosto y septiembre de 2010, con motivo del proyecto Rayuela. El proyecto (…) consistía en enviar el trabajo y, sobre todo, ampliar y fomentar los lazos culturales entre las dos naciones. A todos se nos pidió que escribiéramos un diario de viaje (2015: 7).

El estudioso profundiza el enfoque de Sergio Mansilla, el cual define el recuerdo como un acto que posibilita el discernimiento del presente y no como una acción que alumbra un espacio pasado, un museo de objetos antiguos que no tienen valor en este tiempo.

El crítico sigue afirmando que la memoria guarda las imágenes y las cosas, respetando una catalogación llevada a cabo por los sentidos que han permitido absorber y englobar las percepciones —por ejemplo, el sentido del olfato filtra los perfumes, los ojos permiten la conservación de la memoria de la forma del cuerpo, de los colores y de la luz—. Posteriormente, el estudioso profundiza la postura de San Agustín, quien, en *Confesiones,* aclara que la memoria se detiene en estos sentidos con el intento, cuando resulta necesario, de llevarlos al presente. A ese respecto, la memoria se transforma en un protector y en el refugio de algo que nosotros hemos logrado coger. San Agustín define los recuerdos que se subdividen en categorías y que conservamos como "secretos e indescriptibles" (2017: 267).

Además, el estudioso analiza la postura que González Ochoa expresa en *Memoria y melancolía: reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, de 2007. En el texto se sostiene que la memoria sirve a los seres humanos para identificarse

gracias a la sedimentación de diferentes experiencias vividas a lo largo del tiempo, como si fuese un montaje de reminiscencias. Para Juan Pablo Páez, tanto Sergio Mansilla como González Ochoa consideran la continuidad "del que recuerda" (2017: 267) como la *conditio* para que se creen posibilidades múltiples de memoria. Finalmente, Juan Pablo Páez hace patente la idea de que María Negroni en sus obras utiliza estos *escamotage* que se relacionan con la memoria y también con el mecanismo de demolición y de reconstrucción para trazar la imagen del artista Joseph Cornell, considerando que el cineasta mismo usa esta metodología para rodar sus películas. María Negroni en *Elegía Joseph Cornell* escribe:

> Joseph Cornell solía volver del trabajo con rollos de viejos films en 16 mm que encontraba en negocios viejos de la ciudad. Esos días, había en la casa sesiones privadas de cine (…) Entre esas películas, casi siempre de clase B, una en particular los sedujo. Se llamaba East of Borneo, y había sido dirigida por un insigne desconocido. Lo miraron mil veces hasta que se aburrieron. Entonces Joseph bajó al sótano, cortó la copia y recompaginó las escenas, dándoles otro orden menos previsible (…). El procedimiento se repitió varias veces (…) y así, el film que conocemos hoy —y que Stan Brakhage ha descrito como uno de los grandes poemas fílmicos de todos los tiempos— sería el producto de un vaivén entre la diversión y el aburrimiento (2013: 52).

Juan Pablo Páez sostiene que Joseph Cornell logró montar y desmontar muchas veces su película más importante. "Guiado por el azar y el deseo, el artista neoyorquino creó combinaciones impredecibles, fundando nuevas escenas en su película favorita" (2017: 268). Finalmente, el estudioso concluye que tanto la

memoria como el olvido intervienen sobre el tiempo pasado y lo modifican, tal y como Cornell ha hecho con su trabajo cinematográfico.

2.2 Desde los bordes de la escritura y la forma híbrida

En los apartados anteriores se ha analizado la postura de la poeta con relación al uso de diferentes voces de enunciación y a un movimiento necesario que el sujeto poético de María Negroni genera a la hora de profundizar algunos temas claves de su trayectoria de escritura. La autora intenta encontrar su estética personal desde los márgenes, desde los bordes de su producción, para mirar con su sujeto lírico hacia adentro, en el corazón del lenguaje y del poema. En las páginas que siguen, se brinda la idea de que aquella posición ya experimentada por Alejandra Pizarnik, con su intento de situarse en la orilla de la escritura, será recuperada y profundizada por María Negroni, junto a la necesidad de moverse en la periferia de los géneros, mezclándolos, si necesario, y dando vida a reales obras híbridas, que huyen de cualquier tipo de clasificación. El resultado será el de crear una fusión de los recursos estilísticos, para desarrollar puntos de vistas innovadores, sin posibilidad de un encasillamiento en un canon prestablecido.

2.2.1 Alejarse del centro y abandonar el yo: el exilio de la poesía

La necesidad de volver atrás, de recuperar un espacio de la infancia y de crear nuevas proyecciones futuras implica, como ya se ha profundizado, un movimiento continuo. Durante este movimiento se genera una dimensión que Arturo Borra, en *Poesía como exilio, en los límites de la comunicación,* de 2017, define

como exilio, el cual está "comprometiendo la voluntad de arribar a esa 'casa del lenguaje' en la que siempre estamos de paso, nunca instalados definitivamente, en tanto 'isla secreta' hacia la que se navega en sueños" (2017: 100). Para el estudioso, el desplazamiento implica la intención de buscar un camino de libertad mayor y la voluntad de no volver atrás. La idea de la separación implica también una ruptura íntima; "Sin Dios, la errancia se hace necesidad en un universo huérfano" (2017: 101), concluye Borra, citando las líneas de *Islandia.*

Islandia se convierte en un espacio que demora en un lugar que no existe y desde el cual "el exilio vocifera" (ibíd), un lugar caracterizado tanto por la muerte como por otras oportunidades. Con relación a ello, Arturo Borra hace referencia a este pasaje de *Pequeño mundo ilustrado*:

> Una isla, podría decirse es lo que queda cuando todo se ha perdido. Un museo personal que trae lo muerto de sí a un diorama viviente. Un resabio de algo olvidado que se organiza a partir de unas huellas. Las islas son siempre insumisas. En ellas, el vacío —la potencialidad pura— lleva al máximo la coincidencia entre actividad y solipsismo, entre audacia y nostalgia (2011: 113).

El estudioso constata que la isla representa una zona misteriosa, un espacio temporal entre algo ignoto y familiar, entre un nivel real y deseado. En esta dimensión plural resplandece un elemento desconocido que inaugura un lugar en el cual poder vivir el exilio, a pesar de que, tal y como declara Arturo Borra, el grupo no logra descifrar tal estado. De hecho, el crítico hace referencia al siguiente pasaje del texto: "Se ve la parte más salvaje de la costa, una extensión

de tiempo contra un fondo de ballenas encalladas. […] Ignoran dónde están. La tozudez los libra de enterarse" (1994: 14).

La "tozudez" (2017: 14), para Arturo Borra, puede conectarse con el sentido de extrañeza. Las palabras de los poemas logran delinear los límites de la isla donde queda una sensación de suspensión, caracterizada por la falta de dirección y por la ausencia de nostalgia por el pasado. El crítico se detiene en las siguientes líneas de la obra "Zarpan de sí. No hay recodos. Hay sombras que ni siquiera se abrazan" (1994: 21). Los personajes de *Islandia* se van hacia un destino que no conocen, sin perspectivas de ocupación y sin compartir esta dimensión del exilio. El único elemento que se evidencia es el de la incertidumbre, tal y como Arturo Borra sostiene, "en una noche interminable, se parte siempre y siempre se miente. Lo que se encuentra es tan extraño como lo que se abandona, a pesar de la familiaridad supuesta" (2017: 102). También la duda se transforma en un aspecto importante, una duda que se une al deseo de algo que en realidad no se conoce y que se imagina en un modo exacto. A continuación, sobresale el elemento de la pérdida, de todo lo que se deja atrás y de la observación de la lengua materna.

Asimismo, Alejandra Pizarnik habla desde un lugar de exilio con su escritura, a través de elementos espaciales, y anticipa el pensamiento de María Negroni. En las especulaciones previas se hace patente la postura de Haydu con relación al poema «Salvación», de *La última inocencia,* en el cual Pizarnik escribe*:* "Se fuga la isla/Y la muchacha vuelve a escalar el viento" (2016: 49). La crítica brinda la idea de que la isla representa un refugio, un lugar ignoto en el cual demorar, y que su desaparición la obliga a enfrentar al viento que, en este caso, se tiñe de un matiz destructivo. Después del alejamiento de la isla la autora se centra en la figura del del pájaro profeta, sinónimo de su yo poético, que encuentra la muerte debido a

la lejanía. Por lo tanto, también en la poética de Pizarnik, la isla representa un lugar de enunciación y de salvación, dos conceptos que se concretan de manera mejor en la imagen de la orilla, que puede formar parte de isla misma, y en el uso de adverbios espaciales que acogen el desplazamiento del yo poético escindido de la autora y desde los cuales aquel yo poético habla de forma diferente con muchas voces.

De hecho, como ya se ha analizado en las páginas precedentes, la orilla es un espacio de salvación, casi mítico, ya que en su dimensión coexisten tanto la infancia, con el sentido de libertad que esta conlleva, como la muerte, emblema de sufrimiento y de liberación en la visión poética de Alejandra Pizarnik. Infancia y muerte se tiñen con sus elementos antitéticos de los mismos matices. Ambos se posicionan en la otra orilla y la autora intenta poner en marcha un camino real para poderlos explorar y lograr hablar desde la perspectiva que estas dimensiones sugieren.

En «Tiempo», de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik escribe: "Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla./ Mi infancia y su perfume/a pájaro acariciado" (2016: 76). En estas líneas Pizarnik habla de la infancia y una orilla que ella está obligada a descubrir, una infancia que tiene el olor de un pájaro que recibe caricias y ternura. En el poema «XVII» de *Los pequeños cantos* se lee: "instruidnos acerca de la vida/ Suavemente/ imploraban los pequeños seres/ y tendían sus brazos/ por amor de la otra orilla" (2016: 395). La otra orilla es símbolo de salvación de los pequeños seres, que recuperan la infancia o se dirigen hacia la dimensión de muerte, sinónimo de liberación.

Otro lugar de enunciación, tal y como se ha profundizado antes, tiene connotaciones espaciales. De manera más exacta, Natalia Cancellieri, en "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", 2011, se centra en el uso de los adverbios para demostrar el camino y el desplazamiento que el yo pizarnikiano lleva a cabo para encontrar otros lugares desde los cuales formular hipótesis y elucubraciones. En el poema «XXI», de *Árbol de Diana*, Pizarnik escribe: "he nacido tanto/ y doblemente sufrido/ en la memoria de aquí y de allá" (2016: 123), el adverbio "allá" (ibíd.) se refiere a la memoria y a la infancia que, según Cancellieri, tenemos que recuperar. Al respecto, para la crítica, el adverbio "allá" (ibíd.) se vincula tanto a la muerte como a la infancia. El yo lírico de la autora se mueve desde su lugar de partida, un "aquí" (ibíd.), en el cual demora una parte del sujeto pizarnikiano, hasta un "allá" (ibíd.), por medio de su doble escindido que empieza una travesía que termina a la otra orilla y hasta un "allá" (ibíd.), símbolo de infancia o de muerte. En «Crepúsculo», de *Los trabajos y las noches*, la autora vive un presente, un "aquí" (2016: 204), con la espera de alcanzar la otra orilla, un "allá" (ibíd.) tanto deseado que refleja la eternidad, por medio de la recuperación de la infancia y por medio de la muerte: "La sombra cubre pétalos mirados/El viento se lleva el último gesto de una hoja/El mar ajeno y doblemente mudo/en el verano que apiada por sus luces/Un deseo de aquí/Una memoria de allá" (ibíd.). Natalia Cancellieri se detiene también, como ya se ha profundizado en el análisis del poema «XIX» del *Árbol de Diana*, en las siguientes líneas: "Aquí vivimos con una mano en la garganta. Qué nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia" (2016: 131). El adverbio "aquí" (ibíd.), el presente y el espacio existente determinan un sentido de asfixia que Pizarnik

experimenta tanto desde un nivel físico como mental. Este sentido de asfixia culmina en los poemas finales del libro de *Textos de sombra* y en el poema «Sala de psicopatología», en el cual el adverbio "aquí" (2016: 411) hace referencia a la clínica donde la autora ha sido internada. Finalmente, en el primer capítulo se ha analizado el poema «Desde esta orilla», de *Las aventuras perdidas*, en el cual podemos leer resumidos estos puntos: "Desde esta orilla de nostalgia/ todo es ángel./La música es amiga del viento/ amiga de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte" (2016: 98). El "desde" (ibíd.) parece tener el mismo significado del "aquí" (ibíd.), lugar de nostalgia que esta vez coincide con un lugar de enunciación presente. Existen dos tipologías de muertes, una, que corresponde al presente actual y la otra que se identifica con un nivel hacia el cual Pizarnik se mueve, cerca de la orilla.

Otros lugares de exilio y de enunciación, como ya se ha analizado antes por medio del análisis de Florinda Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos*", de 1994, son los adverbios espaciales de "afuera" (1994: 37) y de "adentro" (ibíd.) que indican un lugar desde el cual alejarse o poder entrar, para crear nuevas connotaciones comunicativas. El "adentro" (ibíd.) es sinónimo de protección, pero también de asfixia, el "afuera" (ibíd.) es sinónimo de libertad y de peligro. En «Extracción de la piedra de la locura», de *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik escribe: "Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro" (2016: 247). En la «La jaula», de *Las aventuras perdidas*, la autora ofrece una visión positiva de la dimensión exterior: "Afuera hay sol./ No es más que un sol/ Pero los hombres lo miran/ y después cantan" (2016: 73).

Finalmente, la poética de Pizarnik se construye en la combinación de los opuestos, en la errancia y en el movimiento continuo que determina un exilio interior, positivo o negativo. Tal exilio, y el desplazamiento que se necesita para aprodar a una nueva dimensión, refleja la búsqueda del ser de la autora, una investigación continua que nunca termina.

A continuación, se analiza otra forma de exilio, exactamente lingüístico, que ambas autoras atraviesan en su trayectoria poética, de forma paralela. En esta misma dirección, el exilio desde el cual habla María Negroni pasa por la diferenciación lingüística que la poeta experimenta a lo largo de sus libros y que, sobre todo, en *Islandia*, se traduce con un pasaje desde el italiano hasta el inglés, desde el francés hasta el latín. Hay referencias al español medieval y a el del Siglo de Oro, tal y como señala Lipara, en "Dos aproximaciones a Islandia"—el crítico se centra en algunas formas lexicales y en las formas distintas de géneros como el del romancero, el juglaresco, la poesía pastoril, el lais d'amour, los sonetos corteses y la comedia—. Hace patente señalar la reflexión del autor: "Estos son los hilos del tapiz, la invención con fósiles de luz […]. Es la literatura —en su tradición y su radical actualidad— al centro de Islandia. Es la épica migrando hacia la lírica de la experiencia personal" (Lipara, 2020). En ese sentido, se hace hincapié en el viaje y en la permanencia de la autora en Nueva York y en el significado que adquiere el experimentalismo lingüístico que ella vive tanto en relación con su idioma de origen como en relación con el de adquisición. "La lengua poética de Negroni es una lengua mutante" (ibíd.), sigue sosteniendo el crítico, la palabra que se deja en favor de la que se adquiere crea un nuevo espacio de exploración, pero también un metafórico exilio personal desde su nación de origen y la tradición de su país.

Por lo tanto, se habla con una palabra ajena, que no usa simplemente mascaras u otras voces, sino variedades de lenguas, con diferentes registros[92]. Todo está en favor de la búsqueda de un lenguaje personal y coherente con el ser de la autora. Finalmente, con referencia a *Islandia* Lipara brinda la idea de que:

> El movimiento es extraño, paradójico: para llegar a la isla hay que alejarse, para llegar al yo hay que abandonarlo. "Zarpan de sí", dice uno de los textos en prosa. Yo leo ahí un eco, quizás arbitrario, de un poema querido, del propio equipaje que yo cargo: Alejandra Pizarnik, el poema 13 de *Árbol de Diana*: "explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome' (ibíd.).

De hecho, también Alejandra Pizarnik vive un exilio lingüístico con relación a su idioma de pertenencia que ella, en realidad, no siente siempre suyo por diferentes razones. En 1962, la autora decide ir a París para disfrutar el clima cultural e innovador de la capital europea y, tal experiencia, le permite mejorar el francés, idioma con el cual ella intenta identificarse.

En las páginas anteriores se brinda la idea de que Alejandra Pizarnik está siempre en busca de la palabra perfecta con el idioma que mejor la representa. En los diarios se afirma que, a menudo, el español con el cual la autora comunica no le corresponde, debido a su inseguridad en la escritura y, tal vez, por su origen

[92] Cabe señalar el acercamiento de María Negroni a las lenguas extranjeras también gracias a la actividad de traducción que lleva a cabo y que le permite hacer un estudio y un intercambio de idiomas del inglés o del francés al español*: Museo Barnum* de Steven Millhauser, *Hotel insomnio* de Charles Simic, *La miniatura incandescente* de Emily Dickinson, *El poema del hachís* de Charles Baudelaire, *Contra-muerte y otros poemas* de Bernard Nöel, *Totemismo y otros poemas* de Charles Simic, *Sonetos* de Louise Labé, *Hierba a la luna y otros poemas* de Valentine Penrose, *Lo arcangélico* de Georges Bataille y *Poemas De Helena En Egipto* de H. D.

judío. Con referencia a ello, se puede leer el pasaje del "Cuaderno" del 27 de septiembre de 1962, de los *Diarios*:

> Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino *técnica*. Hablo de moverse libremente dentro del lenguaje (2016: 498).

Pizarnik lamenta la falta de un real conocimiento de la lengua española, desde una perspectiva relacionada con la técnica del ámbito literario, como si no tuviera una real conexión con su idioma de origen y la evolución de este mismo con otros ámbitos.

A continuación, Pizarnik brinda la idea de que ella no sabe gestionar el idioma argentino y que, su bagaje, no es suficiente para que se concrete el proyecto de escritura de un texto en prosa. El 11 de abril de 1963, en su "Cuaderno", que forma parte de sus *Diarios,* escribe:

> Imposibilidad de la poesía. (Apenas anoté esto hice un poema para demostrarme que no.) Los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y «escribir como siento». Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir. Otra cosa que se origina en mi carencia de lenguaje conceptual interno es la ignorancia absoluta del lenguaje hablado. No hablo yo en un idioma argentino, yo uso lo poco que sé del español literario en general. Esto, en cierto modo, no me preocupa. Si me preocupara no existirían los otros problemas. Quiero decir que debo forzarme una retórica personal, si es que deseo escribir un libro en prosa.

> Esto es lo que me angustia, lo que me obliga a leer clásicos que me hastían y poetas que me disgustan (2013: 580).

Delante de esta desconfianza, la poeta intenta de huir de esta dinámica considerada de regresión, para poder encontrar un nivel más coherente con su ser y con su expresividad artística. París, por medio de las oportunidades que ofrece a los artistas en aquellos años, y la lengua francesa, que ella estudia desde pequeña, le permite adentrarse en ulteriores formas de experimentación. En ese sentido, el 12 de marzo de 1963, Pizarnik anota en la sección del "Cuaderno de Buenos Aires", que forma parte de sus *Diarios*:

> Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (2013: 716).

De hecho, según lo que ha sido profundizado anteriormente, la estancia en París fomenta el sentido de búsqueda de Pizarnik, la cual decide aventurarse en nuevas experimentaciones lingüísticas a través del uso de la lengua francesa. Esta última se convierte en un lugar de exilio desde el cual mover su investigación, útil para crear un ulterior espacio de enunciación. A los poemas escritos en francés, se añade la traducción de algunos de los textos en castellano y, por lo tanto, se lleva a cabo un pasaje ulterior, desde su idioma a un idioma extranjero y ajeno, que se convierte en una patria lingüística inédita, para volver de nuevo atrás.

En los varios pasajes, se presenta de nuevo la dimensión de movimiento y de mutabilidad hacia el elemento extranjero y de exilio desde el cual expresarse. El resultado, es decir, la travesía lingüística, se rellena de matices y de intercambios originales, en nombre de un renovamiento existencial, que llega a su cumbre con el intento de desmarcarse de la producción poética, hasta llegar a la escritura de poema en prosa y también de textos en prosa o relatos híbridos con rasgos líricos y dramáticos, incluidos en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Asimismo, en la escritura de María Negroni la forma poética encontrará la necesidad de evolucionarse en nuevos estilos, como en el de la prosa, creando obras híbridas, síntesis de una nueva conciencia literaria.

2.2.2 La travesía entre los géneros literarios y la forma híbrida

El aspecto poliédrico de la escritura de María Negroni encuentra su formulación primaria en la combinación de diferentes elementos estilísticos, como en la fusión de varios géneros que alejan la voz de la autora de cualquier encasillamiento a un canon prestablecido.

En "La escritura hispanoamericana de los noventa en una encrucijada: posmodernidad, hibridez y fragmentariedad", de 2021, Katya Vázquez Schröder pone de manifiesto la evolución del vínculo entre los textos escritos, los cuales pertenecen a géneros literarios distintos, a partir desde la última década del siglo XX. La estudiosa recupera la postura de Marchán Fiz, sostenida en *Del arte objetual al arte del concepto: epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*, de 1986, donde se subraya la necesidad de alejarse de las jerarquías y de las formas prestablecidas, necesidad que justifica el interés de los artistas posmodernos por

la fragmentariedad. En el texto se hace patente el intento de los exponentes literarios de describir la actitud de la vida que se remodela en las ciudades latinoamericanas, debido a los cambios económicos, políticos y socioculturales de la globalización.

El estado de la cuestión trazado por Katya Vázquez Schröder revela que los poetas nacidos entre 1960 y 1980 denuncian una urgencia de ruptura con la tradición anterior y destacan una crisis estilística con relación a la poesía y al arte, crisis que paralelamente abarca la identidad latinoamericana. Los años noventa, en ese sentido, se convierten en una zona límite, ya que en tal momento se cuestionan muchas de las reglas preestablecidas. La crítica se sirve del pensamiento de Linda Hutcheon, la cual, en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction,* de 1988, hace patente el aspecto de discontinuidad, de marginalidad y local en función de una ruptura con los esquemas fijos. La estudiosa entrevé que, tal y como ha sucedido en el siglo XX, el siglo XXI se caracteriza por matices de continuidad y de novedades con referencia a la tradición. En el análisis se brinda también la idea de que los textos llamados «ex-céntricos» (2021: 92) se posicionan sobre todo en los márgenes gracias a sus experimentaciones lingüísticas, nuevas profundizaciones temáticas y al uso innovador de los formatos literarios. La fragmentación es un elemento imprescindible para impulsar el proceso de creación, hasta constatar una "autonomía del fragmento" (2001: 92). La fragmentariedad se convierte en un lugar de juicio desde el cual poder tratar las obras artísticas, delimitando los bordes de la cultura moderna y de la cultura posmoderna, según la posición que la crítica retoma de Lauro Zavala, en *La minificción bajo el microscopio,* de 2006. "Mientras que en la modernidad la pérdida se une a la fragmentariedad de los

textos y de los espacios, en la posmodernidad la fragmentariedad misma es la que da unidad de sentido al discurso, ya que permite distintas combinaciones e interpretaciones según el contexto" (2001: 92). El objetivo es el descentrar el discurso, de crear textos que se construyen mientras que se están escribiendo[93] y que consideran también la evolución del entorno cultural, social y político, que connota una sociedad. Con referencia a ello, según lo que Katya Vázquez Schröder relabora de Moraña, en *Crítica impura*, se denomina el texto literario como un "artefacto simbólicocultural" (2001: 93).

"La promiscua escena cultural contemporánea implica, por lo tanto, procesos de mezclas, una hibridez cultural" (2001: 94), reflexiona Katya Vázquez Schröder, señalando el contexto Hispanoamericano como uno de los más representativos. Muchos de los autores intentan investigar las formas descentradas, más caóticas, las cuales se tiñen de un "hibridez lingüística" (ibíd.) y conceptual. El arte traduce las nuevas combinaciones empíricas por medio de un estilo híbrido que funda sus raíces en una pluralidad de fuentes y que establece su punto de vista en los márgenes, en las secciones periféricas que no buscan una coherencia o una unidad formal, sino la representación de la realidad con sus deformidades. El intento no es el de encontrar una definición conclusiva, sino el de fomentar preguntas e interrogantes. En ese sentido, la poesía se convierte en uno de los medios mejores para expresarse. A continuación, se retoma la siguiente postura de Alfonso del Toro, expresada en "Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán", de 2006, en la cual se lee: "la hibridez apunta a dos momentos: primero a una potencialización de la

[93] Tal y como afirma Katya Vázquez Schröder, Rueda, en "El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento", de *Insula*, los define "textos penelopianos" (1989: 29).

diferencia que conduce; luego, a un reconocimiento de esta diferencia, que permite negociar identidades nuevas en un tercer espacio" (2006: 19).

La hibridez, por tanto, se mueve desde la periferia, desde la orilla y desde el margen y funde varios géneros. Tales aspectos no especifican condiciones excluyentes, sino nuevos puntos de partidas, nuevos centros desde los cuales hablar y poder impulsar la formación de cánones innovadores. Katya Vázquez Schröder sigue sosteniendo su discurso analizando el pensamiento de Octavio Paz, para el cual, en *La nueva analogía: discurso de ingreso*, de 2012, la poesía debe gestionar la desaparición de la imagen del mundo que puede expresarse solo a través de elementos de dispersión.

Finalmente, Katya Vázquez Schröder concluye que "el poder articulatorio del poema se encuentra en su tránsito y no en su origen. Esto puede enmarcarse dentro de la posmodernidad periférica que implica una crisis de todos los órdenes, como ya señalábamos anteriormente" (2001: 99).

Tales pensamientos describen la poética de María Negroni, a pesar de que ella no parezca tener exactamente los requisitos propuestos por Katya Vázquez Schröder, con relación a la fecha de nacimiento de los escritores que se incluyen en este canon. La poesía como lugar de prueba, donde se formulan interrogantes connota totalmente su escritura. La supuesta falta de adhesión integral a un género prestablecido le permite permanecer en un nivel de aporía que fomenta su inquietud de investigación artística. La poesía resulta ser una investigación constante. Por lo que se refiere al libro *El corazón del daño*, de 2021, su prosa alterna referencias intertextuales explícitas, desde las de Edmond Jábes a las Flaubert, desde las de Verne a las de Salinger. Aparecen los nombres de Alcott, London, Spyrim, Dickens, Pavese, Gelman, Pizarnik, Camus, Duras, Sontag, Thénon y de

muchos otros. De cada escritor se retoma un pensamiento relacionado con la figura de la madre, protagonista del texto *El Corazón del daño* de María Negroni, en un tejido textual que se mezcla constantemente con la forma de la poesía.

El intento de crear pequeños poemas en prosa, ya se evidencia en los libros precedentes: *Interludio en Berlín*, de 2014, *Archivo Dickinson*, de 2017, *La jaula bajo el trapo,* de 1991, *El viaje de la noche,* de 1994, *Cuaderno alemán*, de 2015, y en otros textos suyos en los cuales los experimentalismos muestran el subseguir de la alternancia entre varios estilos. Con relación a este estudio, se añade también la aportación de Blanca Delia Fonseca Góngora, la cual, en 2017, publica su tesis doctoral *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. La estudiosa define el poema en prosa un género que, hoy en día, a pesar de que se considere una forma literaria que no depende de otros modelos poéticos, vive una persistente mutación y una evolución. De manera más exacta, Blanca Delia Fonseca Góngora destaca un cambio tanto desde un punto de vista intrínseco —por las formas que engloba en su proceso de escritura— como desde un nivel extrínseco —por la conexión que conserva con otros géneros y, sobre todo, con el microrrelato—. En este caso se habla de una producción en prosa que adquiere las características de la poesía y de un texto poético que intenta convertirse en poesía. En ambos casos, las formas se funden con otros géneros y se transforman en un género híbrido, ya que se tiñen de una identidad peculiar. La estudiosa retoma también una especulación que María Victoria Utrera Torremocha ofrece en *Teoría del poema en prosa,* de 1999:

> Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal […]. Como género mixto,

> híbrido o cruzado y dada su disposición tipográfica en prosa y su efectiva filiación con los géneros narrativos, el poema en prosa obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato. Respecto al poema en verso la crítica suele estar de acuerdo en diferenciar el poema en prosa por su libertad rítmica, basándose en los estudios de métrica general o teórica, que distinguen la prosa del verso desde el criterio de ritmo silábico. Mientras el ritmo es rasgo distintivo y principio organizador en el verso, en la prosa es accidental. Este hecho determina la lectura del poema en verso, ya que el lector se anticipa a la repetición de ciertos intervalos, marcados por la segmentación tipográfica. La diferencia entre verso y prosa supone, por lo tanto, un funcionamiento completamente distinto en el proceso de lectura (1999: 12).

La postura de Torremocha resulta ser muy exhaustiva e intenta describir las características principales de tal forma. De todos modos, es el pensamiento de Suzanne Bernard, en *Le poeme en prose de Baudelaire jusqú á nos jours*, de 1959, que, para Blanca Delia Fonseca Góngora, representa un punto de partida en esta profundización, ya que Suzanne Bernard habla de una lucha contra las inhibiciones formales que impiden la evolución del acto de creación y que obligan el artista a moverse dentro de límites determinados[94].

En el intento de reformular la evolución del género se brinda la idea de que el francés Charles Baudelaire ha sido un pionero en tal sentido, no por su compromiso teórico sino por la aplicación práctica que podemos leer en sus poemas. En los *Pequeños poemas en prosa*, el poeta describe el poema en prosa

[94] Otro rasgo fundamental que se evidencia de la postura de Blanca Delia Fonseca Góngora es la importancia de la evaluación del contexto histórico y cultural a la hora de enfocar una obra literaria.

como un milagro, ya que en el formado de la prosa poética no tiene ni ritmo ni rima.

En el estado de la cuestión que Blanca Delia Fonseca Góngora recopila en su tesis, se citan la tesis doctoral de John Simon, *The prose poem as a genre in Nineteeth-Century European Literature*, publicada en 1987, el compendio de Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, que forma parte de *The prose poem in France. Theory and Practice*, de 1983, y el trabajo de H. T. Kirby-Smith, que forma parte de *The origins of free verse,* de 1996[95]. Además, se cita la obra de Vista Clayton, publicada en 1936 y titulada *El poema en prosa en la literatura francesa del siglo XVIII*.[96] Finalmente, el análisis de la crítica sugiere que Pierre Moreau y Guillaumen comparten la idea de que Bertrand, Baudelaire y Rimbaud se consideran los poetas fundadores del género[97].

En la estela de estas ideologías que iban desarrollándose, se enmarca la escritura de María Negroni que, poco a poco, reconoce en la forma híbrida el espacio justo que describe el pensamiento y la filosofía de su escritura. Si la poeta declara que no existe poesía sin pensamiento y este mismo es la emoción de la mente "no hay poesía sin pensamiento y que el pensamiento es la emoción de la mente" (Gar 2021), en el artículo "Oratorio" escrito por Concha García, en 2021, y publicado en el periódico online *Diariocordoba*, tanto el pensamiento, como la emoción y la

[95] La autora señala también con atención los siguientes trabajos: *El poema en prosa en Francia: teoría y práctica* de Anna Caws y Hermine Riffaterre, *Poet's prose: The crisis in American verse* de Stephen Fredman y *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre en 1987* de Jonathan Monroe.

[96] Vista Clayton, en *The Prose Poem in French Poetry of the Eighteen Century*, tal y como Cherel, Bernard y otros, sostiene que en la *Biblia* y en una sección de la tradición hebraica —se hace patente la función de *Los Salmos*—, se pueden encontrar los matices del origen concreto de esta expresión poética que, sin embargo, nace en Francia en el siglo XIX.

[97] Más exactamente, se afirma que Bertrand decreta su comienzo, Baudelaire su consolidación y Rimbaud la evolución hacia otros estilos.

poesía necesitan un espacio más amplio que garantiza una progresión constante para evolucionar.

El intento de acercarse a la forman de escritura perfecta es una obsesión que afecta a la mayoría de los escritores, entre los cuales citamos Alejandra Pizarnik, la voz argentina antecedente y muy representativa en la escritura de María Negroni. Al respecto, Alejandra Pizarnik, el 2 de febrero de 1959, escribe en *Los Diarios*:

> Pensé mucho tiempo en el escribir y quiero aprender. Presiento un lenguaje mío, un estilo que no se dio nunca, porque será mío. A la caza de él, entonces. Quiero escribir en prosa. Hoy llamé a O. Me alteró su voz. No quiero analizarme. Mi única salvación es comenzar a pensar, es decir, interesarme por objetos concretos. Basta de absolutos, basta de la nada (2013: 264).

A continuación, en el "Cuaderno" del 27 de septiembre, que forma parte de los *Diarios*, se lee: "Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme "(2013: 499).

En los *Diarios* como en las *Cartas* a León Ostrov, hay muchas referencias de la necesidad de Alejandra Pizarnik de encontrar la palabra perfecta que se incluye también en una forma perfecta, más representativa de su estilo, de su sentir y de su pensamiento. El camino hacia formas híbridas se constata en los poemas, inicialmente en algunas pruebas aisladas, y después de manera más firme a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, donde la escritura asume otras connotaciones y las líneas se modifican en favor de una escritura en prosa y más descriptiva.

Además, en "Un híbrido de horror y belleza: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik", de 2012, Sara Toro Ballesteros enfoca su análisis en la génesis de otra obra, que ella define un "controvertido artefacto textual" (2012: 98), concebido con la idea de crear algo importante e innovador. Gracias al interés por el estudio de la lengua francesa y por la obra de Valentine Penrose *La comtesse sanglante*, publicada en 1962 por Mercure de France, Alejandra Pizarnik logra traducir algunos fragmentos de este texto. La obra francesa se convierte en un punto de partida por la creación de *La condesa sangrienta*, que se compone de doce piezas publicadas en la revista mexicana Diálogos, 5, en julio-agosto de 1965 y en la argentina *Testigo*, 1, de enero-marzo y, finalmente, en 1971 por la editorial Aquarius. La estudiosa pone de manifiesto tanto las aportaciones de Patricia Venti como las de Montenegro[98], los cuales definen la obra un género híbrido y, más exactamente, híbrido. En su primera pieza, tal y como constata Sara Toro Ballesteros se destaca la estructura de la reseña, alternada sucesivamente por fragmentos, narraciones y comentarios.

Asimismo, Sara Toro Ballesteros se centra en la postura de Monteleone, según el cual, Pizarnik, rompe y supera la unicidad y la identidad del texto[99]. De hecho, la obra que oficialmente pertenece a Pizarnik, a lo largo de su desarrollo, se caracteriza de citas, plagios, referencias explicitas e implícitas a la obra de Penrose. A continuación, se evalúan las aportaciones de Isabel Monzón, el cual,

[98] Cfr. Montenegro, Rodrigo D. "La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror", de 2009, y Venti Patricia "La traducción como reescritura en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik", de 2006.

[99] De manera más exacta se hace referencia a los axiomas de la obra literaria, como a la personalidad jurídica, a la identidad y a la unicidad, según la visión de Derrida en *La filosofía como institución* de 1983.

en *Acercamiento al mito de La condesa sangrienta*, de 1994, enfocan la falta de pertenencia a un género prestablecido de la obra, la cual oscila entre el ensayo, la novela y la biografía.

En el intento de encontrar una libertad de escritura, el texto se rellena de referencias intertextuales, desde las de Sade, a las Rimbaud y de Baudelaire y se tiñe de un matiz particular, es decir, de la influencia de la traducción de una poeta argentina de descendencia judía que escribe en castellano. Finalmente, cabe señalar otra clasificación de Sara Toro Ballesteros, la cual escribe: "La última bifurcación de este laberinto de híbridos textuales corresponde al funcionamiento de La condesa como artículo periodístico" (2012: 101), citando la definición de José María Areilza, recopilada por Miguel Amando en *Sociología de las páginas de opinión*, de 1982, según el cual tal subgénero mezcla el temporal con lo permanente, el relato y la historia contadas como noticias, la cultura y la observación en vivo.

En la estela de Alejandra Pizarnik, María Negroni intenta eludir cualquier tipología de clasificación, para que en su escritura sea siempre presente un rasgo de dinamicidad, de libertad y de disidencia que solicite continuas preguntas, a pesar de que la poesía resulte ser el lugar donde nace la escritura. Con respecto a ello, Arturo Borra, en *La poesía como exilio*, de 2017, hace referencia a una entrevista llevada a cabo por Roxana Artal y por Laura Mazzocchi, en la cual la poeta afirma:

> Siento que he elegido como un "fuera de circuito" que a mí me funciona. Me parece además que la escritura tiene que apostar a sí misma, y que algún

día, si tiene que ocurrir, va a encontrar un lugar. Para mí, el descolocar es una elección (Artal et al, 2010).

Con referencia a ello, María José Punte, en "Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni", de 2017, profundiza la cuestión de los géneros literarios en la obra de María Negroni, y reconoce "la imposibilidad de circunscripción a un género" la mayoría de su producción (2017: 285). En *Buenos Aires Tour*, de 2004, por ejemplo, el trabajo de escritura se mezcla con el de la producción plástica de Jorge Macchi y con el musical de Edgardo Rudnitzky. El libro se convierte en un libro-objeto que construye el discurso a través de una metodología particular, ya que parte de la observación de los itinerarios más importantes de la ciudad a través de un vidrio roto que funciona de lente para enfocar los recorridos principales. Con referencia a ello, en el texto se destacan imágenes y, más exactamente, ocho trayectorias que engloban cuarenta y seis puntos específicos que inspiran a María Negroni en la escritura de sus textos. Para María José Punte, el libro funciona como una guía apócrifa, constituida por esas impresiones, por las representaciones de Macchi, por un mapa, por algunas postales que corresponden a las fotos sacadas durante el recorrido, por un CD y por otros elementos.

También Arturo Borra, en *Poesía como exilio, en los límites de la comunicación,* de 2017, trata el tema de las fronteras del género con relación a la obra de María Negroni y, por eso, se pregunta: "Cuándo empieza lo poético y termina lo prosaico?" (2017: 99) En su opinión, los textos *Islandia* y *Cartas extraordinarias* pueden definirse ejemplos de escritura en los límites, además, el estudioso se sirve de la postura de Foucault, en *Obras esenciales: Entre filosofía y literatura.*

Estrategias de poder. Estética, de 1999, para abordar el tema. En el análisis que Foucault lleva a cabo sobre la obra de Nerval se sostiene que la literatura puede ser realmente comprendida solo si el lector se posiciona en su límite. Te todas maneras, Borra sigue afirmando que "dicho límite, en ese sentido, es permanentemente sobrepasado por una autora que se ha movido, de forma simultánea, entre la traducción, la novela (…), el ensayo (…) y la poesía (…), pasando por poemarios" (2017: 99). Según el estudioso, esta es la razón por la cual resulta complicado enfocar e intentar incluir en un canon prestablecido la producción poética de María Negroni.

Sin embargo, es "la casa de la poesía" (2017: 100) la que permite encontrar una dimensión diferente de la lengua ya que, esa misma, logra albergar géneros varios. El crítico señala la posición de Cecilia Buollosa, la cual, en el ensayo "María Negroni: "En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa", de 2008, sostiene que la poesía no nace desde un estado de certeza y que es uno de los géneros que más se interrogan sobre las bases de la realidad. En primer lugar, de hecho, la poesía cuestiona sobre la lengua, que es la herramienta que permite el acercamiento a la realidad. A continuación, Arturo Borra hace patente la idea de que una poesía, en cuanto arte disidente, se transforma en "epistemología del no saber" (2017: 100). Es decir, logra crear huellas en el lenguaje y en la realidad por medio de una subversión de la disposición del significado dominante y por medio del cuestionamiento de algunas formas rígidas de la estructura semántica que no permiten el acceso a dinámicas diferentes.

En "Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni", de 2002, también Anahí D. Mallol afirma que los textos de María Negroni parecen

"amuletos o postales de una ciudad que al mismo tiempo que se construye se pierde" (2002: 3), con referencia a una travesía física —la autora vive en la ciudad de Nueva York— y textual. Anahí Mallol sostiene que en ese contexto María Negroni construye su poética, moviéndose desde el ensayo, la crónica, los poemas, hasta la novela, "y en que la otra orilla, en la tradición manifiesta del gótico romántico a lo sublime fin de siglo y a Pizarnik, estará siempre nostalgiada por pérdida, pero también porque nunca se la tuvo" (ibíd).

En la entrevista "María Negroni: la vida no se traduce a la escritura", llevada a cabo por Valeria Tentoni, en 2021, se reflexiona sobre el hecho de que tampoco *El corazón del daño* pertenece a un género prestablecido. Si por un lado se puede incluir en el género de la prosa, por otro, Valeria Tentoni brinda la idea de que el libro se caracteriza por algunas licencias poéticas o cambios de escritura. En ese sentido, se sostiene que las frases breves y el lenguaje insubordinado define esta peculiaridad. A continuación, se hace patente la entrevista "María Negroni: Borges es la catástrofe más luminosa que le ha pasado a la literatura argentina", de 2020, en la cual la autora Hinde Pomeraniec se detiene en la fascinación de María Negroni por la obra de Silvia Plath y en el análisis de *Elegía Joseph Cornell*, de *Archivo Dickinson* y de *Objeto Satie*, textos que se definen fragmentarios. Con referencia a la pertenencia y a la adhesión a los géneros literarios, María Negroni se considera una "intrusa" (Pomeraniec, 2020), ya que explora distintos campos, partiendo del lugar de la poesía. En esta entrevista la poeta describe la poesía como un "género en donde el lenguaje tiene más conciencia de sí mismo, de sus

limitaciones, de sus trampas y la poesía, como sabemos, es un concentrado, podríamos decir, que es una miniatura del mundo" (POMERANIEC, 2020)[100].

Finalmente, se hace patente el intercambio entre María Negroni y Jorge Esquinca, publicado en *Periódico de Poesía*, [101]. durante el cual la autora afirma que ella no cree en una clasificación de los géneros literarios. Por el contrario, la poeta se centra en el significado que define una buena o una mala literatura, una literatura que se interroga sobre el lenguaje. A pesar de que la poesía represente un punto de partida, Negroni sostiene que la poesía es la casa de cualquier forma de escritura, ya que este género intenta profundizar el lenguaje. Finalmente, se añade que, desde un punto de vista psicológico, la elección de moverse entre géneros diferentes podría representar la intención de alejarse de unos dictámenes literarios prestablecidos. La escritura engloba un nivel de disidencia y, con referencia a ello, la poeta hace patente la idea de que la poesía subraya la existencia de la grieta que se manifiesta entre la palabra y lo que nos rodea o entre el mundo y lo que representa. La autora afirma que la poesía se sirve de la paradoja, de la diversificación y se centra en los elementos de diferencia.

Además, la travesía entre los géneros literarios y la voluntad de eludir cualquier tipo de clasificación crea una forma di hibridismo que califica algunas de sus producciones. La precariedad que emerge de la supresión de las fronteras se relaciona también con los géneros literarios, los cuales se emancipan de la definición de ser categorías cerradas, sostiene Luis Veres Cortés, en

[100] Pomeraniec Hinde, "María Negroni: "Borges es la catástrofe más luminosa que le ha pasado a la literatura argentina", en *Infobae*, https://www.infobae.com/cultura/2020/10/02/maria-negroni-borges-es-la-catastrofe-mas-luminosa-que-le-ha-pasado-a-la-literatura-argentina/

[101] Esquinca Jorge, *Periódico de Poesía*, Cultura Unam, Jorge Esquinca charla con María Negroni, http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/866-017-entrevistas-entrevista-a-maria-negroni

"Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", de 2010. De hecho, los escritores de ahora ponen en tela de juicio todo lo que está relacionado con la estabilidad del mundo. Por tanto, nace la exigencia de modificar también la idea canónica de género, el cual evoluciona progresivamente con el desarrollo del pensamiento[102] profundizado en precedencia.

Con referencia a ello, el crítico señala la importancia de evaluar el orden del mercado, los conceptos de tiempo y de espacio que se mezclan. "El resultado ha sido la forja del hipertexto en el cual confluyen los fragmentos de otros textos" (2010: 116), afirma Luis Veres Cortés. El estudioso se refiere a un concepto expresado por García Canclini que, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de 1990, sostiene que el nuevo método de creación discursiva contempla diferentes hibridaciones, en los cuales convergen varios discursos y procesos. La técnica de la fragmentación prevé la unión de los textos breves, tal y como sucede, según Luis Veres Cortés, en la novela metaliteraria[103], en la cual los elementos de la literatura, por ejemplo, se mezclan con los de la historia de la literatura, con el resultado de una producción fragmentaria que se forma por la unión de textos diferentes y que crea un "*collage* metaliterario" (1990: 117). El aspecto metaliterario, a lo largo del tiempo, no se refiere únicamente a la reflexión de que el escritor hace en la obra, sobre su obra —como en el caso de *Rayuela* de Cortázar o de *Señas de Identidad* de Juan Goytisolo—. De hecho, en ese discurso se incluyen otros elementos metaculturales y metasemióticos, gracias a las uniones de rasgos intertextuales, que, en palabra del estudioso, forman el

[102] Luis Veres Cortés se detiene en la ruptura de los novelistas con la perspectiva de casualidad y linealidad y con la postura convencional de los personajes del relato de la época anterior.
[103] En ese sentido, Luis Veres Cortés cita a Ricardo Piglia y a Javier Cercas.

elemento metatextual. El crítico destaca también la dinámica del agotamiento de las reflexiones, ya hechas por los enfoques pasados, y la crisis del lector moderno que percibe el libro como objeto de consumo[104]. En ese sentido, Luis Veres Cortés cita a Harold Bloom, ya que, en *El futuro de la imaginación*, de 2002, sostiene que la literatura del futuro se formará por textos breves, por fragmentos, elípticos, elementos que, en apariencia, crean una incoherencia. De todas maneras, el crítico concluye con una evaluación que Roland Barthes expresa en *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 2020, el cual sostiene que se debe preferir la incoherencia al orden que la desfigura.

Con referencia a ello, en "Un núcleo imperioso y siempre elusivo": On Assemblage, Dissent, Hybridity, and the Politics of Elegía Joseph Cornell", de 2019, Gianfranco Selgas se centra en la imagen del fotograma de Lady Godiva que Negroni retoma de la película de Cornell. La imagen representa un nudo central en la poesía de la autora, en la cual "Negroni seems to 'box' Cornell's artistry and craft", tal y como afirma el crítico (2019: 49). El texto vuelve a recorrer tanto la biografía como el arte de Cornell, según una perspectiva conversacional y fragmentaria. La obra, a través del procedimiento del montaje y del collage crea una yuxtaposición de los elementos de la obra de Cornell con una multiplicidad de las voces poéticas, tal y como se analizará en los apartados siguientes. De todas maneras, Gianfranco Selgas observa también que, paralelamente a la fragmentariedad, el texto adquiere una condición de hibridez, ya que la obra encarna la contradicción de ser lírica y narrativa, ficcional y argumentativa al

[104] Con referencia a estos últimos aspectos, Luis Veres Cortés señala que es importante volver atrás para recordar los acontecimientos pasados, los cuales otorgan sentido al presente y a los eventos futuros. Además, la vuelta al pasado sirve para construir una nueva identidad del sujeto y produce la hibridación de varios fragmentos que forman parte de la historia literaria, la cual busca, a su vez, una identidad que se compone de fragmentos.

mismo tiempo. La calidad de texto híbrido muestra, también en este caso, su aspecto de disidencia, ya que contesta el valor institucionalizado y el significado del género medio literario. Selgas, para sostener esta postura, retoma el siguiente pasaje del prólogo de *Elegia Joseph Cornell*:

> El arte—pareciera sugerir Cornell— siempre lee un libro interior que habla de la ciudad del alma. En esa ciudad hay cosas de lo más curiosas… Hay también, en ciertas conjunciones o geografías temporales, una luz secreta que hace coincidir la maravilla con el laberinto que la esconde. Entonces el libro se cierra, la ciudad sueña, el centro desaparece. Queda el mundo, esa visión inasible, aterradora, y magnifica (2013: 10).

Selgas concluye: "It is in this fashion that I read the passage cited above as an instance of hybridity in a textual sense" (2019: 50). El aspecto híbrido en *Elegía Joseph Cornell*, como las cajas de Cornell, se transforman en un instrumento que captura y une las partes del mundo, para crear nuevas dimensiones —a través de la deconstrucción de lo que queda de la cultura moderna, y una especificidad media del libro—. Selgas se detiene en la posición de Punte, expresada en "Una Resaca De Juguetes Olvidados: La Obra De Joseph Cornell Revisada Por María Negroni", de 2018, ya que este aspecto abre un vórtice que da la posibilidad al lector espectador de revivir la experiencia del mundo y del texto. El estudioso cita también a Florencia Garramuño, la cual en "Forms of disbelonging in contemporary Latin American aesthetics", de 2013, define el rol de las artes visuales y verbales contemporáneas de Américalatina "as forms of disbelonging" (2019: 50). El crítico afirma que para Garramuño la crisis de la especificidad media se asocia con la con la exploración de la sensibilidad, en la cual, la noción

de pertenencia, de especificidad e individualidad están continuamente alejadas. Estos artefactos contemporáneos, liberados de las restricciones y de las distinciones de unas determinadas formas estéticas, producen particiones del sensible que pueden deconstruir tal especificidad e interrogarse sobre la centralidad del significado literario y de su valor. En ese sentido, en la perspectiva de Selgas, Negroni habilita una reflexión contemporánea sobre las formas culturales y las prácticas, elevando el texto a nivel de contestación. El crítico declara que "the text permits an alternative Reading of cultural products inextricably embedded in the intimately interconnected and highly conflictual space of events in globalization" (2019: 51)[105].

Además, Selgas añade también que "the title of the book toys with the idea of meaning displacement as it takes the literary possibilities of the elegy as a poem of reflection and lamentation to the limit" (2019: 52). Con referencia a este último aspecto, *Elegía Joseph Cornell*, podría ser también leída como un intento de desarrollar una forma poética fuera de la forma poética, para hacer patente el disentimiento en la base del significado literario. A este respecto, el estudioso hace referencia a la siguiente parte del texto, donde María Negroni funde su voz con la de Cornell:

> Hacia una poética muda: pensar es adivinar. No sé si/podré, de ese modo, encontrar una idea futura, pero/lo intentaré. Lo importante, ahora, es cuidar el vacío/(ninguna pasión, ningún plan de viaje, ningún apego/a cosa concreta), mezclar lo ruin, lo erótico y lo culto,/y hallar una forma que estribe en la ausencia de/forma. ¿Será posible? Ah, como quisiera ser yo

[105] Finalmente, Selgas retoma la posición que Kraniauskas expresa en su ensayo "Hybridity in a Transational Frame. Latin Americanist and Postcolonial Perspectives on Cultural Studies", de 2004, en el cual se subraya que el aspecto híbrido del texto enfatiza una mezcla cultural.

> mismo/un arabesco de humo con su alto desorden, su her-/ videro de dioses, su taller abierto a la incoherencia,/como el estado después de la muerte (2013: 17).

Selgas sigue afirmando que María Negroni individua, a través de la potencialidad del trabajo del arte y de la poesía, la forma para comprender el mundo y para cuestionar el valor de la poesía por medio de la poesía. El crítico se refiere al siguiente pasaje en el cual Negroni describe las técnicas del rodaje de Cornell, deteniéndose también en la estructura y en la composición de *Elegía Joseph Cornell* que refleja su arte poética:

> Tanto en estos films como en los que él mismo compuso con material hallado, la sintaxis es la misma: el montaje se fractura, se incentivan los cortes, se vuelve abrupto el intertitulado, y predomina el uso de planos, letras o escenas repetidas e invertidas. El resto será improvisación (en el sentido musical) y auspicio y auspicio de lo descoyuntado (2013: 29).

El estudioso define el pasaje paradigmático por lo que se refiere a la estructura formal del texto. Retomando la posición de Albarelli, en "Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la écfrasis y el museo", de 2016, y la de Punte, en "Una Resaca De Juguetes Olvidados: La Obra De Joseph Cornell Revisada Por María Negroni", de 2018, Selgas concluye que María Negroni redefine las técnicas culturales, con el fin de configurar nuevamente el material. El texto demuestra una tensión interior y su estructura representativa y su organización poética están cuestionadas por los componentes visuales y la meta-reflexión que suspende y desvía del significado fijo. La dislocación improvisada, recreada por el poema, tiene su núcleo en las dimensiones

intermedias. Selgas considera las teorías de Andrea Castro, en "Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni", (2015) e insiste en la idea de que se necesita un cambio de papel entre la posición del lector y del espectador. Por esa razón, el estudioso define el texto de la autora un verdadero artefacto.

Gracias a la reproducción del fotograma de Cornell en la página, María Negroni parece sostener la idea de que la imagen no es solo una construcción poética, sino una "actual thing" (2019: 55) que existe fuera del poema. El crítico añade también que: "More importantly, the reproduction acts: it is the only way to make visible the power of an image that the author is linguistically unable to grasp" (2019: 56). El discurso sobre la tensión y la comunicación entre la imagen visual y la imagen verbal de Lady Godiva, se concluye con la cita del texto de la página 28, sección en el cual la voz poética se desplaza para permitir a lo que él llama el "standstill" (ibíd.) hable por sí mismo. Este último hace dialogar el dibujo con la palabra escrita, el elemento visual con el verbal, creando un universo sensorial diferente, según la teoría que se reelabora de Chris Godsen, en "What do objects want", de 2005, dando vida a varias posibilidades de interacción con el texto. Finalmente, Selgas se detiene en el pensamiento de Mitchell, el cual afirma, en "What do pictures want) The lives and loves of images", de 2005, que la imagen en este caso no desafía al lenguaje para despertarlo, sino para crear una prueba a través de la cual la fuerza verdadera puede salir a la superficie. Esta fuerza de la cual habla Mitchell corresponde a lo que él define como vitalidad y que transforma la imagen en una imagen viviente, un sujeto con una vida suya.

La conexión entre el aspecto verbal y visual de *Elegía Joseph Cornell* hace hincapié en la capacidad de disidencia. El texto resulta ser un objeto literario, un artefacto

cultural que fluye a través de espacios simbólicos y que muestra una hibridez creativa, ya que actúa con relación a la capacidad de interpretación del lector[106].

2.3 Fragmentariedad, montaje y el archivo de la imaginación poética

El experimentalismo de la autora no se refiere solamente al intento de situarse al margen de la escritura con su voz autoral. La necesidad de "descolocar", retomando su postura en la entrevista llevada a cabo por Roxana Artal y por Laura Mazzocchi, titulada "Una isla en movimiento|entrevista a María Negroni", de 2019, se consagra también en la descomposición de las imágenes y en la emulación de los dictámenes surrealistas, con sus automatismos, y en la observación de la metodología del montaje que el cineasta Joseph Cornell utiliza en la realización de sus películas y de sus obras. En este caso, se observará, de nuevo, la voluntad de la poeta de explorar trayectorias innovadoras que se alejan también de la escritura, para incluir diferentes matices en su discurso poético. Se analizará la obra de Joseph Cornell, la técnica del montaje y todos los experimentalismos usados en este sector a la hora de descifrar algunos puntos clave de la obra de María Negroni, con una atención particular al libro de poemas *Elegía Joseph Cornell* que la autora publica en 2013. Esta sección de la investigación pondrá de manifiesto un rasgo más personal y peculiar de la producción de Negroni, que se aleja, a menudo, de la obra de Pizarnik.

[106] Finalmente, se anade que María José Punte, en "Una Resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro Elegía Joseph Cornell (2013)", de 2018, observa la relación entre la fragmentariedad y la evolución de la imagen que caracteriza los textos de Elegía Joseph Cornell y el concepto de "tiempo impuro" que Georges Didi- Huberman analiza en Ante el tiempo, de 2011, en el cual se reconoce la existencia de una temporalidad diferente que la contemplación de la imagen produce. La observación de algo representado y el sobreponerse de varios intervalos temporales nos lleva al pasado y crea un efecto de anacronismo.

2.3.1 "Descolocar es una elección": fragmentariedad y escritura

La fragmentariedad resulta ser uno de los elementos más caracterizadores de la obra de María Negroni. Este rasgo abarca diferentes niveles, desde la desestructuración de las líneas, la sobreposición de las imagines evocadas por el lenguaje y la alternancia de estas últimas con otros elementos visuales. Tales núcleos contribuyen a la creación de una poética que se entrelaza con la idea del montaje, con la del libro, de las miniaturas, hasta crear un archivo de la imaginación poética, tal y como lo define Ana Porrúa, en "La imaginación poética: entre el archivo y la colección", de 2013. Con relación a eso, en "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", de 2010, Luis Veres Cortés se detiene en la idea de que este fenómeno se desarrolla desde el siglo XIX, ya que, a través de del manifestarse de las vanguardias, el método representa tanto una solución contra el naturalismo como una solución más conforme a las exigencias de una sociedad que cambia. Con referencia a ello, el crítico retoma la siguiente consideración que Jean Baudrillard lleva a cabo en "Videosfera y Sujeto Fractal", en *Videoculturas de fin de siglo*, de 1996, en el cual el autor afirma que el aspecto de trascendencia se concreta en fragmentos que pueden ser representados en las astillas de un espejo en las cuales podemos reflejarnos. El estudioso hace patente la idea de que lo fragmentario en la escritura remonta al periodo del romanticismo y, tal y como sostiene Luis Veres Cortés, a la producción de Friedrich Schlegel que encontrará inspiración en los textos de Novalis y de Hölderlin. El estudioso retoma también la postura de Aúllon de Haro, el cual, en *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo,*

de 2000, define el fragmento como un género moderno, pero de raíz romántica[107]. Tal postura de la fragmentariedad se desarrolla, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XIX, ya que nace una reacción contra los dictámenes del positivismo y de sus intentos sucesivos de imponerse como enfoque principal en la sociedad de la época. Muchos intelectuales del calibre de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche o, más tarde, del calibre de Jaspers, Heidegger y de Sastre sostenían su desconfianza contra el racionalismo que no había logrado responder a algunas cuestiones fundamentales para el ser humano. Los intelectuales cuestionaban la precariedad de algunos métodos científicos, desde el sector de la física hasta el de la biología. "Lo que en apariencia parecía más absoluto, el tiempo y el espacio, se trasformaban, a partir de las teorías de Albert Einstein, en hechos relativos, de modo que no existía ningún sistema de referencia absoluto", concluye el crítico (2000: 105).

Por tanto, resulta evidente la toma de posición contra todo lo que se relaciona con la tradición de la Ilustración y un modelo moral único. Desde el siglo XX, los intelectuales se alejan de la idea de poder descifrar una totalidad en el mundo y de la creencia de poder encontrar cualquier forma de estabilidad. Los movimientos de vanguardia —que se forman entre las dos guerras mundiales y que se pueden catalogarse en los núcleos cubistas, futuristas, dadaístas, en el grupo de los representantes del expresionismo alemán y del imaginismo inglés—, intentan construir su nuevo enfoque en la base de algo nuevo. "La novedad no

[107] Luis Veres Cortés precisa que el fragmento nace con los escritos en prosa; es decir, se brinda la idea de que los epigramas, las posturas del Emperador Marco Aurelio y los escritos de Montaigne presentaban estas características. A continuación, se señalan otras conexiones después del Renacimiento, con el trabajo de Gracián, el de Pascal y el de Vauvenargues. Finalmente, se cita la producción de Lichtemberg, de Herder, de Chamfort y, tras Schlegel, la de Nietzsche, la de Eugenio D'Ors y de Gomez la Serna.

se limita a un aparente repudio por el pasado y el vanguardista intenta inventar mundos nuevos" (2010: 108), sigue afirmando el estudioso, retomando también la postura que expresa Adorno y que trata, de manera más exacta, el deseo del nuevo y la importancia del nuevo en sí mismo. La inédita exigencia de representación se forma ya antes del primer conflicto mundial, cuando las ciudades se convierten en centros siempre más importantes, después del nacimiento de las organizaciones sindicales de los obreros y con el nacer de la revolución rusa y mexicana. La sociedad que cuestiona los fundamentos de la lógica se caracteriza por un escepticismo global y el arte empieza a reflejar este nivel de duda que permea todos los ámbitos del ser humano. En ese sentido, Luis Veres Cortés se detiene en la siguiente idea de Bürger, expresada en *Teoría de la vanguardia*:

> Devolver el arte al ámbito de la praxis vital es el objetivo concreto de tal autocrítica, el correlato de rechazo de la autonomía; sobre todo, de su ontologización ideológica, que la presenta como una condición consustancial del mismo, al margen de cualquier historicidad (1987: 23).

Para los vanguardistas el arte se transforma en un medio para intentar cambiar la sociedad, para alejarse del naturalismo del siglo XIX y de las reglas del mundo burgués, según lo que escriben Breton y el grupo de los surrealistas. El arte tiene el deber de traducir estos fragmentos que la velocidad de la nueva sociedad impone, ya que si el hombre, anteriormente, era el sujeto principal de su actividad laboral artesanal, ahora forma parte de una cadena; es decir, el sujeto mismo representa un fragmento de un conjunto de elementos.

Es importante señalar también la posición que Luis Veres Cortés retoma de López Alfonso, en *César Vallejo: las trazas del narrador*, publicado en 1995, ya que los cambios que se producen en aquellos años parecen regularse en un modo determinado:

> Al ritmo de *shocks*, al complejo entrenamiento impuesto por la técnica al sistema sensorial, tanto en la fábrica como en la calle atestada de multitudes y atravesada por vehículos, correspondía un modo de percepción en la dispersión. De otro modo, la conciencia no hubiera podido cumplir su función primordial, proteger contra la abundancia de estímulos procedentes del exterior, y. se hubiera producido espanto (1995: 19).

Por tanto, los vanguardistas se amoldan a la idea de producir una separación, un *schoks* que, en el campo de la literatura, se traducen a través de la técnica de fragmento y del montaje[108]. Con referencia a la poesía, Luis Veres Cortés se acerca al tema partiendo del análisis del poema «Galope muerto» de la obra de Pablo Neruda, que forma parte de *Residencia en la tierra*, de 1933, en el cual se puede

[108] Con referencia a ello, cabe señalar que Peter Bürger en Teoría de la vanguardia, se detiene en la necesidad de considerar el concepto de arte, alejándose de los dictámenes del pasado. Después de una disertación sobre las motivaciones del nacimiento de la obra de vanguardia, rasgos que se contaminan de las facetas poliédricas de la realidad, limitando por eso la acción de la misma obra, el estudioso se centra en el acto de su desfragmentación, ya que se compone de muchas vertientes que se alternan en el tiempo. A continuación, a través de una categorización que se basa en los aspectos generales y particulares de los trabajos de arte, describe los rasgos orgánicos e inorgánicos de los estos. Si en una obra orgánica convergen todas las categorías de generalidad y particularidad, creando de tal manera una unidad, en los trabajos inorgánicos de vanguardia todos los aspectos se perciben cómo elementos separados, desfragmentados, que se manifiestan de forma alternada y según su peculiaridad. La faceta inorgánica, por lo tanto, se debe a que la obra se aleja de una cierta unidad globalizadora, focalizándose en los elementos considerados también marginales que, sin embargo, pueden otorgar dinamicidad, en cuanto puntos de conexión con la vida. Otro punto llamativo del análisis de Peter Bürger es la consideración de que el recurso a la fragmentariedad en la constitución de la obra, que impulsa la independencia y la discontinuidad que reivindica la vanguardia, formaliza la falta de esencialidad de existencia y unidad de los elementos que la componen. El resultado es el de uno schock que el espectador percibe a la hora de abordar la obra, cuyo significado, en este caso, dependerá de la percepción del receptor de los elementos peculiares que la componen y de sus contradicciones.

observar un cierto fragmentarismo, y también en el análisis de los poemas de *Trilce*, de César Vallejo, de 1922, donde se destaca una ausencia lógica del significado convencional. Tal y como sostiene el crítico, las dos posturas coinciden en la obra *Altazor*, de 1931, de Vicente Huidobro. Con referencia a ello, el estudioso se centra en el siguiente pasaje que Verani expresa en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica,* de 1986:

> Tal como lo entiende Huidobro, el poema creado es un producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, que se distingue por el énfasis de los elementos visuales y por la novedosa y por la disposición tipográfica. El poema creado revela, asimismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante (1986: 112).

El arte de vanguardia propone una escisión con el pasado y una radicalización de las formas imposibles. A través de una acción de subversión de los dictámenes artísticos, de la organicidad y de la estructura jerárquica de la forma, el movimiento de vanguardia cuestiona tanto los preceptos del arte postromántico como los fundamentos de la institución artística. Luis Veres Cortés sigue afirmando que la poesía y la prosa se alejan de la idea de una lógica canónica y de la postura confesional del siglo precedente. El aspecto musical, el ritmo, la

rima están sustituidos por las imagines que se definen como visionarias, por el desorden de la sintaxis, las formas gráficas y fragmentadas[109].

Con respecto a este tema y a la obra de María Negroni, en las siguientes páginas se profundizarán, sobre todo, las obras *Exilium*, *Pequeño Mundo Ilustrado* y *Elegía Joseph Cornell*; esta última, se tratará por medio del análisis de la metodología de la producción del cineasta que ha influenciado el estilo de la poeta. De hecho, en la entrevista "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan" llevada a cabo por Silvina Friera, en 2013, María Negroni hace una comparación entre la disposición de las imágenes del cineasta y la disposición de la palabra en la escritura, ya que, tal y como sostiene la poeta, cambiando el orden de los fragmentos se obtienen nuevos órdenes y dinámicas que no alteran el valor y el resultado de la producción. Finalmente cabe señalar otro tipo de conexión, ya que, en las especulaciones previas, se ha dedicado un espacio considerable en el análisis de la supuesta filiación de Alejandra Pizarnik, mentor de la escritura de María Negroni, con la corriente artística del surrealismo que representa una de las bases de la técnica del montaje que María Negroni misma, a través de la obra de Cornell, intenta recuperar en su obra.

[109] Cabe destacar el el texto "Sobre la incomprensibilidad", en Fragmentos, Schlegel se defiende de las críticas que había recibido con relación a los textos de los fragmentos y, sobre todo, sobre la metodología asistemática y paradójica usada para exponer su postura. Por lo tanto, el estudioso abre inicialmente su debate con la reflexión del concepto de comprensibilidad o incomprensibilidad, reconociendo la centralidad de la acción del lenguaje. Con ello, escribe: "las palabras se comprenden mejor a ellas mismas que quienes las usan" (2009: 222). A continuación, Schlegel explica que la incomprensibilidad es un rasgo intrínseco de las artes y, por eso, también del lenguaje. En texto se pasa también a valorar el significado que la ironía adquiere en su pensamiento y como esta puede transformarse en una línea de discernimiento en las obras. Si la ironía —que, en la visión de Schlegel, en su sentido más profundo, se forma por elementos indescifrables, — desapareciera en las obras, desapareciera también el aspecto de la incomprensibilidad desde el cual se forma el ser. De hecho, recuperando la visión de los griegos, los cuales reconocen en la idea de caos el elemento fundante del ser, el discernimiento de todo anularía las raíces del ser.

A pesar de que algunos críticos se hayan alejado de esta postura, es fundamental reconocer el gran interés que Alejandra Pizarnik tenía por los artistas del movimiento y por su estilo y, por lo tanto, resulta necesario reflexionar sobre la inconsciente cercanía que la autora, por un lado, poseía con el grupo.

En los apartados anteriores se han puesto de manifiesto las ideas de Cristina Piña, la cual, en *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, de 2012, entrevé el matiz surrealista en el intento de fundir vida y obra de la poeta en un único elemento, también con su sello caótico. Tal y como acuerda Jorge Alberto Ramírez, en *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik*, de 2017, este pensamiento ya había sido formulado por los pensadores románticos y, con referencia a ello, se anota la siguiente reflexión de Octavio Paz, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, en 1999:

> ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, superreal. [...] La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y obra. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida (1999: 423).

Jorge Alberto Ramírez señala la visión de Ivonne Bordelois, según la cual el surrealismo representa un telón de fondo de su escritura. Se hace hincapié también en la idea de que exista, por admisión de la misma autora, un

surrealismo propio en ella, a pesar de que la obsesión por la precisión del lenguaje la aleje de los automatismos.

Con referencia a esta sección del estudio y a la contaminación entre Alejandra Pizarnik y María Negroni, resulta llamativo subrayar el nexo del título del libro de Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de la locura*, publicado en 1968, y el cuadro de Hieronymus Bosch, elemento que la acerca a la parte visual más concreta del pensamiento surrealista. En ese sentido, es importante revisar el pensamiento de Josefa Fuentes Gómez, en "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, ya que la crítica demuestra la conexión de Pizarnik con la corriente desde una perspectiva ulterior, destacando el rasgo visual que caracteriza el tema de los poemas. En las secciones previas se brinda la idea de que Alejandra Pizarnik demuestra una fascinación profunda por la pintura, fascinación que la lleva a participar en los talleres del pintor uruguayo surrealista Battle Planas. Se retoman las elucubraciones en la sección escrita el 8 de julio, en el "Cuardeno de Buenos Aires de 1964 a 1968", que forma parte de sus *Diarios*: "Euforia al ver los cuadros de Enrique Molina. La pintura surrealista me alegra como nada en el mundo. Me alegra y me serena" (2013: 686).

Partiendo de este enfoque, Josefa Fuente Gómez traslada el discurso a la escritura y, considerando la visión de los surrealistas para los cuales la ideación de la imagen procede de una imitación de las figuras, se centra en la necesidad de reproducir la realidad perceptiva, reduciendo la separación del sujeto con el objeto. A continuación, se recuperan las hipótesis de Cervera Salinas, en "«La poesía es un destino». Alejandra Pizarnik en «Sur»", para el cual los poetas traducen en palabras los dictámenes de la dimensión material, creando nuevas realidades. Al respecto, la percepción interior de los poetas se estructura por

medio de su conciencia y su imaginación. La manifestación poética produce imágenes, las cuales están dirigidas y arregladas por su razón.

Si en el pensamiento de María Negroni este discurso toma una altura más evidente, gracias a la influencia y al interés que la autora demuestra por el cineasta, los conocimientos previos y el estudio que la poeta lleva a cabo sobre la obra de Pizarnik[110] ha representado un punto de partida desde el cual partir. El intento es el de investigar dimensiones nuevas de la escritura que se contamina de la percepción de las imágenes que se traducen tanto en yuxtaposiciones de fotogramas gráficos, útiles en la producción fílmica, como en artificios de escritura.

2.3.2 Joseph Cornell y María Negroni, la imagen y el lenguaje

Alexandra Saavedra Galindo, en "Cajas y fotogramas: Joseph Cornell en la obra de María Negroni", de 2016, sostiene que el interés de María Negroni por la obra de Joseph Cornell nace durante la época de su estancia en Nueva York y se produce "podría decirse, de la misma manera en que surgió la obra de Cornell: caminando por la ciudad, curioseando por sus rincones, observando". Con referencia a ello, en el artículo "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan", también Silvina Friera, de 2013, afirma hay muchos aspectos que

[110] Se hace patente la escritura de la Tesis doctoral de María Negroni, llevada a cabo en la Columbia University, en 1994 y titulada *El testigo lúcido. Estudio sobre la obra de Alejandra Pizarnik*. ("The Lucid Witness: Alejandra Pizarnik's Poetry)". Miguel Dalmaroni, en la "Reseña sobre El testigo lucido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik, de María Negroni", en 2004, analiza este trabajo y, reflexionando sobre las novedades de sus aportaciones, constata que: "Lo que Negroni descubrió aquí, entonces, es que la apuesta de Pizarnik, ese auto irónico 'ir nada más que hasta el fondo', consistió en tomarse del todo en serio el desafío de la poesía moderna, la que va —digamos— de los románticos a las vanguardias, hasta desmentir cualquier ilusión de efecto utópico, constructivo o bien pensante que pudiese atribuirse al impulso corrosivo de esas políticas de la literatura"(2004: 3).

conectan María Negroni con Joseph Cornell, entre los cuales, se señala el interés particular por la ciudad neoyorquina. María Negroni define al cineasta una especie de "Baudelaire en Manhattan, un flâneur dentro de esa ciudad que le encantaba" (Saavedra Galindo, 2016). En otra entrevista, "María Negroni: Borges es la catástrofe más luminosa que le ha pasado a la literatura argentina", de 2020, Hinde Pomeraniec añade otra postura, ya que María Negroni describe a Cornell un surrealista, a pesar de que nadie le reconozca esta peculiaridad; de hecho, tal y como hace patente Silvina Friera en la entrevista "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan", la poeta sostiene que Joseph Cornell es un cineasta que no filma y que trabaja con los residuos y con la técnica del collage.

De todas maneras, Nueva York, para Joseph Cornell, representa tanto el lugar en el cual el artista recoge los objetos que formarán parte del ensamblaje de sus cajas —y que después se convertirán en los subjetos de sus películas— como la fuente principal de su inspiración. Con referencia a ello, la estudiosa se detiene en el pasaje de *Elegía Joseph Cornell* en el cual María Negroni escribe lo que de Cornell le atrae; es decir, se hace patente:

> su relación con la ciudad a la que su avidez concebía como un gabinete fantástico, como un sitio privilegiado, donde se puede, al abrigo del anonimato, ejercer la observación y el saqueo, o lo que es igual, abrirse a infinitas representaciones del mundo […] (Friera, 2013).

Tal y como Alexandra Saavedra Galindo señala, María Negroni menciona por primera vez a Joseph Cornell en el libro de ensayos titulada *Museo Negro*, de 1999, libro en el cual la poeta profundiza diferentes textos, según la perspectiva del movimiento gótico europeo y norteamericano. Entre las páginas, se hace patente

la sección dedicada a «Joseph Cornell y Charles Simic: el arte del ladrón» (1999: 109), donde María Negroni reflexiona tanto sobre los poemas contenidos en *Alquimia de baratijas* —que Simic dedica a Cornell y que la poeta misma traduce— como sobre la vida y la postura artística del cineasta[111].

Alexandra Saavedra Galindo se detiene también en la importancia de *Pequeño mundo ilustrado*, de 2011, el segundo texto en el cual aparece la figura de Joseph Cornell y donde la escritura se mezcla con ilustraciones, fotogramas y grabaciones. *Pequeño mundo ilustrado* se compone de ensayos breves —que incluyen por ejemplo los personajes de las muñecas, de los autómatas, de los gólems, los mapas, las figuras de Jan Svankmajer, del Ciudadano Kane y de Joseph Cornell, entre otros— que se disponen según un ordine alfabético. Para la crítica, estos textos "no pretenden explicar nada de forma demasiado profunda ni quieren detenerse demasiado en ningún tema concreto, sino que de manera más bien arbitraria dan cuenta de los gustos y obsesiones de Negroni" (Saavedra Galindo, 2016). Finalmente, la estudiosa sostiene que *Pequeño mundo ilustrado* se define como un libro de los fragmentos del mundo y como el primer intento por parte de la autora de construir una miniatura que corresponde a una sección del universo de su voz poética.

A la hora de tratar *Elegía Joseph Cornell* de María Negroni, es importante profundizar mayormente la obra de Joseph Cornell, la cual se constituye alrededor del ensamblaje de objetos que, en apariencia, no tienen un gran valor

[111] Alexandra Saavedra Galindo señala que María Negroni cita a Simic en la parte final del texto y define su obra "un homenaje al "Arte del ladrón". Tal expresión, afirma la crítica, "fuera del habla argentina pierde sentido y […] se refiere concretamente al escruche, término que en el lunfardo define al 'arte del ladrón que abre las puertas, especialmente si lo hace con violencia" (Saavedra Galindo, 2016). Para la estudiosa, también el trabajo de Simic abre metafóricamente las puertas a la lectura de la obra de Cornell.

de representación. Con referencia a ello, Alexandra Saavedra Galindo hace patente la presencia de las imágenes de las bailarinas de ballet, la conexión con la ópera y, de manera particular, la representación de veintiséis cajas realizadas sobre los pájaros, que tienen la misma estructura. En el centro de estas cajas se dispone un ave rodeada de objetos que no parecen tener una real implicación entre ellos, a pesar de que fomenten diferentes consideraciones.

Alexandra Saavedra Galindo se refiere también a la técnica del *collage* y del montaje que Cornell emplea en sus películas. La estudiosa afirma que "Su trabajo fílmico permitió que imágenes que habían sido desechadas se convirtieran en nuevas obras que causaron admiración en artistas como Dalí o Duchamp" (Saavedra Galindo, 2016). De manera más exacta, es la trilogía de *Children's Party* la que influencia mayormente la escritura de *Elegía Joseph Cornell*; de hecho, la poeta inaugura la escritura del libro con la imagen de un fotograma de la película donde aparece la figura de la niña que representa a Lady Godiva, figura que, como la de las aves de las cajas, se convierte en el núcleo alrededor del cual se desarrollan otras imágenes y discursos. Según la estudiosa, dichos discursos que rodean a la figura de Godiva, y que pueden ser complementarios o contradictorios con el significado de su imagen, se dividen en cuatro puntos neurálgicos: el primero corresponde a los textos de «Apuntes para una biografía mínima», donde se describen los nudos sobresalientes de la vida de Cornell; el segundo se construye sobre las posturas que otros poetas —como John Ashbery, Octavio Paz o Simic— expresan con relación a la obra de Cornell. Los terceros y los cuartos núcleos de poemas nacen de las notas que, respectivamente, Cornell escribe sobre sus textos y que también María Negroni escribe sobre el desarrollo de la creación de Cornell.

Finalmente, Alexandra Saavedra Galindo sostiene que proponer una comparación entre *Elegía Joseph Cornell* y la obra de Cornell, significa fomentar una postura "en la que la teoría se le hace visible al lector mediante la experiencia de un proceso que en el fondo es artístico, porque sigue las mismas pautas de creación que había seguido el propio Cornell para crear sus obras" (Saavedra Galindo, 2016). En ese sentido, María Negroni misma, en el artículo de Silvina Friera "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan", de 2013, hace una comparación entre la disposición de las imágenes del cineasta y la disposición de la palabra en la escritura. Como ya se señalado anteriormente, "Cambiando el orden de los fragmentos se obtienen nuevos órdenes y dinámicas sin alterar el valor y el resultado de la producción" (Friera, 2020), afirma la poeta en la entrevista de Silvina Freira.

2.3.3 La técnica del montaje y el desarrollo del discurso poético

El discurso poético en *Elegía Joseph Cornell* se construye a través de la técnica del montaje, técnica que permite a María Negroni enfocar el trabajo de Joseph Cornell y adaptarlo a su producción. Con relación a esta técnica, Andrés Claro, en "La revolución contempla el montaje (una genealogía traductiva: poesía – cine – arquitectura – historia)", de 2016, sostiene que el inicial desarrollo de la técnica del montaje en las artes de vanguardia, en la primera parte del siglo XX, representa una toma de posición consciente contra la representación estética usual de los años anteriores, representación que logra responder a las exigencias de la "modernidad tardía" (2016: 119). De hecho, las formas consolidadas hasta

aquel momento aparecían, tal y como las define el estudioso, escasas o primigenias, refiriéndose a las de representación metafórico-analógica.

El concepto que entra en crisis es el de la onto-teología; es decir, el crítico concluye que las proyecciones metafóricas "fundadas en el modo en que lo metafórico subordina la imagen sensible a una significación ideal, sometían el devenir de la imaginación a la Idea, proyectando una metafísica dualista que se diacroniza en una teología histórica" (ibíd.).

Por tanto, se forma un nivel de irresolución, un recorrido que no permite salir de un movimiento de creación y destrucción continua. El montaje, a través del fragmento y la yuxtaposición, permite conservar una perspectiva múltiple y no totalmente subjetiva del real, alejándose de la perspectiva del "teleologismo idealista de la figuración clásica y la intencionalidad fuerte del subjetivismo moderno" (2016: 120). Andrés Claro habla, de manera más exacta, de una "fragmentación perspectivista" (ibíd.), que, por medio de los cortes, permite centrarse en algunos significados de un determinado punto de vista, y de una "yuxtaposición reveladora" (ibíd.), que se convierte en un "catalizador al servicio de una reacción que lo desborda"[112] (ibíd.).

Tal y como nos informa el estudioso, la técnica del montaje tiene sus raíces en la tradición poética oriental, la cual, gracias a la obra de traducción, entra en el sistema occidental[113]. En general, en esta perspectiva, el método de figuración del montaje "no promovería la configuración característica de un proceso de

[112] A este propósito, Andrés Claro sostiene que estos trabajos de cortes pueden referirse tanto a un mismo evento o a una misma cosa, en el caso de cubismo analítico, como a los acontecimientos que se desarrollan en diferentes momentos del espacio y del tiempo, como en el caso de los collages del cubismo sintético.

[113] Andrés Claro analiza un poema que Ezra Pound recibe en los cuadernos de Ernst Fenollosa, donde se observa tanto una fonetización de los caracteres chinos a la lengua japonesa, como a la transcripción de los caracteres por palabra, junto a la paráfrasis en lengua inglesa.

correlaciones y alternancias que promueve la imagen dinámica en la tradición china, sino una configuración más interruptiva de la inmanencia, donde se permanece abierto a eventos de significación" (2016: 122), sigue afirmando el autor. No se trata solo de pasar de la forma plástica a la poesía, como lo que ha ocurrido en la que se define como poesía cubista, sino de trabajar solo con los dictámenes lingüístico-poéticos. En este sentido, Andrés Claro se detiene en una consideración que Ezra Pound lleva a cabo sobre la poesía. De hecho, el poeta sostiene que el arte de la poesía se debe caracterizar por un estilo conciso, por el uso de pocas palabras y pocas imágenes que hay que arreglar para fomentar al lector. Posteriormente, el estudioso une estos principios a los que serán los del imagismo, que se basan en el tratamiento directo de la cosa, en el rechazo del uso de las palabras que no contribuyen a la presentación, y en la estructuración secuencial de la frase musical. Finalmente, el estudioso retoma la cita de Pound sobre la definición de imagen que, para el escritor, define un conjunto emocional y de pensamiento en un determinado eje temporal. En el nuevo horizonte de las artes occidentales, el hábito figural del montaje promovería una configuración más interruptora de la inmanencia (que es lo que explica, entre otras cosas, el culto contemporáneo al acontecimiento).

En la perspectiva del análisis de la obra de María Negroni, que en *Elegía Joseph Cornell* retoma la técnica del montaje de imágenes usada en el cine por parte de Joseph Cornell, resulta fundamental evaluar la postura de Sergei Eisenstein que Andrés Claro destaca, ya que la teoría del montaje cinematográfico que él presenta se basa en la perspectiva de las artes de vanguardia como en sus estudios de la poética sino-japonesa. Para Eisenstein, el montaje es una forma

fundamental para crear imágenes en movimiento y dinamismo[114] que tiene sus raíces en algunas formas de escrituras. Andrés Claro cita el siguiente pensamiento que Eisenstein expresa en *La forma del cine,* de 1999*:* "Por qué habría el cine de seguir las formas del teatro y la pintura más que la metodología del lenguaje, que permite que surjan conceptos e ideas enteramente nuevas de la combinación de dos denotaciones concretas de los objetos concretos?" (1999: 62). Tal y como Andrés Claro sostiene, el estudioso se centra mayoritariamente en dos tipos de lenguajes literarios; es decir, se hace patente la idea de que las formas de literaturas de vanguardias —como lenguaje poético imagista y la narración perspectivista— y, de manera particular, la perspectiva poética y gramatólogica oriental, —como el ideograma chino y el haikú japonés— influencian la composición cinematográfica. De hecho, el montaje, sigue afirmando el estudioso Claro, "se halla activo en la forma de significación de los llamados 'ideogramas compuestos' de la escritura china" (2016: 124), ya que el efecto de la yuxtaposición de dos significados sencillos y concretos crea un orden conceptual. Con relación al significado que adquiere la técnica del montaje en la obra de María Negroni, resulta necesario también revaluar el pensamiento de Peter Bürger, el cual, en *Teoría de la vanguardia,* de 1987, analiza el significado de la herramienta del montaje en las obras vanguardistas. En primer lugar, hay que señalar la distinción que el estudioso lleva a cabo entre las obras que pertenecen a un arte orgánico—que se define clasicista, a pesar de su independencia del

[114] Andrés Castro retoma la posición que Eisenstein expresa en *La Forma del cine*, con la cual el estudioso afirma que la fragmentación cinematográfica corresponde a la extracción de un pedazo de actualidad con el "hacha de la lente". Castro sostiene que el estudioso se detiene también en la yuxtaposición de la edición "que Eisenstein define como un choque o colisión de tomas independientes que generan una nueva representación de lo real, a la que llama a menudo 'la cuarta dimensión cinematográfica' o la 'dinamización del espacio-tiempo'" (2016: 124).

concepto del arte clásico— y las que pertenecen a un arte inorgánico, o vanguardista. Los artistas que producen un arte orgánica consideran el material de producción como un material que tiene vida y toman en consideración el significado que este último adquiere en las dinámicas reales de la vida. Para ellos, el material tiene un sentido específico que debe ser respetado y, finalmente, gestionado como un conjunto de elementos.

Por el contrario, para los vanguardistas el material tiene solo una función de representación, es decir, el material es un signo que asume un sentido solo a través de sí mismo. El vanguardista se aleja de la idea de que el material represente la totalidad de la vida, aislándolo y fragmentándolo. Esta postura se refleja en la constitución de la obra, ya que, para Peter Bürger, el clasicista intenta representar la forma viva de la totalidad, aunque esta totalidad esté formada por elementos efímeros. Por el contrario, el vanguardista intenta coleccionar los fragmentos para establecer un sentido, aunque este sentido manifieste una ausencia del sentido mismo. Finalmente, las obras de arte parecen construirse a través de fragmentos.

Asimismo, el estudioso afirma que la producción orgánica es el resultado de la acción de la naturaleza y, con referencia a ello, cita a Kant, el cual, en la *Crítica del juicio,* afirma que el arte que se define como bello se debe considerar el que se entrelaza con la naturaleza. Además, se analiza también la postura expresada por Georg Lukács, en "Se trata del realismo", que forma parte de *Materiales sobre el realismo*, en *Obras Completas,* vol. 8, de 1977, traducción castellana de Manuel Sacrista, donde se subraya la importancia por parte de los artistas orgánicos de descubrir las conexiones de la realidad social y la superación del elemento de abstracción. De manera más exacta, Lukács habla de un "recubrimiento artístico

de las conexiones abstraídas" (1987: 136), tal y como señala Bürger en su texto. Este recubrimiento se refiere a la intención de reflejar el elemento de la naturaleza, ya que la producción orgánica intenta esconder el elemento de artificialidad. Por otro lado, "A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto" (1987: 136), sostiene el crítico. Finalmente, se brinda la idea de que, si la producción orgánica intenta alcanzar una visión global, ya que los momentos que la componen intentan dirigirse hacia una totalidad, la producción de vanguardia está formada por elementos independientes, que se pueden descifrar tanto únicamente como en una idea global. "En la obra de vanguardia solo puede hablarse en sentido restringido de «totalidad de la obra» como suma de la totalidad de los posibles sentidos", (1987: 136) constata el estudioso.

A continuación, Bürger afirma que la noción de montaje forma parte de una categoría que intenta establecer una determinada postura del concepto de alegoría y, asimismo, profundiza la posición que Adorno expresa en su *Teoría Estética*, de 1970. Tal y como nos informa Bürger, Adorno sostiene que el arte no se reconcilia con la experiencia heterogénea representándola. Por el contrario, el filósofo sostiene que: "la obra literal, que admite escombros de la experiencia, sin apariencia, reconoce la ruptura y alcanza una función distinta para su efecto estético" (1987: 141). A este respecto, resulta que la obra de arte orgánica, realizada por el hombre y que busca el efecto de naturaleza, refleja un intento de mediación entre el ser humano y la naturaleza. Lo que se caracteriza por la acción del montaje, por el contrario, se aleja de este principio de reconciliación. "La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad" (1987: 142), sigue afirmando el estudioso, ya que el artista no intenta

trasladar en sus cuadros la realidad. Sus obras, concluye, "no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad" (ibíd.). Adorno, a la hora de definir el montaje, declara que el principio de creación se basa en la negación de la síntesis. Esta negación produce una pérdida de la reconciliación y un rechazo de la comprensión general. Finalmente, se sostiene que la acción que lleva a negar el sentido produce, a su vez, una forma de sentido.

Por lo que concierne a las obras literarias, Bürger afirma que los textos de los surrealistas, que se caracterizan por un automatismo —el estudioso hace referencia a la obra *Paysan de París* de Aragon y a *Nadja* de Breton—, pueden considerarse el producto de esta técnica del montaje, ya que tales obras se forman, en parte, por medio de la demolición de las conexiones de sentido[115]. Finalmente, el estudioso se detiene en la diferente recepción de los modelos y, con referencia a las obras de vanguardia, se afirma que esta "no produce una impresión general que permita una interpretación de sentido ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra" (1987: 146). El rechazo de sentido causa una forma de *shock*, tal y como lo define Bürger, en el lector. El artista quiere alcanzar este resultado, con el intento de mover la atención del receptor hacia la "praxis vital" (1987: 146), con la intención de transformar esta última. "El shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una trasformación de la praxis vital de los receptores" (ibíd.).

[115] En el análisis de Nadja, se destaca tanto la falta de un nexo narrativo entre los acontecimientos narrados como la correspondencia en la modalidad de separación de los eventos descritos. Bürger enfoca esta perspectiva desde un punto de vista estructuralista y aclara que el nexo entre los eventos narrados se basa en las reglas paradigmáticas, y no sintagmáticas. En la forma estructural paradigmática, la narración parece inconclusa.

Partiendo de estas premisas, a la hora de tratar la obra de María Negroni es importante señalar también la lectura que Bürger lleva a cabo sobre la relación entre la técnica del montaje y del cine, técnica que María Negroni hereda en parte en la escritura de sus textos. De hecho, el cine se caracteriza por una concatenación de imágenes fotográficas que, gracias a la velocidad con la cual se suceden, crean la dinámica de movimiento. De manera más exacta, Bürger define el montaje como una *técnica operativa* (1987: 137), ya que se determina a través del medio y no corresponde a una técnica de arte específica. Con referencia al valor del medio, tal y como Víctor Nieto Alcaide afirma, en "Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto", de 1983, para los surrealistas como Duchamp, la máquina se vuelve en un instrumento que destruye el nexo artesano tradicional entre el objeto y la práctica artística. En ese sentido, Vicent Amiel, en *Estética del montaje*, de 2005, destaca el aspecto artificial y el valor documental del montaje, el cual se forma a través de la operación del *cutting* y del *editing*. En el primer caso, se habla de una fase de seccionamiento y de ensamblaje de las imágenes; el segundo caso se centra en el planteamiento narrativo del montaje y de su organización general[116].

[116] Por lo que se refiere a *La estética del montaje*, de 2005, Amiel se detiene en la descripción de una composición se secuencias que no respectan un orden real de narración, sino que depende también de un equilibrio entre las imágenes que forman parte del rodaje. Con relación a ello, el estudioso escribe: "Esta forma de composición de las secuencias que es lo que llama «montaje» todo el mundo, en realidad debería llamarse «desglose» porque interviene de hecho antes del rodaje (éste viene a realizar entonces un proyecto que ya está definido) y procede sobre todo de un principio de articulación interna de la realidad descrita, y no de un principio de fragmentación/asociación. Pasolini habla al respecto de «lengua escrita de la realidad»" (2005: 18). Este método, según el crítico, funciona si el autor y el espectador tienen una idea compartida de la representación del mundo y si los planes de composición tienen una correspondencia lineal. Hoy en día, la palabra montaje indica una aplicación del desglose, a pesar de que el sistema se alterne por la estructura del collage. Al respecto, el estudioso afirma: "Así, puede decirse que el montaje obedece a dos lógicas que a veces se oponen y a veces se complementan. Son las referidas desglose y collage" (2005: 23).

María José Punte, en "Una Resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro *Elegía Joseph Cornell* (2013)", comparte la misma posición de Alexandra Saavedra Galindo; es decir, la estudiosa sostiene que el núcleo propulsor que impulsa el desarrollo de la técnica del montaje es el fotograma de la niña que la poeta recupera de la película de Cornell. De hecho, desde esta imagen empiezan a articularse varios textos que crean una ramificación de temas. Con relación a ello, Ana Porrúa, en "La imaginación poética: entre el archivo y la colección", de 2013, retoma el concepto que Didi-Huberman expresa en *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, de 2011, y en el cual se afirma que el deber del artista parece ser el de guardar las imágenes seleccionadas y el de ponerlas en relación según el mecanismo del montaje, con el fin de crear nuevas intuiciones. Didi-Huberman compara la posición que Focault postula sobre el orden de los componentes artísticos, a través de la imagen del cuadro, con un nuevo enfoque[117]. Finalmente, Ana Porrúa sostiene que, sin montaje, no existiría tampoco un testimonio de la presencia de la imaginación poética y que, si el montaje es el mecanismo que impulsa el constituirse de una colección, hay que incluir también la imagen que Didi-Huberman define como imagen archivo. De esta manera, se puede reflexionar sobre el significado de la disposición de las cajas de Cornell que recuerda el gabinete de curiosidades o la imagen surrealista, ya que la modalidad con la cual estas figuras se disponen en un inventario de exposición simula otros órdenes.

[117] Al respecto, la estudiosa, por medio del análisis de la obra de Aby Warburg, propone la profundización del concepto metafórico de la mesa que, a diferencia del cuadro —expresión de un producto artístico concluido con relación a la historia—, indica algo que puede ser cambiado, manejado y que puede ofrecer nuevas miradas. Ana Porrúa se centra también en la visión que Didi-Huberman propone del estudio de la mesa de Aby Warburg y sobre su imagen del plano de trabajo que funciona como plano de montaje.

Además, Ana Porrúa sigue afirmando que en las cajas de Cornell se entrevé un marco y una interioridad. La disposición de los objetos dentro de estos contenedores produce diferentes correspondencias y crea la condición para que estos elementos puedan modificarse en la nueva situación. De hecho, las cajas no solo engloban piezas parecidas, sino también componentes heterogéneos —por ejemplo, elementos referidos a la astrología, mezclados con elementos relacionados con productos de tabaco—. Asimismo, la preferencia de algunos objetos con respecto a otros y sus dislocaciones definen un recorrido especial.

La estudiosa sigue reflexionando sobre la obra *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, de 2011, en la cual Didi-Huberman se detiene en la modalidad de disposición de las imágenes que Aby Warburg lleva a cabo en la obra *Atlas Mnemosyne*, de 2021 disposición que deriva de la idea de imaginación que Goethe, Baudelaire y Breton —este último, influenciado por del pensamiento de Lautréamont— manifiestan. Con referencia a ello, cabe destacar la tipología de correspondencias entre estas imágenes, que se instauran a través del mecanismo del montaje, más que el significado individual de las imágenes. La obra de Aby Warburg representa, por tanto, una manifestación del arte occidental que se basa en la diferente dislocación de figuras y de espacios donde la tabla y la mesa no corresponden a un archivo sino a un lugar en el cual poder construir repetidamente nuevas geometrías. Ana Porrúa brinda la idea de que la justa lectura de la faceta espacial de la imagen permite analizar desde una perspectiva más completa una narración de la imaginación poética, donde la imagen misma representa el espacio en el cual los objetos y las citas se acercan. Las dinámicas de resolución que se establecen entre estas últimas se regulan a través de los aspectos de las correspondencias.

En la misma dirección, Selgas, en "Un núcleo imperioso y siempre elusivo": On Assemblage, Dissent, Hybridity, and the Politics of Elegía Joseph Cornell, by María Negroni", de 2019, comparte tanto la posición de Porrúa y la de Albarelli, para los cuales la escritura de María Negroni —como el arte de Cornell— trabaja como un montaje que explora los límites. El intento de poner el texto en un espacio periférico cuestiona el espacio central que ha sido impuesto por Al respecto, la construcción del libro como un montaje de recursos visuales —que comprende dibujos, manuscritos, símbolos gráficos y variaciones del formato— e imágenes líricas fuertes, según Selgas, obliga al lector espectador a moverse continuamente entre una dimensión material y otra inmaterial. Con referencia a la postura de Andrea Castro, el cual afirma que la poesía de Negroni nos invita a una experiencia física más que intelectual, Selgas revisita la interpretación poética de Hans Gumbrecht, en *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, de 2004, y, por tanto, se evalúa el aspecto sensorial de la experiencia de comprensión. Tal y como sugiere el estudioso, la escritura de *Elegía Joseph Cornell* se caracteriza por una tensión lírica y la sinestesia parece guiar la unión entre los pensamientos abstractos y la imagen perceptiva verbal. De tal manera, las frases deben ser leídas como afirmaciones de objetivos y convicciones. De hecho, el objetivo del arte es el de movernos del centro, con el fin de interactuar con el mundo y de acercar una visión inalcanzable. Selgas sostiene que María Negroni trata el potencial del arte en su prólogo "the 'luz secreta' matching wonder —the poetic image—with labyrinth— abstract thought" (2019: 50). Esta potencialidad o acción del arte, según el pensamiento que Selgas retoma de Mitchell, produce una vitalidad que solicita varios efectos en sus lectores.

El crítico sostiene que en «Aviary, 1955», la intersección entre el texto escrito y una serie de símbolos motivan tanto a la lectura como a la visualización del poema, según una simbología que aparece en el texto. Además, el último poema visual —que no tiene título— representa la máxima interacción entre la escritura y el aspecto visual, llegando a definirse *en todo* como poesía visual. Para Selgas, tanto «Aviary, 1950», como el último texto del libro, necesitan la invención cooperativa del lector espectador. De hecho, la visualización de la imagen de «Aviary, 1950» contribuye a la comprensión del poema de diferentes maneras, a través de varias modalidades. También la figura del poema final obliga al lector a girar el libro para poder leer los signos caligráficos que se han imprimido en la página. Esta acción subvierte la lógica hermenéutica del texto literario y le da al lector la posibilidad de adquirir una conciencia diferente durante la lectura y la manipulación del libro; un libro que, según Selgas, oscila entre el significado y la presencia, que dirige la atención hacia su materialidad con su propósito estético. Esta alteración, que tiene lugar tanto en la forma literaria como en la forma material, produce el continuo desplazamiento de la atención del lector espectador de un lado a otro, del lenguaje a la imagen. Al mismo tiempo, los lectores están exhortados a conocer algunas tecnologías culturales específicas en la producción del significado textual. Con referencia a ello, *Elegía Joseph Cornell* plantea preguntas estéticas y políticas más allá de los límites de la literatura. El texto de María Negroni representa un útil artefacto cultural que intenta hacer preguntas sobre el papel de su proyecto artístico dentro del engranaje de la producción literaria en el ámbito cultural contemporáneo. En esta obra, la forma

deconstruye el significado y nos invita a reinterpretar el significado de lo que tenemos delante de nosotros[118].

Finalmente, con relación al rasgo visual, se señala también la postura de María Ángeles Pérez López, la cual, en "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el *no saber*", de 2017, explora la filiación de la poesía de la autora al eco concretista. Por lo que se refiere a lo visual, se destaca el elemento cromático y la función del color blanco. "Los signos de puntuación (coma, punto y seguido, y especialmente dos puntos) aparecen separados de la palabra inmediata y dispuestos de manera autónoma, con lo que el blanco de la página se abre hacia más blanco y pide silencio"[119] (2017: 170), reflexiona la estudiosa. Con referencia a ello, se señalan las siguientes líneas de *Exilium*, donde María Negroni escribe: "Algo así,/ muy preciso/:/ silencio/ de animales/ blancos/ tras una luz/ pensante." (2016: 23), subrayando el rol de la pausa en la cual el lenguaje se interpreta como una 'luz pensante' (ibíd.).

La estudiosa señala que los signos de puntuación, a veces, sirven para hacer hincapié en el significado o en la función de algunas palabras o de algunas estructuras sintagmáticas. Para la autora, de aquí emerge el rasgo concretista, ya que las palabras se concentran en su aspecto material y en su concreción material; es decir, se relacionan con una dinámica visual, se distribuyen en el texto según una lógica de imágenes y, finalmente, según una finura gráfica. Las líneas, muy

[118] En ese sentido, el crítico analiza el pensamiento de Michael Yoan, el cual afirma que la forma no corresponde a una serie de elecciones estéticas con relación al ser de un objeto. Por el contrario, la forma tiene su analogía con la idea, el concepto y el proyecto de ser.

[119] Pérez López María Ángeles, "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el no saber" en *EXILIUM EN REVISTA DE FUNDACIÓN JOSÉ HIERRO,* marzo 13, 2017 en https://emea.vasoroto.com/blogs/noticias/exilium-en-revista-de-fundacia%C6%92a-n-josa%C6%92a%C2%A9-hierro

breves, se colocan también en el centro de la página, acordándose entre ellas con una determinada conciencia, sugiere la estudiosa.

2.3.4 El archivo de la imaginación poética

María José Punte analiza el pensamiento de Ana Porrúa, en "La imaginación poética: Entre el archivo y la colección", de 2013, y su teoría de un archivo de la imaginación poética que, con referencia a María Negroni, engloba en sí la posibilidad de una lectura de la modernidad. En ese sentido, tal y como reflexiona la crítica, se modela el tópico del artista. De hecho, en "La imaginación poética: entre el archivo y la colección", Ana Porrúa define la imaginación poética como un "enorme archivo" (Porrua, 2013) en el cual las imágenes se repiten según un orden no preestablecido. "Lo heterogéneo no se resuelve en el movimiento de variantes e invariantes: habría que pensar texturas, materiales, funciones, conjuntos heteróclitos hechos de fragmentos" afirma la estudiosa (ibíd). En su análisis se declara que no se puede encontrar un "domicilio" (ibíd). único, sino domicilios, textos que se vinculan con otros textos, junto a otros extractos que están relacionados con tal imaginación. Con relación a ello, la estudiosa hace referencia al estudio que Miguel Dalmaroni, en "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", de 2009, lleva a cabo sobre *Mal de archivo* de Derrida y en el cual el filósofo se detiene en dos lecturas, en apariencia opuestas, con referencia a la relación entre el archivo y el domicilio. De hecho, el archivo corresponde tanto a una demora en la cual reside una fuerza superior que gestiona un orden, como a un conjunto de varias residencias que le hace perder cualquier tipo de clasificación.

A continuación, Anna Porrúa, después de afirmar que la obra *El absoluto literario* de Philippe Lacouse-Labarthe y de Jean-Luc Nancy demuestra que un archivo de la imaginación poética puede ser adscrito al pensamiento de la poética, añade que "habría que focalizar, entonces, usos del archivo que inmediatamente dan cuenta de su impulso expansivo a la vez que evidencian (no esconden) en carácter horadado de todo archivo, asediado por la incompletud" (Porrua, 2013). Con referencia a ello, Ana Porrúa sostiene que el archivo de la imaginación poética demora en unas pluralidades de sujetos, en los libros, en las representaciones de un período histórico y en los textos anónimos. Los poetas y los críticos concurren a su actualización cada vez que delinean un corpus; en suma, el archivo de la imaginación poética reside en varios hogares que están en continua evolución. Por ello, la estudiosa brinda la idea de que el archivo se caracteriza por textos y representaciones que pertenecen al pasado y que se actualizan en la contemporaneidad, a pesar de que esta dimensión no se puede entender como relacionada solo a una red intertextual. Con referencia a ello, el archivo de la imaginación poética no se basa exclusivamente en el bagaje de textos que forman parte de la formación del artista, sino en todo lo que rodea al artista, sin cortes. Por tanto, se concluye que el archivo de la imaginación poética está formado tanto por algunos tópicos como por unas pluralidades de voces y elementos que no se pueden encasillar. Ana Porrúa hace referencia a la postura de Arlette Farge, —la cual niega la semejanza entre el archivo y el stock, ya que este último implica una restricción y una condición empírica en su formación—, y a la postura de Didi-Huberman, en la cual se reconoce la diversidad del material que solo una acción obligada puede intentar ordenar, por medio de una actividad de riesgo que el estudioso asocia a la imaginación o al montaje.

Según Ana Porrúa, la escritura y la lectura permiten reformular el archivo, como si este último tomara las formas de un cuerpo. Con referencia a la obra de María Negroni, la crítica reconoce que tanto en sus textos de ensayos, *Museo negro* y *Galerías fantásticas*, como en sus textos híbridos —*Pequeño mundo ilustrado* y *Elegía Joseph Cornell*— está presente un archivo que parece estar relacionado con la tradición gótica, con la fantástica, con los movimientos artísticos culturales que se han desarrollado a finales del siglo XIX en Europa y en los Estados Unidos. Es decir, se identifica un archivo que refleja por un lado la modernidad y su enfoque crítico, ya que revisita sus raíces románticas y, por otro lado, se reconoce un archivo de faceta benjaminiana, por el nexo con el mundo de la infancia del arte y de la imagen del artista.

A este respecto, la estudiosa subraya la continua presencia de objetos como las muñecas, las marionetas, los títeres, los maniquíes y los autómatas. En *Pequeño mundo ilustrado* leemos, por ejemplo, que Balzac poseía una colección de pequeñas muñecas a las cuales les cambiaba de ropa, y que Kokoschka tenía una muñeca semejante a su precedente pareja Alma Miller. Ana Porrúa se detiene en la figura de Lester Gaba, que María Negroni describe en compañía de un maniquí de cristal, o en la de Descartes, el cual vivía con un autómata parecido a la hija muerta Francine. A continuación, leemos la historia de Rilke, de sus muñecas, y el relato de su madre que lo llamó Sophie hasta los ocho años. Tal y como sostiene la crítica, la colección presente en el texto de María Negroni no está organizada según un orden temporal, sino por similitudes, según las diferentes lecturas de discernir la época moderna y su relación con el mundo de la ciencia, de la tecnología y del arte. La crítica evidencia también la relación de estos objetos con la perspectiva psicoanalítica y cultural y, además, recupera el nexo entre las

muñecas, las niñas de Joseph Cornell y las niñas que Lewis Carroll confinaba en el compartimiento de la memoria.

Finalmente, la estudiosa recupera la postura de Banjamin, en el *Libro de los pasajes* el cual subraya la emancipación de las características y de las funciones originales de los elementos que pertenecen a una colección, desestabilizando el orden racional moderno, creando una uniformidad o una constelación regulada por la casualidad. En ese sentido, se recupera el extracto de *Pequeño mundo ilustrado* donde María Negroni, escribiendo sobre Kircher Athanasius, reflexiona en tal manera:

> Se dice que, entre los objetos expuestos en innumerables salas figuraban: un oráculo délfico, los principios generales de la mnemónica de Simónides, una gramática sanscrita, varias ciudades que no existen en los mapas, un tratado sobre mujeres y muñecas, un tabernáculo con una Anunciación Nocturna, el teatro de marionetas mecánicas de Hero de Alejandría —tan importante en las tragedias de Euripides—, diez versiones del Apocalipsis, y varios espejos, todos ecléticos y perseverantes (2011: 124).

Ana Porrúa sigue afirmando que las colecciones de María Negroni contribuyen a la formación de elementos biográficos o autobiográficos, aspectos que le permiten a la autora incluir una gran variedad de componentes. "En realidad la colección de Negroni está formada por las colecciones de otros artistas. Ella pone en un lugar común objetos que estaban dispersos y estos elementos no son ajenos a su propio archivo artístico" (Porrua, 2013), declara la estudiosa, profundizando el pasaje de *Elegía Joseph Cornell,* en el cual María Negroni revela su atracción por Cornell y por su creatividad inspirada en los saberes del siglo XIX, en su atracción

por las danzadoras, por las artistas y por los poetas Novalis, Rembaud y Emily Dickinson. De manera más exacta, la autora confiesa su interés por el vínculo que el cineasta demuestra con la ciudad y por la posibilidad que esta correlación ofrece al cineasta de entender las múltiples facetas del mundo y de cada ser.

Finalmente, la crítica sostiene que María Negroni enfoca determinados archivos de la modernidad y, a través de estos, crea sus colecciones, valora los elementos y los pone en relación entre ellos. "Podría decirse, sin lugar a dudas, que lo que se pone en relación singular en el poema son fragmentos de la imaginación poética" (ibíd.), reflexiona Ana Porrúa.

Por otro lado, en *Elegía Joseph Cornell* se identifican algunas representaciones parecidas, como la de los "teatros poéticos" (ibíd.), de los "relicarios laicos", de los "pequeños santuarios" (ibíd.) y del "archivo ambulante" (ibíd.). En ese nivel, la estudiosa afirma que el concepto de archivo y de miniatura coinciden y, a continuación, se une el del poema. De hecho, tanto las colecciones, como la práctica de su representación verbal de los objetos, pueden leerse como un intento de miniaturizar el archivo, aunque, sostiene Ana Porrúa, "replican su infinitud y su falta constante" (ibíd.). Por tanto, las miniaturas se pueden descifrar según una perspectiva de movimiento y todo lo que está circunscrito y delimitado adquiere esta faceta. Estos archivos culturales o biográficos entran en relación con una interioridad y, al mismo tiempo, con la poesía, a través de conexiones insólitas. Resulta fundamental subrayar el valor del montaje como mecanismo que gestiona las diferentes colecciones y que en *Pequeño mundo ilustrado* fomenta la creación de nuevas colecciones

2.4 “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”. María Negroni y el fracaso de la palabra

La poética de María Negroni se construye alrededor de un sentido de búsqueda que el lenguaje intenta vehicular, sin llegar a un resultado concreto. De hecho, la autora declara en sus poemas y en las innumerables entrevistas el límite que alberga en la palabra en su voluntad de llegar a una explicación completa de la realidad y a una unión completa con una totalidad metafórica. A pesar de que la palabra muestre dichos límites, la poeta reconoce la importancia de la exploración del lenguaje; es decir, el lenguaje se convierte en un espacio que interroga y que deja abiertas muchas preguntas necesarias para la evolución del ser humano. En ese sentido, el lenguaje parece posicionarse en un nivel de progresión continua que no logra alcanzar una meta, pero que genera estímulos constantes.

Con referencia a ello, en “Jorge Esquinca charla con María Negroni”, la autora afirma que la escritura es sinónimo de sobrevivencia. Trabajar por medio de las palabras significa intentar explicar lo que puede escapar de nuestra posibilidad de comunicación, a pesar del fracaso. En ese sentido, la poeta encuentra su inspiración de Beckett, el cual, en *Worstward Ho*, afirma: " Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” (1983: 7). Por lo que se refiere a la importancia del lenguaje y al límite que este último presenta en el intento de descifrar la realidad, Anahí Mallol, en “Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni”, de 2002, se centra en la influencia que Alejandra Pizarnik ejerce en la obra de María Negroni, por lo que se refiere al encuentro entre la poesía y el sublime. En ese sentido, cabe también evaluar de

nuevo, la posición de Carolina Depretis, la cual, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik,* de 2004, hace patente la necesidad de hacer un recorrido histórico sobre este tema, con atención al enfoque surrealista. De hecho, Carolina Depretis habla de la armonización entre el sueño y la vigilia, la muerte y la vida, la conciencia y la inconciencia, la adultez y la niñez y de una realidad que refleja una unidad profunda (2004: 97). La estudiosa se centra tanto en lo que Breton define como "analogías" (ibíd.) como en las "correspondencias" (ibíd.) baudelerianas, en el "*comme*" (ibíd.) de Lautréamont y en la intención de unión de los contrarios a través del nexo entre la poesía y la vida. Se retoma también el discurso profundizado por Marcel Raymond, el cual sostiene que, desde el prerromanticismo, la poesía ocupa un espacio dedicado a la exploración del mundo irracional que antes había sido gestionado por el ámbito religioso. Con referencia a ello, la crítica señala la postura de Steiner, en *Nostalgia del absoluto*, de 1974, postura que se detiene en una nostalgia de Absoluto, causada por una decadencia, probablemente empezada en el periodo del renacimiento, de los sistemas religiosos.

Tanto los místicos como los poetas, tal y como Depretis señala a través del pensamiento de Béguin, en *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa,* de 1954, notan una correspondencia entre el yo y la existencia de una realidad enigmática que los caracteriza, una tensión que genera asombro y tensión. "Esta conciencia de una realidad escindida por la estipulación de dualismos estancos, y que es necesario reconstruir en su integridad derogando las dualidades a través del ejercicio poético, es el programa que comienza con el prerromanticismo" (2004: 98), afirma la estudiosa. La tarea de la poesía, por tanto, resulta ser la de traducir el Absoluto, una posibilidad real para los

surrealistas e irreal para escritores como Baudelaire. El método que plantean los simbolistas y los malditos franceses para alcanzar este nivel es el "despojar al yo de su percepción habitual del mundo" (2004: 99), sacando el yo fuera de sí. En ese sentido, el yo puede verse desde afuera, puede mirar al Absoluto. De manera más exacta, tal y como sostiene la escritora, es Baudelaire el primero que intenta señalar la exigencia de crear esta tensión por medio de la poesía y de un principio de voluptuosidad. A pesar de todo, ya que Baudelaire hereda este enfoque de los clásicos, no logra abandonarse en la palabra.

A la hora de observar la imposibilidad de fusionar el ser con la palabra se sanciona también la ruptura con la idea de una unión con la forma trascendente —aspecto que Breton y su grupo no cuestionan—. Si, por un lado, como afirma Carolina Depretis, la intención obstinada de Alejandra Pizarnik de fusionar los opuestos, por medio de la escritura, le impide explorar nuevos recorridos en la búsqueda de un absoluto, por otro lado, en la obra de María Negroni —que también en ese sentido se aleja de las influencias de la vanguardia— asistimos a un pasaje ulterior, ya que la aporía que se forma, a causa de tal irresolución, se convierte en el motor propulsor de su poética. El estado de irresolución de estos conflictos primordiales se transforma en la fuente de su búsqueda, hechas de preguntas y de continuas peticiones que no se resuelven, pero que alimentan el sentido de investigación.

Carolina Depretis, con referencia a tal irresolución de Pizarnik, habla de una "condición trágica del hecho poético" (2004: 91); la unidad perdida no puede ser recuperada tanto en su obra como en la de María Negroni. Para explicar la condición trágica, la estudiosa empieza analizando el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, en el cual Schopenhauer se detiene en la modalidad

a través de la cual se logra alcanzar "un conocimiento que trasciende al sujeto" (2004: 106). Según la crítica, Schopenhauer sostiene que el ser humano puede conocer solo por medio de la razón y que, tal modalidad de conocimiento se separa del conocimiento del mundo trascedente, es decir, de las Ideas. Por tanto, el hombre puede solo superar el conocimiento de una forma particular hacia la dimensión de trascendencia, produciendo en él el mismo cambio que realiza en la cosa. Se realiza una pérdida contemplativa del individuo en la cosa que observa. A continuación, la estudiosa sostiene que Schopenhauer afirma que es el arte el que puede reproducir las Ideas, las cuales se producen a través de la sola contemplación. El arte puede también reproducir la parte esencial y permanente que se desarrolla en la parte fenoménica del mundo. Finalmente, el arte se considera como la consideración de las cosas que evolucionan de manera independiente de la razón. Carolina Depretis, retomando los pensamientos del filósofo, sigue afirmando que "Schopenhauer se detiene, acto seguido, a definir el genio. El genio es el hombre regido por la «dirección objetiva del espíritu» y en esto reside su franca diferencia del «hombre de todos los días»" (2004: 107). La estudiosa profundiza esta incongruencia que Schopenhauer se detienen en el principio de incomunicabilidad que los poetas malditos habían observado con relación a la obra del filósofo. Los poetas malditos, de hecho, expresan la dificultad de traducir la trascendencia a través de la convención lingüística, enfrentando de tal manera un estado de frustración y de fracaso. Carolina Depretis cita a Cristina Piña, ya que para la estudiosa argentina la dimensión trágica del poeta maldito se conecte con la muerte metafórica o real del poeta.

Carolina Depretis se detiene a continuación en la frustración que Pizarnik manifiesta, ya que la autora no logra hablar o decir el silencio; en otras palabras,

la poeta no logra transformar algo que está ausente en una forma concreta. La escritora sostiene que tanto los estudios llevados a cabo por Laurence Porter, en *The crisis of the French Symbolism*, de 1990, y los de Marcel Raymond, en *De Baudelaire au surréalisme*, hacen patente la idea de que el poeta debe ser capaz de ver lo que no es aparente y describir la parte esencial del ser humano y de las cosas. De aquí, surge el problema de la composición de la poesía; es decir, la poesía se compone de palabras y, por tanto, en la idea de buscar una trascendencia, la crítica se pregunta cuál es el medio para superar la parte evidente y expresar una esencialidad por medio de un código que se forma a través de una convención. La estudiosa retoma la postura de Porter y sostiene que los simbolistas vivieron una crisis llevada a cabo per el concepto de incomunicabilidad; además, se añade que Mallarmé intentó restituir a la palabra un sentido divino, introduciendo un espacio de oscuridad. Mallarmé, tal y como la estudiosa retoma del pensamiento de Raymond, aclara que el intento de buscar una dimensión de trascendencia por medio de la poesía nos lleva a descifrar la pureza absoluta fuera del mundo, en un no ser.

En suma, la condición trágica del hecho poético reside en la imposibilidad de resolver los contrarios y de superar esta aporía por medio de la practica poética, ya que en el intento de explicar la realidad absoluta se encuentra el límite de la palabra. "La poesía se hace desde la poesía" (2004: 110) sigue afirmando Carolina Depretis. Finalmente, la estudiosa concluye que el ejercicio poético, en el intento de encontrar poéticamente el Absoluto "descubre que la poesía debe nombrar lo ausente de la realidad evidente, descubre el fondo de *incommunicabilité* de su intento, que es pretender hacer poesía (hablar de la ausencia) desde la poesía (desde el lenguaje que es toda poesía)" (2004: 110).

También la escritura de María Negroni habla de esta incomunicabilidad. La autora se expresa sobre la muerte del sujeto, aunque escriba, en *El viaje de la noche*, "la noche y su recinto, para un pequeño teatro: el yo" (1994: 76). Escribir significa acercarse a una parte anónima e intentar transitar a través del sentido cerrado de las palabras, un sentido que, según Anahí Mallol, en "Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni", demora en la pérdida. Con referencia a ello, la estudiosa se detiene en las siguientes líneas de *El viaje de la noche*: "el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar" (1994: 82). Con referencia a ello, en el poema «Procesión por dentro», en *De tanto desolar,* Susana Chávez-Silverman, en "El Género le la tristeza: dos poetas argentinas en el después", sostiene que la autora se refiere a una necesidad de comunicación, del habla. La voz hablante no solo "procesa" (2001: 63), sino que "procesiona" (ibid.) a través de un flujo personal interior. La crítica afirma que la acción de la escritura y del decir se interrogan sin llegar a ninguna conclusión. Las últimas líneas se fragmentan totalmente, terminan con conjunciones y artículos indefinidos, creando un resultado "sinsentido" (ibid.), que sitúa al lector en los bordes de la escritura. Este sinsentido se convierte en un "dispositivo eficaz para representar en términos líricos la carga de desolación/tristeza, y de *dis/locación* implícita en este libro" (ibid.).

Al respecto, también Arturo Borra analiza las líneas del poema «IV (canon inversus)», de *Arte y fuga,* en las cuales la autora escribe: "Una mujer espera/ a orillas del río/ para decir/ lo que no sabe" (2004: 17) y hace un paralelismo con Heráclito y el pensamiento que él dirige a Cleantes, en la idea de que todo fluye y cambia. En la visión de Arturo Borra, la mujer descrita en el poema de María

Negroni se sienta para observar lo pasa alrededor de ella e intenta encontrar las palabras que describen lo que no conoce. Ya que se encuentra en la imposibilidad de encontrar el lenguaje, la mujer se expresa con el canto: "canta como dormirse en el regazo del agua que la escribe" (2004: 17). Su cuerpo también se transforma en un río y en la noche quedan solo nubes.

Además, el crítico señala las líneas en las cuales la poeta escribe: "la demanda absoluta/ de la vida/ a ciertos fríos/ a ciertos besos oscuramente sueltos/ mejor no entrar" (2004: 22). El pasaje expresa el nivel de incomunicabilidad, como se concluye en las líneas siguientes "no hay qué decir/ no hay como no decir/ lo que no hay" (ibid.). Arturo Borra concluye que "el poema transita, merodea una añoranza que vocifera a distancia de lo real o, por invertir los términos, lo real como distancia o antagonismo" (2004: 108). Además, el escritor sostiene que el lenguaje se acerca y busca una ausencia que representa lo que no se logra encontrar, ya que esta búsqueda intenta encontrar el absoluto.

El estudioso afirma que desde esta "jaula" (ibid.), se puede mirar solo más allá, a pesar de que nada logre resolver este nivel de duda. Las palabras no pueden sobrevivir y queda solo "la luz encerrada afuera/ ciudad que he de escribir" (2004: 26). La producción poética se basa en una incapacidad de conocimiento. El lenguaje se convierte en un refugio, en el único camino que hay que seguir. A continuación, el escritor se detiene en las siguientes líneas de *Arte y Fuga*: "esto que somos/ un miedo en lo extranjero del lenguaje/ un pedacito de tiniebla" (2004: 33) y reflexiona sobre la función del lenguaje que refleja una extranjería. Según Arturo Borra, la idea de que la poesía encuentra sus raíces en un sentido de turbación pone en relación la obra de María Negroni con la de Olga Orozco. La extranjería representa un espacio que no puede ser rescatado y, por tanto,

representa una pérdida que tiene su belleza. Con relación a la extranjería, Arturo Borra sostiene que María Negroni comparte la misma idea de Alejandra Pizarnik y también de Susana Thénon, para las cuales el espacio poético no logra representar un punto fijo o la conclusión de un camino, sino una continua evolución.

En la entrevista "María Negroni: la vida no se traduce a la escritura", de 2021, Valeria Tentoni se detiene en otra obra, *El corazón del daño* y, también con referencia a ella, María Negroni sostiene que el lenguaje no puede traducir totalmente el significado de la vida, la cual se caracteriza por la influencia de breves momentos, de una inestabilidad o de aspectos variables. El lenguaje intenta capturar la vida en un determinado instante, pero la vida se convierte en un una "imagen paralítica" (Tentoni, 2021). En ese sentido, se concluye que la vida no logra encontrar su traducción en la escritura. Finalmente, la poeta declara también que "el lenguaje dice solo. Lo que pasa es que muchas veces no escuchamos. Pero el lenguaje dice solo y aparte sabe más, es premonitorio […]. El lenguaje sigue su camino" (ibid.).

Por lo que se refiere al poder de la palabra, en el artículo se hace referencia a Alejandra Pizarnik y a la tradición de los poetas que hablan del poder de salvación de las palabras que tanto pueden "recuperar" (ibid.) como "provocar" (ibid.) algo. María Negroni menciona también la Génesis y el trabajo de Dios que logró crear el mundo a través de las palabras. La autora cita a la figura del Pigmalión, a la de Dorian Gray, a la de los personajes de E. A. Poe y sostiene también que los artistas intentan crear una forma de vida por medio de la escritura. La poeta brinda también la idea de que el arte tiene un deber complejo. En ese sentido, recuerda las líneas de «En esta noche, en este mundo», de *Los*

pequeños cantos, en las cuales Alejandra Pizarnik escribe: "Si digo agua, ¿beberé?/ Si digo pan, ¿comeré?" (2016: 398). María Negroni brinda la idea de que la palabra agua no permite beber y la palabra pan no permite comer.

En "Viaje alrededor de un punto: conversación con María Negroni", de 2015, una entrevista llevada a cabo por Víctor Dupont, Federico Barea, Gabriela Stoppelman y Lourdes Landeira, se hace patente una idea ulterior. Los estudiosos afirman que tanto el fragmento como el sentido de falta sirven para explorar los distintos niveles. Con referencia a las obras de la poeta, los autores hablan de un "viaje alrededor de la miniatura" (Barea Federico et al, 2015) y María Negroni añade la importancia de subrayar la experiencia de la evaluación del vacío, ya que el lenguaje no logra expresar todo lo que lo rodea. La falla y el vacío nacen de esta imposibilidad de descifrar a través de la palabra lo que tenemos alrededor. La desilusión que se crea, de todas maneras, impulsa un deseo de realización sobre lo que se quiere decir y en esta dimensión de deseo que fracasa se proyecta y vive la figura del poeta que intenta rellenar el vacío.

La autora sostiene que la experiencia poética forma parte de la vida, pero no corresponde exactamente a la vida "yo creo que no es lo mismo escribir que vivir" (ibid.), aunque sin la experiencia de vida no existe arte o literatura. Con relación a ello, la autora cita a Pizarnik y a la imagen del fracaso de la palabra; es decir, el fracaso de la unión entre escritura y vida, tal y como imaginaban también los surrealistas.

María Gracia Zambrano en "Oratorio de María Negroni", de 2021, sostiene que, en *Arte y Fuga*, en *La jaula bajo el trapo*, en *Exilium*, en *Archivo Dickinson* y en *Oratorio,* se nombra algo que no se puede decir con "palabras de este mundo" (Zambrano, 2021). *Oratorio* se puede definir un poema largo que se divide en

secciones, publicado en 2020. Los poemas casi no tienen puntuación y el lenguaje reflexiona sobre sí mismo, sobre la realidad que lo rodea y la identidad de los hablantes. Además, las preguntas de María Negroni no buscan respuestas, sino nuevos recorridos. La poeta escribe: "no entendemos que el río/ no conduce a las aguas" (2020: 31). La estudiosa analiza el significado de la palabra *Oratorio* como el lugar en el cual poder rezar y también una oración que intenta bajar en profundidad. *Oratorio* profundiza la intención de continuar una indagación que intenta explorar la parte evidente de las cosas.

Con referencia a la temática del silencio, la estudiosa brinda la idea de que existe una conexión entre la obra de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik, de Emily Dickinson, de Celan, de Gamoneda y Gutiérrez[120]. Finalmente, en la entrevista María Negroni: "La poesía es la conciencia más aguda del lenguaje"[121], de 2022, cabe destacar la posición de María Negroni con referencia a la definición de poesía:

> -Más allá de las históricas definiciones teóricas y técnicas, ¿cómo definiría usted la poesía?
>
> M N: "Las palabras", escribió el poeta español José Ángel Valente, "crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema". Yo agregaría que la poesía es la conciencia más aguda del lenguaje. El poema sabe cómo nadie que las palabras son insuficientes, a menudo tramposas, y también que el lenguaje mismo es una convención, acaso la peor de todas. En ese sentido, la poesía lucha siempre contra las palabras, a sabiendas de que no existe una lengua para salirse de la lengua, y de que su batalla interminable se parece a la de Sísifo.

[120] Además, se señala una relación con la Biblia, Gilgamesh y el Upanishad

[121] Cfr. "La poesía es la conciencia más aguda del lenguaje", en *Argentina.gob.ar*, 21 de marzo de 2022, en https:// www.argentina.gob.ar/noticias/maria-negroni-la-poesia-es-la-conciencia-mas-aguda-del-lenguaje

> ¿Cuáles cree que son las características fundamentales que debería tener un buen poema? O mejor dicho, ¿de qué hablamos cuando hablamos de buena poesía?
>
> M N: El objetivo de un poema no es ratificar conceptos ni buscar certezas, sino crear un espacio para alentar la duda y las preguntas, la imaginación y el deseo, ensanchando de ese modo la realidad. Esto explica, quizá, por qué la verdadera escritura siempre es subversiva. Explica, también, por qué su ejercicio es tan arduo. La dedicación y la conciencia, la valentía y la humildad no son suficientes; es preciso estar dispuestos a descender a aquello que más tememos. Sus regalos, raros y secretos, nada tienen que ver con el éxito. Samuel Beckett escribió alguna vez: "No importa. Trata de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor." Esta frase capta, como pocas, una verdad crucial que, sin embargo, resulta muy difícil de aprehender. (Argentina.gob.ar, 2022)

En la declaración de María Negroni y en su incesante búsqueda de un espacio de investigación que solicite preguntas descubrimos el eco del pensamiento de Alejandra Pizarnik, de sus dudas incesantes que hacen y deshacen el poema, de los opuestos que se alternan y que crean una condición infinita de aporía. En «Esta noche y en este mundo» se resumen todas estas especulaciones:

> 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/ […] 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/ las palabras/ no hacen el amor/hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré? (2013: 398)

Todo se forma en una herida, en un lugar de debate, en el cual, la irresolución es el motor de la escritura y de la vida, como si fuese el flujo el único elemento concreto de evaluación, sin inicio ni fin.

En esta sección de la investigación se ha puesto de manifiesto la importancia de la herencia pizarnikiana en la obra de María Negroni. La autora parece recibir sobre todo la sensibilidad de la poeta tanto por lo que se refiere a la compartición de un imaginario romántico, que Negroni readapta y modula según su perspectiva, como por lo que se refiere a la intuición de la importancia de situarse en el margen de un espacio simbólico del poema, para observar el movimiento de una pluralidad de sujetos líricos que, respetando el estilo pizarnikiano, se alternan en su travesía. Si las especulaciones sobre la fragmentariedad consagran un interés mayor y más coherente con el enfoque que María Negroni muestra por tal asunto, cabe señalar la intención que acerca a las dos autoras y que corresponde a la voluntad de romper con las estructuras rígidas de algunos discursos prestablecidos. Alejandra Pizarnik busca constantemente la palabra perfecta, experimenta una poesía hermética y una poesía prosaica y alcanza una originalidad y una peculiaridad suya que vive en una aporía. La irresolución se refiere al discurso poético, es decir, a la idea de que la escritura nunca logrará encontrar su perfección y nunca logrará resolver la inquietud de los seres humanos. María Negroni, por su lado, se sitúa en el mismo lugar de esta indagación, pero añade un elemento ulterior. La misma aporía que caracteriza a Alejandra Pizarnik, fomenta el pensamiento de María Negroni y se convierte, de manera paradójica, en el único sitio donde se puede vivir y en el cual seguir investigando. El objetivo de su trayectoria no es el de encontrar respuestas con

su oficio poético, sino el de fomentar preguntas e interrogantes que se trasforman en el espíritu de la investigación artística.

3 "DEBAJO ESTOY YO" PERO PIZARNIK YA HABÍA NACIDO: TAMARA KAMENSZAIN Y LA HERENCIA DEL PASADO

escribir poesía para mí
es dar y recibir una promesa
Tamara Kamenszain

Tamara Kamenszain, en "Pizarnik, una intimidad que no descansa", de 2017, analiza los puntos claves de la recepción de Alejandra Pizarnik por parte de los poetas más jóvenes, es decir, por parte de los poetas que escriben a cuarenta y cinco años de la muerte de Alejandra Pizarnik. La autora abre el debate citando a Anahí Mallol, la cual declara que no quiere leer a Pizarnik para no perder su voz personal: —"Me cuido de ella como una ydische mamme" (Kamenszain, 2017), afirma Mallol—. Tamara Kamenszain hace patente también la postura de Andi Nachon, ya que Pizarnik ha otorgado a las nuevas generaciones una licencia de escritura por medio de la falta de títulos en sus poemas. A ese respecto, se menciona a Jaques Rancière, que, en *El espectador emancipado*, de 2010, cuestiona sobre la existencia de una política del arte: "una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común que opera por sí misma independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa" (2010: 66). Kamenszain insiste en la idea de que hay que considerar la influencia de los autores y de las corrientes pasadas y el legado que estos dejan en las obras de los autores sucesivos. En una segunda fase, los nuevos escritores logran separarse de los padres literarios. En este sistema, el movimiento que se genera, el de acercamiento y del alejamiento, refuerza, por algunos lados, la tradición. En esta misma dirección, Alejandra Pizarnik impulsa una dinámica de

ruptura con sus predecesores, rechazando la forma de los títulos y creando un cambio que Rancière sintetiza en la idea de lo que la forma sensible logra representar. A continuación, Tamara Kamenszain constata:

> ese disenso, sin embargo, es un movimiento en espiral que de algún modo incluye a aquellos con los que se disiente. Y es justamente a esta inclusión que viene de un rechazo a la que llamamos, recuperando ese término un tanto anacrónico, la tradición (Kamenszain: 2017).

Con referencia al interés y a la opinión de Tamara Kamenszain por la producción de Alejandra Pizarnik, resulta fundamental analizar la entrevista llevada a cabo por Adrián Ferrero, catalogada en Hispamérica, en 2013, de la cual se extrae este pasaje:

> A F: En uno de sus últimos libros escribe un ensayo sobre Alejandra Pizarnik. Es un gesto que numerosas autoras de su generación y posteriores han realizado. ¿Sientes que en la poética de Pizarnik se cifra algún tipo de "amenaza", frente a la cual los poetas deben tomar posición? Diera la impresión de una poética, la de Pizarnik, que no solo invita, seduce, sino que exige y ante la cual uno jamás se puede sustraer, jamás puede permitirse la indiferencia.
>
> T K: No creo para nada que se haya escrito tanto sobre Pizarnik y menos todavía sobre sus libros últimos, mal llamados de "teatro". Cuando enseño Pizarnik compruebo que hay muy poca bibliografía inteligente y que no responda a clichés. Lo que tal vez su poesía pide es que se la lea dándole otra vuelta de tuerca, no poniéndola en el molde de la poeta lírica incomprendida. Es una poesía que genera sorpresas, que exige nuevas lecturas; es realmente inagotable (Ferrero, 2013).

Cabe destacar también el siguiente pasaje de Tamara Kamenszain, en el cual la autora, tratando el tema de la muerte, se centra en el significado de la literatura y de su poder irrelevante, en este caso, de hacer vivir de nuevo las figuras de sus familiares desaparecidos. Entre los varios, aparece el nombre de Alejandra Pizarnik que Tamara Kamenszain cita solamente. Es decir, se destaca inicialmente la presencia de la figura autoral y más tarde la necesidad de alejarse de ella para poder discernir un camino personal. En *La novela de la poesía* se lee:

> ¿Ya hablé de la muerte?/murió mi hermano/murieron mis padres/murió el padre de mis hijos/tantos amigos murieron/y dije y digo que no están más./¿Eso es hablar de la muerte?/Dejé anotado que se fueron/Les dediqué libros los nombré/por sus nombres me anoticié/de que nadie me contestaba./¿Eso es hablar de la muerte?/Ensayé todo lo que pude/insistí con estribillos ajenos/"debajo estoy yo" "debajo estoy yo"/pero Pizarnik ya había nacido/enterrada Alejandra Alejandra/se hizo llamar desde chica/y eso sí que es hablar de la muerte./Yo solamente la cito/porque nací en una generación/y eso no es hablar de la muerte/si el cuerpo camina solo/plegarse con otros al paso del tiempo/es un deporte literario:/"La muerte y la vida estaban/ En un cuaderno a rayas (2012: 373).

A continuación, Alicia Genovese, en *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas,* de 1998, cita a Alfonsina Storni, de los años 20, y a Alejandra Pizarnik, de los años 60, las cuales, desde perspectiva diferentes, forman parte de las imágenes estereotipadas de estas escritoras. Tal lectura fomenta una distancia de la obra de Tamara Kamnszain con las autoras claves de la literatura femenina argentina, ya que Kamenszain "construye una escritura que la distancia del estereotipo

sentimental femenino. Su poesía está marcada por el dominio intelectual de sus materiales y recursos; no es una poesía de tono sino de factura" (1998: 86).

Por tanto, en el siguiente capítulo se hace patente la importancia de la influencia pizarnikiana en algunos discursos de la poética de Tamara Kamenszain, discursos que después se alejan de aquella postura y se abren a un recorrido personal, caracterizado por el tema de la memoria de los antepasados, por la influencia de las figuras masculinas en la tradición judía y el nacimiento de una nueva voz de sello materno, femenino, símbolos de una forma de escritura innovadora. La enunciación se mueve de una perspectiva a otra, con diferentes cambios del sujeto hablante que se regula por los matices del estilo neobarroco. El resultado es tanto el de una poética que se tiñe de un sentimentalismo como de una condición de exilio autoral que produce un sentido extranjería y que fomenta nuevas dinámicas de escrituras.

3.1 La infancia de Alicia: los vínculos familiares y los cambios

La poética de Tamara Kamenszain se constituye alrededor de la influencia de los vínculos familiares que pertenecen a la tradición judía, vínculos que enriquecen y que direccionan, desde un punto de vista autoral, la producción de la escritora. Partiendo del análisis del personaje de Alicia de Lewis Carroll y de la comparación de la lectura que Alejandra Pizarnik propone de esta figura, se analiza el papel literario del abuelo y del padre en la producción de la poeta desde diferentes perspectivas. De hecho, si en esta tradición el abuelo garantiza la trasmisión de una memoria y representa toda una tradición que corrobora la escritura, la figura del padre resulta ser poseedora de la misma memoria que se

transmite gracias al lenguaje. Al mismo tiempo, se destaca la presencia de una dimensión femenina que, de manera más sutil, constituye una segunda voz, emblema de un punto de vista inédito y de una nueva posición de enunciación en la poesía de Tamara Kamenszain.

3.1.1 El papel de Alicia en la poética de Alejandra Pizarnik y de Tamara Kamenszain

En las primeras páginas de este estudio se ha mencionado el ensayo de Erika Martínez Cabrera, "Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos", de 2011, en el cual la estudiosa hace patente la influencia de la poesía de Alejandra Pizarnik en la obra de muchos autores, sobre todo mujeres, que pertenecen a la generación posterior a la de Pizarnik. Erika Martínez Cabrera sostiene que Pizarnik es una figura de referencia para los escritores extranjeros y para las poetas argentinas las cuales le dedican sus estudios, como en el caso de María Negroni, con su *Testigo lucido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik,* de 2003, o el de Cristina Piña, con sus textos que abarcan varios géneros. La estudiosa añade otra postura fundamental ya enfocada, en parte, en los capítulos anteriores: "la poesía de Alejandra Pizarnik planea como la sombra de un avión sobre el paisaje de ciertas tradiciones poéticas transatlánticas: la post-humanista y la neorromántica" (2011: 17). Este postulado se demuestra por medio del análisis del mito romántico del doble y del personaje de *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll, de 1865. En la visión de Erika Martínez Cabrera, Tamara Kamenszain forma parte de aquel grupo de autoras que escriben a partir de la muerte de Alejandra Pizarnik y que han sido influenciadas por su voz,

soportando este pensamiento con el análisis del modelo de Alicia y del espacio que esta ocupa en el imaginario de las dos poetas.

En ese sentido, para Erika Martínez Cabrera resulta necesario destacar que Alejandra Pizarnik se interesa sobre todo del aspecto "de la infancia en femenino" (2011: 19), tanto por lo que se refiere a *Alicia en el País de las Maravillas* como por *A través del espejo*, de 1871. La estudiosa cita los trabajos importantes que han profundizado este rasgo de su obra y menciona los artículos de Isabel Cámara, "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik", de 1985, los de Cecilia Propato, "Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el non-sense de Carroll", de 1998, y el texto de Fiona J. Mackintosh "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland", de 1999. En este último libro se hacen patente la importancia de las referencias literarias y el uso de la simbología del jardín. Además, se señala el siguiente pasaje y se subraya la herencia del humor oscuro que Pizarnik recibe de Carroll:

> In her poetry, the garden becomes a powerful yet ambiguous symbol of a fascinating other world beyond this one, a world which could provide a dwelling place for the poet. In interview with Martha Moia, Pizarnik comments: 'Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las Maravillas: Solo vine a ver el jardín (1999: 43).

Tal y como sostiene Erika Martínez Cabrera, Fiona J. Mackintosh analiza el valor que la cita de Carroll adquiere en la producción de la poeta argentina; es decir, "I only wanted to see what the garden was like" (2013: 44) se convierte en una forma continua. Estas palabras se cargan de sentido y la imagen del jardín se transforma en un lugar anhelado y prohibido por la muerte.

Por lo que se refiere a las interconexiones estilísticas, Fiona J. Mackintosh aclara que existe una diferencia sustancial entre la escritura de Carroll y la obra de Pizarnik, ya que en Carroll se manifiesta un "nonsense" (2011: 19) y en Pizarnik se destaca una debilidad y una tendencia a una insanidad mental. "En los poemas de Pizarnik, el sueño fantástico de Alicia se convierte en una pesadilla violenta" (ibíd.), concluye la estudiosa.

En esta misma dirección, se brinda la idea de que el libro de Lewis Carroll había despertado no solo la curiosidad de Pizarnik, sino también la de las poetas posteriores a ella, por el aspecto del tema del doble que trataba. *Alicia en país de las Maravillas,* de 1865, libro que precede las publicaciones freudianas, se considera un instrumento de búsqueda e interpretación del inconsciente. Además, la obra parecía examinar los traumas de las mujeres que estaban excluidas del "logos patriarcal" (ibíd.), constata Erika Martínez Cabrera, y de sus intentos, pocos productivos, de formar parte de este último. La estudiosa concluye que: "Curiosamente, el primer título que Lewis Carroll puso a su manuscrito fue *Alice's Adventures Under Ground*" (ibíd.).

A continuación, en "Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos", la crítica puntualiza que Tamara Kamenszain retoma en su poesía y adapta de Lewis Carroll, y de las posturas de Alejandra Pizarnik, el personaje de Alicia. De todas maneras, en su caso, la niña representa la imagen de alguien que intenta explorar nuevas dinámicas independientes de aquellas familiares. Erika Martínez Cabrera compara la escena onírica del *País de las Maravillas* con las imágenes descritas en los poemas de *La casa grande*, de 1986, textos en los cuales se lee la siguiente correspondencia, paralela de Garcilaso: "Corta el nombre propio en los sueños/ barajas de rostros superpuestos" (1986:

21). Los rostros, para la crítica, corresponden a los que se "agolpan sobre Alicia" (2011: 21) antes que ella se despierte. En el extracto de Carroll se lee: "En ese instante, el mazo entero se elevó en el aire y cayó sobre ella, que lanzó un gritito entre asustada y furiosa y trató de apartarlas con la mano" (2013: 136). Para la estudiosa, la protagonista del libro de poemas de *La casa grande* de Tamara Kamenszain es una niña que no sale de su casa, que se divierte jugando en los armarios y que vive a través de los espejos.

3.1.2 El tejido de la tradición y la escritura

Los vínculos familiares antes citados toman forma por medio de la voz de las figuras masculinas. Con referencia a ello, en "La mirada de Ruth. Fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain", de 2009, León Denise se detiene en la modalidad de análisis que la poeta utiliza con el fin de delinear su postura en la sociedad judía. Según la estudiosa, la posición inicial es la de Ruth, la extranjera, la que se sitúa al margen de los lugares y desde la cual la autora reconstruye su lugar de origen y su linaje. Con referencia a ello, la crítica profundiza el pensamiento que Silvia Molloy esboza en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica,* de 1996. En el texto se afirma que en las producciones autobiográficas es muy importante reconocer a un guía, a un "mentor" (2009: 324) para individuar algunos nudos fundamentales de la escritura. Molloy hace patente también que, en el siglo XIX, la figura de este mentor está representada sobre todo por los hombres, ya que, en aquellos años, la lectura se desempeña mayoritariamente por parte del género masculino y, de aquí, la idea de que la figura femenina de Ruth, analizada por León Denise se

posiciona de manera descentrada, al margen. Silvia Molloy declara que, a pesar de que las mujeres no tengan mucha instrucción, abren un eje de comunicación. En la producción de Tamara Kamenszain se evidencia la influencia de una mirada masculina que se conecte a la tradición judía. Desde su infancia, se brinda la importancia de la figura del abuelo, el cual se dedica a las lecturas y a los relatos de la tradición. A continuación, se menciona tal pensamiento: "un anciano que lava sus manos para que un Dios en el rezo las encuentre limpias y que le descubre a ella (la única que va a escucharlo) los secretos de un libro cuyas palabras son las cosas mismas" (2009: 342).

El primer libro de la poeta, *De este lado del Mediterráneo*, de 1973, dedicado al abuelo Mauricio Staif – "anclada del otro lado del Mediterráneo" (1973: 56) – se define el libro más autobiográfico de Kamenszain, donde emergen los rasgos fundacionales de su descendencia y la geografía que caracteriza la historia de su vida. El texto resulta ser un viaje metafórico que vuelve atrás, al origen "que funcionaría como reverso del viaje de los abuelos inmigrantes en la cartografía imaginaria" (2009: 342). Además, se pueden descifrar algunas referencias bíblicas, las cuales, gracias a los recuerdo y a los relatos, hacen revivir un grupo de narradores. De hecho, el abuelo implica la idea del origen, la de un inicio, ya que, por un lado, el abuelo es el primer hombre que da vida a la genealogía familiar. El cuento de su historia permite conocer el tiempo pasado, la costumbre y lo que no se ha logrado vivir, tal y como se señala en las siguientes líneas: "de todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan" (1973: 17).

El abuelo se convierte también en el primero que demuestra una vocación por la literatura, vocación que más tarde heredera su nieta. León Denise destaca este

pasaje: "sin la historia del abuelo no hay Ruth pero sin Ruth no hay lluvias ni diálogo con los vientos, ni polvorientos caminos de Moab" (1973: 40).

La travesía inicial de los abuelos inmigrantes, que crean una memoria de la familia hasta el nacimiento de la poeta, se revive con el desplazamiento de la voz poética. Tamara Kamenszain escribe: "Hoy sé que los que bendijeron mi nombre con un rezo tomaban vino dulce en copitas y comían pescado frío para acostumbrar su alma a la presencia de una nueva alma" (1973: 39). La figura del abuelo sirve para crear un nexo con un tiempo que no es real, apunta Tamara Kamenszain en *De este lado del Mediterráneo* de 1973. Estas posturas demuestran que la autora, gracias al cuento de otros, puede solo obtener los conocimientos sobre algunas tareas de la casa o varias acciones. Incluyendo los recuerdos de otros, la memoria de la poeta se engrandece y logra revindicar su cercanía a un linaje. En el texto, el abuelo resulta ser una fuente inspiradora de la producción literaria, la persona símbolo del origen y de la historia familiar. León Denise se detiene en la presencia del abuelo que pertenece a la tradición masculina judía como en la presencia de los escritores que forman parte de una red intertextual en la producción de la autora[122].

El libro *De este lado del Mediterráneo* intenta reconstruir la historia de los predecesores por medio de una descripción muy positiva de ellos. En las líneas de la autora se leen referencias sobre las canciones de los campesinos, sobre las mujeres que cosen y sobre los hombres que imaginan a un ángel que los lleva a un lugar donde pueden cruzar las aguas.

[122] León Denise nombra a César Vallejo, a Juan L. Ortiz, a Lezama Lima, a Oliverio Girondo y a Néstor Perlongher.

Por lo que se refiere a la relación entre el abuelo y la nieta, cabe destacar la figura de Bruria, la cual traza la trayectoria de la escritura de la poeta. León Denise analiza «Todo nuevo bajo el sol», poema que forma parte de *Este lado del Mediterráneo*, en el cual Kamenszain introduce la figura del abuelo que trata la historia de los sabios y de los profetas y anticipa el destino de la nieta. "Importa el destino que trazaste desde la cama alta entre los acolchados, esperando hacerme entender que eras el único profeta familiar" (1973: 107), conviene Tamara Kamenszain. Finalmente, se señala este pasaje: "Bruria, le que compró velas en vez de pan y espió escondida entre cortinas las interminables discusiones de Akivacon sus discípulos, aquellos que venían a verla prender el fuego del bosque mientras ya no quedaban leñadores" (1973: 71), la imaginación de la nieta introduce la figura de Bruria, introduciendo un nuevo nivel de análisis.

3.1.3 Hablar con la lengua del padre

Por lo que se refiere a otra figura masculina, en el ensayo "El imposible relato de la judeidad en Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain", de 2019, Valentina Litvan intenta demostrar el nexo entre la literatura y la tradición en la obra de Tamara Kamenszain, gracias a un enfoque de sello lingüístico. A ese respecto, Kamenszain escribe en *La casa grande*: "A los niños adentro nos encierra/ con el ídish un cerco de palabras […] (sin embargo, escapando por la siesta furtivos en la calle dormitaron a la sombra acolchada del voseo/ probaban las ternuras de un colchón: / el castellano)" (1986: 195). En el espacio de la calle, el voseo se funde con la lengua ídish, que representa la lengua del padre. Litvan sostiene que

la poeta logra transformar la judeidad en la lengua castellana para que la tradición se convierta en algo accesible y más coherente con los rasgos de su generación actual. Además, se constata que la poeta logra escribir sobre una tradición que se ha insertado en el mundo argentino que le ha permitido sobrevivir. "Una mujer […] dice con un rezo cuya letra no entiende pero sí puede llegar a imaginar" (1986: 98), escribe Tamara Kamenszain. En *El Ghetto* se habla de la única "alianza" del casamiento que hereda del padre: "¿Con qué escribir ahora?/ Sólo queda/ el *alfabet* que a punta de mármol/ anota nombre y fecha/ en otro mundo" (2012: 289)[123], reflexión la poeta en «In memoriam de Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto» (2012: 269).

Por otro lado, en "'Aquí llegamos, aquí no veníamos', acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain", de 2010, Adriana Kanzepolsky señala que: "habría que desnaturalizar el movimiento y preguntarse si efectivamente la memoria insiste y vuelve a estos lugares o, en todo caso, a dónde vuelve la memoria en el texto, por dónde" (Kanzepolsky, 2010) y, finalmente, "cómo transita la memoria en un libro que se escribe en memoria del padre" (Kanzepolsky, 2010). Finalmente, se hace patente la función de tales preguntas que, en su visión, quieren negar el nexo entre "memoria autobiográfica y poesía". La tesis se sostiene a través del análisis del pensamiento de Daniel Samoilovich, explicado en *Poesía y memoria*, de 2005, y del cual Adriana Kanzepolsky extrae este pasaje:

> Con frecuencia, aquello que retorna verdaderamente es lo tonto, lo que no ha merecido siquiera un pensamiento o, por el contrario, lo que te dan brutal ha resultado imposible de ser pensado [y que] en ambos casos el núcleo misterioso de la experiencia ha quedado preservado (2005: 31).

[123] Los poemas citados de *El Ghetto* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

En los poemas que forman parte de *El ghetto,* gracias a la memoria que puede dar la posibilidad de entrar en la fase experiencial, se reviven las escenas de la vida diaria, la más ligeras, junto a las experiencias más duras que caracterizan la cotidianidad.

A continuación, se brinda la idea de que los textos que forman parte de la segunda sección, y que se introducen por el epígrafe de Paul Celan: "Mi duelo, lo estoy viendo pasa a tu campo" (2012: 86), hacen patente una tensión presente en las últimas líneas de «Kaddish»: "Ellos se dispersaron pero yo/ hija de Tuvia ben Beniamin/ seguiré buscando despierta/ para después/ poder olvidarme" (2012: 288). En «Árbol de la vida», Tamara Kamenszain escribe: "Mi duelo, lo estoy viendo/ será de aquí en más este verdor que te dedico./ Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces" (2012: 294). De aquí, se pasa por el nombre del padre, que representa la memoria, y por diferentes nombres o lugares que reflejan la cultura judía. Con referencia a ello, Adriana Kanzepolsky cita a «Kaddish», a «Muro de los lamentos», a «Día del perdón», a «Ana Frank», a «Freud» y a «Árbol de la vida», en los cuales, "en esa traslación a otra lengua y otra sensibilidad los lugares cristalizados se hacen índice de un relato íntimo" (Kanzepolsky, 2010), concluye la crítica.

Por lo que se refiere a «Kaddish», Adriana Kanzepolsky señala que la pregunta "¿Qué es un padre?" (2012: 287) de la primera línea aparece en las líneas sucesivas, transformándose en una oración. La estudiosa analiza después las últimas líneas: "¿Qué es un padre?/ Con la primera estrella/llega el *shabbat*/ y todavía no tengo respuesta./ Ellos se dispersaron pero yo,/ hija de Tuvia ben Biniamin / seguiré buscando despierta/ para después poder olvidarme" (2012:

288). La expresión "hija de 'Tuvia ben Biniamin" (ibíd.) crea una correspondencia entre la lengua hebraica y lo que se ha dicho anteriormente en castellano "*In memoriam* Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto" (2012: 268). Adriana Kanzepolsky sigue afirmando: "Hija en ese poema, la muerte del padre la desnuda de lengua para la escritura en 'Muro de lamentos', el poema siguiente, donde la lengua hebrea es lengua funeraria" (Kanzepolsky, 2010). De tal forma, el nombre del padre se puede solo narrar en la perspectiva de la escritura que es ausente y presente en la tumba, donde Tuvia aparece como hijo. En el poema «Muro de lamentos», de *El ghetto*, se puede leer: "Con qué escribir ahora?/ Sólo queda/ el *alefbet* que a punta de mármol/ anota nombre y fecha/ en otro mundo" (2012: 289), rasgo que acentúa la orfandad que emerge en las líneas "padre y marido ido" (2012: 290) de «Día del perdón», de *El ghetto*, en el cual, la resonancia de *Martín Fierro* se convierte en un aspecto consolador:

> Arrastro a una viuda./ Cuando leemos juntas en arameo/ no me reconozco/ Ascendemos por la sinagoga/ dos almitas en pena/ nuestras voces para un milagro/ juntas no proliferan./ ¿Qué pedimos?/ No que él vuelva./ Sí que nos deje tranquilas/ planchadas en su recuerdo ansiolítico/ demoradas contra su destino/ de padre y marido ido/ Que Dios perdone a una madre/ por pedir tanto de mí (ibíd.).

En «Ana Frank», de *El ghetto*, la orfandad se materializa en el ghetto, es decir, en el lugar de la escritura, con la intención de hacer reaparecer el padre en los sueños. Adriana Kanzepolsky quiere demostrar cómo la segunda parte "deja leer un relato de duelo en el que la evocación es inescindible del impulso hacia el olvido" (Kanzepolsky, 2010). Finalmente, la estudiosa hace patente la

importancia de crear relatos y escenas breves que se conectan a la memoria para que el olvido y la evocación se manifiesten. Tal memoria cultural habla de un sentido de pérdida por medio de lo que revive y con el movimiento de "corrosión y disolución" (ibíd.) que construye los poemas. Finalmente, se concluye que "el movimiento del poema es volver a los lugares de la memoria, a los lugares de la 'identidad' para en ese retorno decirlos como pérdida" (ibíd.). Una condición, esta última, en la cual el poema se concreta.

León Denise profundiza el sentido de pérdida en "La mirada de Ruth. Fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain", de 2009, y se detiene en la postura de Panesi, con relación al mito de la niña muerta que sirve de inspiración a los poetas nacionales. El canto que las escritoras le dirigen esconde un sentido de falta, de algo que es efímero y que no existe. León Denise, investigando una sección de una entrevista llevada a cabo por María Moreno, en "Página/12", de 2000, sostiene que la poesía de Tamara Kamenszain presenta aquel mismo rasgo:

> Las viudas profesionales serían las bestselleristas como Isabel Allende, las que hacen un mausoleo del objeto, del amor. Y están las otras: la que ejerce la vida de viuda en la literatura, la que desde su eterno duelo poético se propone ejercer las cenizas. Son formas de acceder a la ausencia, al objeto que se escurre.
>
> Que sea una mujer la que sobreviva y testimonie, no es casual. Es un lugar muy femenino. Eso es la viudez. El otro no está. No es la viuda profesional que le arma un mausoleo y lo embalsama es la otra, la que mantiene el fuego. (2009: 345)

Según la estudiosa, Kamenszain reconoce en el emblema de la niña muerta la figura de una hija que nunca ha nacido, ya que las autoras han dedicado su vida a la escritura. Esta condición de escritura, unida a un sentido de pérdida, se conecta a la idea de la muerte y de la locura, en las cuales la separación entre "bio" y "grafía" (2009: 346), tal y como escribe León Denise, crea un estado de irresolución. "Si se es mujer, parece afirmar Kamenszain, se escribe desde la viuda, desde la niña muerta o desde la madre póstuma" (ibíd.), sigue comentando la crítica y encontrando un paralelismo con el pensamiento de Alejandra Pizarnik. A ese respecto, en el ensayo "Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)", de 2000, Kamenszain analiza la producción de Alejandra Pizarnik y admite que el intento de cambiarse de nombre significa intentar encontrar una pureza real y la escucha de Dios.

3.1.4 Las voces subterráneas de las mujeres

En ese sistema gestionado por las figuras masculinas, las cuales se encargan de representar un saber que se transmite de forma escrita y de forma oral, en la poética de Tamara Kamenszain la figura femenina toma paulatinamente espacio y, por medio de una voz personal, creando un nuevo lugar de enunciación. A ese respecto, León Denise, en "La mirada de Ruth. Fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain", de 2009, impulsa su análisis por medio del estudio de las figuras bíblicas de Bruria y de Ruth. Con relación a ello, la crítica afirma que: "La evocación del pasado en los textos de Tamara Kamenszain tiene la calidad de un relato sexuado, marcado por el género donde a cada sexo le

corresponden determinados tipos de tareas y de poses de acuerdo con su condición" (2009: 344). Las mujeres se dedican a las tareas de casa y garantizan el nacimiento de los hijos y la continuación de la especie; por otro lado, los hombres se ocupan de "otro repertorio" (1986: 193). La poeta escribe en *La casa grande*[124]:

> Leen los hombres otro repertorio/ ritual que las estampas pintan/ cual libro viejo o Biblia, abierta,/ con las hojas servidas a esa mesa./ Letras inversas despegan con la voz/ del que recita. Y el guisado por olfato/ dice: narración lineal, un gusto/ por los hechos, lo que pasó da fama/ al angurriento nombre del patriarca (2012: 193).

Tamara Kamenszain en el texto sostiene que los hombres corresponden a los que gesctionan el saber. Por el contrario, las mujeres son más silenciosas y cuidan a los niños. La poeta, insiste León Denise, decide reivindicar la tradición femenina de la cual forma parte "para poder relacionarse con los 'oficios masculinos' que le interesan y a los cuales la tradición y la ley le permiten un acceso tangencial, robado, esgrimido contra la prohibición que le ocasiona su sexo" (2009: 344). Finalmente, León Denise declara que: "silencios, la sujeta (como se llama a sí misma) debe internarse en el lenguaje, para encontrar el reverso de la ley que le permita decirse a sí misma" (ibíd.).

Tal y como señala la estudiosa, también Jorge Panesi, en el análisis «En Banquetes en el living», de 1993, se centra en el papel que desempeñan las mujeres, las cuales se ocupan de escritura y de poesía. De hecho, su función se amolda a la idea de deber apoyar a los hombres en sus tareas y solo con atención más profunda se

[124] Los poemas citados de *La casa grande* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

reconocen como parte activa en un discurso más amplio. Tamara Kamenszain expresa tal concepto en estas líneas de *La casa grande*:

> Se interna la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando se sueña. Diurna, de memoria,/ si narra esa película la dobla/ al viejo idioma original. (Escucha/un verbo infantil el que descifra/una suma que es cifra de durmientes/ delirios conjugados en pasado (2012: 179).

Tamara Kamenszain trata la figura de Bruria también en el ensayo, "Toda escritura es femenina y judía", de 1986, añadiendo consideraciones sobre sí misma, sobre el comienzo de su vocación literaria y sobre los padres fundadores de su escritura. Además, la poeta se detiene en la temporada de su infancia que se convierte en un "lugar sintomático" (2009: 347), aclara León, lugar que fomenta una coherencia narrativa y de explicación, creando un puente y una idea de causa y efecto entre el pasado y el presente. Evocar la novela familiar y trazar un "linaje femenino" (ibíd.) significa, para Kamenszain, heredar una tradición. León Denise hace patente la historia de Bruria, mujer que absorbe sus conocimientos de los discursos de su esposo y de los otros rabinos. Bruria escucha en silencio y conoce la sabiduría de los hombres que discuten en su casa. Con referencia a ello, la estudiosa pone en relación tal herencia con la de Tamara Kamenszain, de hecho, el aprendizaje de Tamara Kamenszain se desarrolla de forma privada y a lo largo del tiempo. En "Toda escritura es femenina y judía", de 1986, Kamenszain aclara: "el germen de mi vocación literaria se empezó a gestar en esa relación narrativa con mi abuelo y yo, como escucha, fui una especie de modesta e infantil Bruria" (1986: 130).

La estudiosa afirma que tal iniciación corresponde a la evolución misma de la vida de la autora, ya que la poeta, durante su niñez, conoce la historia de Bruria por medio de los cuentos de su abuelo que representa la tradición masculina y que, sin embargo, difunde la historia de una mujer. Esta última, por su parte, logra obtener algunos saberes de manera indirecta, respetando las reglas de su sociedad. Metafóricamente, este pasaje inaugura la adquisición de un aprendizaje y el medio a través del cual se puede ingresar a una dimensión que resulta ser prohibida.

En el texto se constata que el primer libro de la autora imita el texto de la Tora, su primera lectura. Kamenszain apunta que, lo que realmente quiere hacer, es imitar el "gesto" (1986: 131), "el hecho mismo de escribir" (ibíd.). "Lo que sí está tejido en ese libro de un modo indeleble es cierto modo de contar, cierto peso que se cela en la liviandad de la lengua materna" (ibíd.). La lengua materna de referencia es la castellana, con sus nexos con la figura de la madre, de la abuela y, finalmente, de toda la tradición judía.

León Denise, en "Toda escritura es femenina y judía", señala también que, en su segunda producción, Tamara Kamenszain intenta encontrar los referentes personales de su voz poética y, por tanto, la escritura tiñe matices masculinos. "El verso se subordinó al afán de transformar el libro en una totalidad sistemática y autosuficiente. ¿Tendrá este algo que ver, por ejemplo, con el momento de constitución de la Mishna?" (1986: 131), indaga la poeta. Finalmente, el tercer libro crea un espacio de unión. *La casa grande*, de hecho, presenta poemas endecasilábicos en los cuales tanto el estilo hermético como el barroco, y el uso de las metáforas, se entrelazan por medio de un lenguaje cifrado.

Al respecto, se señala que en "Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain", de 2021, Geneviève Fabry retoma de "Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)", de 2000, de Kamenszain el siguiente pasaje:

> el contacto con la madre es donde se desarma la frase. Su pomposidad muere con la plática, su pesadez con el cuchicheo, su amplitud con el silencio. Lugar de marginalidad y desprestigio donde la madre se comunica con su hija; allí sedimenta y crece, como una telaraña, el inmenso texto escrito por mujeres (2000: 211).

En esta misma dirección, se sostiene que la poeta crea el borde de su escritura en el cual se encuentra la relaboración de la historia familiar que funciona como espacio de enunciación y que se caracteriza de matices femeninos por la herencia materna y el intercambio de voces femeninas que se expresan en el hogar. Geneviève Fabry hace patente las siguientes líneas de *De este lado del Mediterráneo*:

> En esta tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas de un abuelo escuchaba la historia de la moabita Ruth está la alegría de encontrar en cada objeto un indicio de esa historia, el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth (1973: 80).

Las referencias de Kamenszain se conecten a la tradición masculina. Este mundo se mezcla con la historia de una mujer, la cual, con su voz, determina un movimiento continuo en la poesía de la autora.

3.2. Nuevos lugares de enunciación, el neobarroco y el discurso amoroso

En las últimas páginas, se ha analizado la evolución de la postura de la voces masculinas y femeninas en la poesía de Tamara Kamenszain. Apropiándose de la mirada y de la lengua de sus antecesores masculinos, la autora logra discernir nuevos espacios de enunciación, influenciados por identidades múltiples, que se mueven desde un lugar metafórico a otro, desde un espacio doméstico cerrado de la casa hasta un lugar más abierto de un bar o de la esquina de una calle. Cambian las miradas herméticas y los puntos de vistas usuales en favor de una escritura que nace con las actividades prácticas diarias que impulsan reflexiones más profundas dentro del poema. En la siguiente sección se hacen patente las nuevas combinaciones de las identidades femeninas y los diferentes ámbitos en los cuales se expresan. La elección del estilo Neobarroco permite traducir en palabras las experiencias más pragmáticas que Tamara Kamenszain cuenta en sus líneas, uniendo lo efímero con el sentimentalismo.

3.2.1 Los lugares de enunciación y los sujetos líricos

Alicia Genovese, en *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas,* de 1998, se detiene en la importancia de las figuras femeninas que, a través de su mundo y de sus acciones domésticas, abren un debate inédito en la poética de la autora. De manera más exacta, la estudiosa individua la importancia de un uso del lenguaje figurado: los textos se rellenan de significantes que se demuestran usuales y comunes al hogar de las mujeres, ofreciendo la posibilidad de analizar los poemas de Tamara Kamenszain de una manera poco convencional. Además,

Alicia Genovese señala un pasaje de *El texto silencioso,* 1983, en el cual la actividad de la escritura se compara a la mecanicidad de las tareas de casa: "Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir" (1983: 77). Para la estudiosa: "La costura que trabaja con el derecho y el revés de las telas se asocia en el trabajo escritural al ojo que se detiene para 'ver las construcciones por su reverso'" (1983: 85). A continuación, se constata que la escritura se convierte en un medio silencioso o poco útil, como el de bordear o el de coser, para crear nuevas conexiones. Alicia Genovese brinda también la idea de que tanto la atención maníaca por la limpieza como por el cuidado de los hijos crean una "obsesividad artesanal" (1998: 77). La escritura representa un modo de actuar: la "plática" (1998: 85) o el "cuchicheo" (ibíd.) de las madres y de las abuelas pasan a sus hijos o a las personas que asisten a sus tareas.

A través del ensayo "Bordado y costura del texto", que forma parte de *El texto silencioso*, destacamos que la poeta se refiere a una "utopía de origen" (1998: 84), ya que la figura de la madre logra pasar todas las claves y las combinaciones justas de la escritura, sin hacer referencia directa a las letras. En este modo, la cuestión doméstica, que es símbolo tanto de una tarea y de un medio para transmitir saberes adquiere una nueva función en este espacio utópico.

Finalmente, la crítica afirma que Tamara Kamenszain: "fabricará una escritura con los mismos materiales que la lectora homónima ha detectado en otros escritores, con esa artesanía y ese silencio que pide un reconocimiento materno, una exploración diferente de la casa" (1998: 85). Por eso, se puede declarar que sus obras poéticas y de críticas intentan construir y perfeccionar un mismo estilo de poética que se sirve de un lenguaje figurado metafórico. Este lenguaje permite dejar el espacio cerrado de origen y vivir en libertad gracias a la escritura. Para

Kamenszain, los actos de coser, de bordar, de cocinar son productos de artesanías o conocimientos antiguos que se transmiten de las abuelas y de las madres y que definen la figura de la mujer desde una perspectiva diferente. Las mujeres y las escritoras se acercan y se incluyen en un discurso más práctico y concreto de la vida diaria y no se describen solo como representantes de la esfera irracional y sentimental.

A ese respecto, la crítica hace patente la idea de Roland Barthes, el cual en el *Grado cero de la escritura*, 1953, habla de los autores que se consideran también artesanos de su propio estilo y en los cuales el connubio de valor y de genialidad se remplaza con el connubio de valor y trabajo. Las aportaciones de tal perspectiva definen una nueva estructura, una validez y un espesor que parecen ser más concretos que las que propone la categoría de la genialidad. Además, a través de la atribución del "valor-trabajo" (1998: 87) al oficio de la escritura que emerge en su obra, Tamara Kamenszain intenta dar voz al sujeto femenino de su producción. Alicia Genovese sostiene que es la mujer la que busca su espacio en sus textos y cita las siguientes líneas de *La casa grande*: "por la faena encuentra su destreza" (2012: 173). La huida de la esfera de la irracionalidad, que encuentra sus raíces en el modelo del genio romántico, quiere encontrar una correspondencia con la salida de una estructura de elementos en oposición, como los de la figura del hombre y de la mujer, de la razón y de la irracionalidad.

Sin embargo, Alicia Genovese aclara que en la obra de Kamenszain nacen comentarios personales y que los textos "se construyen autorreferenciados como escritura de mujer" (1998: 88).

La estudiosa señala el pasaje que forma parte de "Bordado y costura del texto" y donde se afirma: "Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición

impresa de la academia, algunas mujeres dieron vuelta el discurso teórico" (1998: 82). Tamara Kamenszain en *El Texto silencioso*, de 1983, habla de los trabajos críticos de Simone de Beauvoir, de Melanie Klein y de Julia Kristeva, trabajos que se transforman en la fuente de su inspiración y de su escritura. Las mujeres de Tamara Kamenszain hablan por medio de un lenguaje que han aprendido de sus antecesores y por medio de las palabras susurradas del murmullo, de las charlas y del silencio. Este enfoque permite transformar algunos ejemplos de tareas que corresponden al mundo femenino, otorgándoles nuevas configuraciones en el espacio social, por medio de la dimensión literaria.

Finalmente, Alicia Genovese hace patente la idea de que el lugar donde la mujer reside se convierte un motor propulsor de un nuevo imaginario, el cual subraya la importancia del trabajo práctico femenino. Este espacio permite a la mujer poder experimentar formas de comunicación innovadoras y poder acceder a un discurso literario desde su punto de vista. La obra de Kamenszain interrumpe la división entre el espacio público y el privado, entre un lugar de cultura que pertenece a los hombres y a las mujeres y entre una cultura central y una considerada más periférica.

Además, Anahí Mallol en el ensayo "Tamara Kamenszain: caracol adentro de la espera", que forma parte de *El poema y su doble,* de 2003, afirma que en *Tango bar*, de 1998, el bar se transforma en un lugar de tránsito que permite observar otros espacios desde un punto de vista interior. Finalmente, si en *La Casa grande*, de 1986, la poeta trata el tema de las relaciones con la infancia y con la maternidad y en *Vida de living*, de 1991, se profundiza la cuestión del encuentro de amor, *Tango bar* presenta la relación entre hombres y mujeres.

A continuación, Mallol afirma que la obra de Tamara Kamenszain se desarrolla tanto a partir de la lectura y, después, de la producción de ensayos, como a partir de la lectura y, después, la producción poética. Esa visión doblada ofrece la posibilidad de descifrar lo que esconde una primera indagación de los textos de la autora que ocultan otros significados. A pesar de que sean diferentes, el género ensayístico y el género poético permiten a Tamara Kamenszain profundizar la tradición lírica hispanoamericana que "reescribe y reinscribe" (2003: 40) una peculiaridad propia de producción. A ese respecto, la poeta logra moverse entre la dimensión cerrada familiar y la del mundo exterior, que puede manifestarse con la imagen del bar al lado de la calle. El efecto del movimiento crea un punto intermedio donde la autora se sitúa. Con referencia a ello, Anahí Mallol habla de un espacio "desmarcado o indeciso" (2003: 40) entre la parte interior y exterior, como si la mujer mirara el mundo exterior desde la ventana. Esta dimensión se podría también definir un espacio entre el sujeto y el objeto, un lugar de cambios, "trueque anamórfico en el instante de la percepción que se vuelve avitralada" (ibíd.). En ese sentido, se brinda la idea de que el sujeto puede eludir el sello del sentimentalismo[125] gracias al recurso de la ironía e intentar adentrarse en el ámbito del objetivismo. De tal manera, se individua también un espacio en el cual se puede contar el exilio, la pérdida y la separación por medio de una voz que no corresponde a la de un sujeto masculino o femenino, sino a la de la "lengua materna" (2003: 41). La producción de Tamara Kamenszain parece describir la ineficacia de la acción de la escritura. "El puro gasto de la escritura, su puro lijo, la reenvía también a su origen genuino: el deseo" (ibíd.), concluye la estudiosa.

[125] Anahí Mallol se refiere también al sentimiento de nostalgia del tango.

En este caso, la escritura se revela como un vestido que cubre el vació de la falta de respuestas, como el escamotage seductivo que intenta reaccionar contra la desilusión por un deseo que huye. Tamara Kamneszain da voz a una historia que, mayoritariamente, se caracteriza por preguntas irresueltas. "Cada poema se propone como una indagación que fuerza el procedimiento de las aproximaciones fónicas y/o semánticas entre las palabras para mostrar impúdicamente su reverso" (ibíd.), sostiene Mallol. De hecho, el tango y su estilo general, por ejemplo, revelan una soledad final que, de forma especular, corresponde a la inicial. Con referencia a ello, tal soledad nace de la idea que, aunque el lenguaje pueda ser controlado, expresa también una "ajenidad" (ibíd.). A ese respecto, la crítica brinda la idea de que "cuando las marcas que el deseo deja en los orillos […] son las letras pálidas que reverberan en el cuerpo mínimo del poema, no pude sino volver a contarse la historia desde esa posición, a la vez incomoda y poderosa" (ibíd.). La posición de la cual el texto habla y crea un estilo es la de la voz de la madre; el sujeto necesita disfrazarse en la en la voz materna para poder crear el poema, su hijo. Estas posiciones resultan ser interconectadas a través de la memoria de la lengua materna, es decir, por medio de las voces de las mujeres judías que han huido a Argentina y que cuentan sus historias en la cocina de sus casas. El tono, que inicialmente resulta ser íntimo, se dirige afuera para volver nuevamente atrás para ser "susurrado en la pequeña comunión de las mujeres" (ibíd.), concluye la estudiosa.

Tamara Kamenszain interpreta y presenta de nuevo un ambiente y un lenguaje que pertenece al pasado enlazándolo al tejido del habla. La escritura deviene un método para reescribir, traducir y doblar. Esta postura explica la razón de su posición intermedia de canto; además, la crítica añade que la escritura "se

enuncia en el lugar y en el momento justos de la borradura que es también el lugar y el momento en que la cara y la cruz de la moneda comparecen juntas en su unidad-dualidad inalienable" (2003: 42), doblada por medio del canto y en el estupor de las voces que se mezclan en el vacío de lo que se borra de sí mismas. Este movimiento permite el aparecer de las voces ajenas y la creación de un intercambio lingüístico desde el nivel interior y exterior, hasta crear una dimensión de soledad en el living. En este pasaje desde el adentro hasta el afuera, el sujeto deviene una "espía" (2003: 95), un observador que se desarticula. El lugar del deseo se representa a través de la borradura que permite espiar.

Con relación a "Aquí llegamos, aquí no veníamos, acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain", de 2010, Adriana Kanzepolsky insiste en otro aspecto muy llamativo de la posición de la autora, ya que se niega el carácter autobiográfico de la producción de la poeta y se pone de relieve el rasgo "reflexivo de su escritura" (Kanzepolsky, 2010). De manera más exacta, se retoma la posición que la poeta sostiene en el "El texto que se sabe", de 1974, y en la cual Kamenszain habla de una "[e]scritura que mientras se hace es autobiográfica de sí misma" (1974: 58). En ese sentido, la escritura se describe, pero "no cuenta o no da cuenta de la vida del sujeto" (ibíd.) reflexiona la crítica, citando otra afirmación de Tamara Kamenszain, durante una entrevista con Marina Mariach publicada en 1996, en *El cronista*: "[L]a poesía no es autobiográfica, sino que una autobiografía implica ya un pensamiento lírico, poético. Es pensar en el yo como algo por escrito" (ibíd.).

3.2.2 El Neobarroco y el "trabajo de la orfebrería"

En las páginas anteriores se evidencia la importancia del oficio de la escritura que, en el caso de Tamara Kamenszain, encuentra en el enfoque neobarroco su mejor modalidad de representación. A ese respecto, Anahí Mallol en el ensayo "Tamara Kamenszain: caracol adentro de la espera", que forma parte de *El poema y su doble*, de 2003, intenta definir las marcas que distinguen la obra de la poeta según el enfoque barroco. La crítica se refiere a un "artesanado de la palabra" (2003: 39), de un "fino trabajo de orfebrería" (ibíd.) y de un "engarce exacto del significante en la cadena de un sintagma ya antes repujado" (ibíd.). Anahí Mallol habla de un barroco criollo, citando a la orfebrería de platera y, tal y como ya había sostenido Sarduy, describe el arte de la poeta como un conjunto de facetas múltiples, un contraste de luces que, por las particulares estructuras de la sintaxis, crean un tejido personal y específico.

La atención por el valor del poema, del uso del significante y del significado corresponde paralelamente a una reflexión sobre los trabajos que culturalmente se asocian al mundo de las mujeres. A través del estilo barroco, un barroco que describe las tareas diarias de las mujeres, se trazan una serie de elementos conectados con el hogar. Entre ellos, la estudiosa se detiene en varias imágenes: "los vestidos, el hilván, el ropaje, las hebras, el patrón, el metro, las costuras" (2003: 40). Estas representan un interés insistente y el rasgo de la orfebrería del barroco se convierte tanto en la raíz como en su elemento de desarrollo de lo que Mallol define "del texto silencioso" (2003: 40).

Por su parte, Alicia Genovese, en *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas*, de 1998, declara que la producción de Tamara Kamenszain se asocia inicialmente a

la generación de los poetas del Setenta. A continuación, la crítica reconoce su filiación con la corriente del neobarroco. Su figura asocia a las de Néstor Perlongher, de Arturo Carrera y de Héctor Piccoli, ya que el estilo de su obra parece respetar los dictámenes de su escritura. De todas maneras, se brinda también la idea de que en sus textos se puede reconocer "una segunda voz" (1998: 83), un aspecto que traza una línea de demarcación con relación a los otros artistas mencionados y que forman parte de tal corriente.

Con referencia a ello, *Vida de Living*, de 1991, abre un enfoque de escritura que se conforma a los dictámenes del estilo barroco y a su "superposición significativa" (1998: 85). De hecho, cada significante engloba dos o más significados, uno de los cuales resulta ser poco claro, casi inexistente o parcial. La palabra "living" (1998: 85), según Genovese, por ejemplo, se refiere a la sección de la casa, al espacio doméstico, y también al verbo inglés "to live" (ibíd.), que significa vivir. Los dos núcleos aluden a una vida familiar más tranquila y a una vida que es necesario conocer afuera "una vida que desea ser viviente", concluye la estudiosa (ibíd.).

Además, Alicia Genovese enfoca la particularidad del significado del título, el cual exhorta a una identificación del léxico, del aspecto gramatical y a un discernimiento de los significados que cruzan lo que se revela, o no se revela, a través de la palabra. Este método se convierte casi en una actividad de traducción; de hecho, saber interpretar varios sentidos permite entrar en una escritura que, en *La casa grande*, de 1986, su libro anterior, ya se ha plasmado con este sello identificador. Para la crítica, es necesario superar esta dificultad y entender estos elementos tan enriquecedores. A tal respecto, cita un pasaje de *La expresión americana*, en el cual José Lezama Lima escribe: "Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y

mantener nuestra potencia de conocimiento" (1969: 7). La producción de Tamara Kamenszain, sigue reflexionando Genovese, que encuentra en la figura de Lezama Lima uno de sus padres literarios, necesita ser descifrada y comprendida en sus variaciones lógicas y en el uso de sus rasgos representativos, como los del encabalgamiento, del hipérbato y de los varios elementos que definen una ausencia de sentido. Este tejido crea una trama que no se debe considerar totalmente abierta o cerrada. Por eso, cabe destacar una evaluación de la estudiosa en la cual se declara que no hay que pensar en la escritura de Tamara Kamenszain como en una producción que se centra en una exageración en el uso de los significantes, como suele pasar en la escritura de Perlongher o de Carrera. La obra de la autora no se puede encasillar totalmente en la definición de Savero Sarduy, el cual, en *Obra Completa* de 1999, sostiene que, en Latinoamérica, en aquellos años, se forma una tendencia neobarroca "en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción" (1999: 1375).

El estilo de Tamara Kamenszain se basa, sobre todo, en el uso de la elisión o de la elipsis, un rasgo que Sarduy descifra en la poesía de Góngora y que es representativa de un barroco más tradicional. Por lo tanto, se hace patente la idea de que la poética de Tamara Kamenszain se inserta en esta corriente por el uso de significantes que esconden, que aluden y que se enganchan a otros significados que en apariencia son ausentes. Alice Genovese declara que: "se produce una apertura de las palabras y las construcciones en sentidos diversos, convocados metonímicamente" (1998: 86). La estudiosa sostiene su tesis,

haciendo referencia al siguiente pasaje de *Vida de Living*[126], de 1991, donde se refuerza el elemento erótico por medio de las figuras del baile del tango: "Estoy con vos bailando con tu nuca/ enredo abajo –loca de los ochos–/ la pierna al entrevero que me aprieta. En/ tu botamanga al filo de sandalias/ descuelga el taco aguja su caricia" (2012: 209).

De todas maneras, se reconoce la fuerte filiación con el enfoque de Lezama Lima, el cual ha sido una fuente de inspiración para muchos escritores argentinos contemporáneos. En la obra de Tamara Kamenszain se habla de un "trabajo silencioso y artesanal que produce los textos, trabajo silencioso que ella ubica en origen dentro de la cadena de transmisión femenina" (1998: 86). De hecho, tal y como afirma Alicia Genovese, la poética de la autora se contamina tanto por la producción de José Lezama Lima como por la del barroco español de los exordios y se caracteriza por el ritmo que produce el uso de la forma de los endecasílabos, a pesar de que haya una menor referencia a los arcaísmos y a los neologismos.

3.2.3 El neobarroco y la intimidad de la escritura

En ese sentido, es interesante profundizar la postura de Geneviève Fabry que, en "Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain", 2021, analiza la «poética de los poetas» (2021: 260) y la define "un subgénero metapoético que surge en la estela del romanticismo, espoleado por el descubrimiento de la libertad del poeta en un mundo huérfano (el de los «hijos del limo» descrito por Nerval, que Paz reinterpretaría con brío)" (ibíd.). Este

[126] Los poemas citados de *Vida de living* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

mundo del cual habla la autora parece alejarse de las influencias de las artes clásicas y, gracias a las influencias de autores del calibre de Baudelaire y Mallarmé, los poetas latinoamericanos logran acercarse a tal "poética de los poetas" (ibíd.), entrelazando su escritura con la de otros autores y, formulando de este modo, su pensamiento. La estudiosa propone el ejemplo de José Martí y el nexo entre "crítica de la poesía ajena" (2021: 258) y la "definición de la poética propia" (ibíd.), del cual habla en el «Prólogo del Poema del Niágara de Juan A. Pérez Bonalde», de 1882. Se declara también qua Tamara Kamenszain, dedicando su tiempo tanto a las escrituras de líricas como a las de los ensayos, que tratan sobre todo de poesía, forma parte de este núcleo. Partiendo de estas premisas, Geneviève Fabry profundiza el nexo entre el valor de la enunciación poética y los elementos de irresolución que caracterizan el discurso amoroso y retoma la definición que Jeanne Demers explicita en Présentation sobre la «poética de los poetas»:

> la importancia [para los poetas modernos] de pensar su praxis, de situarla en el marco de una poesía por inventar, que les venga del corazón y se les pegue a la piel, de una definición abierta y múltiple y de la que ninguno podía prescindir (1993: 8).

Geneviève Fabry impulsa esta lectura con algunas premisas que incluyen, de nuevo, el trabajo de la autora a la corriente del neobarroco. Sin embargo, la crítica destaca que la "exigencia formal de la sintaxis distorsionada contenida en el corset del verso regular empieza a constituir un ejercicio fácil, carente de autenticidad" (2021: 262). De hecho, en el epilogo que de una antología neobarroca, el texto "Medusario", que cierra tal antología, no hay referencias

femeninas, sino el modelo masculino de Góngora. En *La casa grande*, de 1986, se puede asistir a un trabajo de hipérbaton, según lo que se lee en el siguiente extracto: "Vitral es el ojo dibujado, un/cuadro de interiores con ventana" (2012: 174). A pesar de todo, en el poema de *Tango bar*, libro publicado en 1998, surge un nuevo modelo de escritura, ya que el significado alegórico del hogar y del amor por la casa grande, se miniaturiza en un espacio más individual y pequeño. La "celda" (2021: 262) sigue afirmando Geneviève Fabry, resulta ser un espacio un lugar que marca la separación de la pareja y el intento de encontrar un nuevo lugar de enunciación. De hecho, en el poema Tamara Kamenszain escribe:

> *Decime quién sos vos*./ No me falle mascarita/ este espacio reservado/ dedico, lo dejo en blanco/ para que alumbre todo/ pobrecita su identidad./ *Decime adónde vas*./ De sus siete moradas/ cuál es la que desocupa mi casa grande/ con su celda adentro/ vacía./ Teresa, Tamara,/ *qué hacés, me conocés*, no me juegue en el espejo/ esta mala pasada […]./ Celdas, casas, moradas / mujeres hay:/ me acuerdo de tus consejos/ querida amiga/en tu mesa de luz el libro/ de Santa Teresa/ alumbra la verdad de tu vida/ el lleno sorprendente/ de tu nombre colmado/ como un vaso en la metáfora vacía/ de reconocerse nosotras dos/ idénticas (2012: 235).

La línea "Celdas, casas, moradas" (2021: 235) se conecte a la idea de las *Moradas* de Santa Teresa, sobre todo desde un punto de vista estético. Con este libro, en la cual la poeta trae inspiración de Santa Teresa, se pasa de un "(neo)barroco masculino a un (pre)barroco femenino" (2021: 263) declara Geneviève Fabry. De hecho, ya en la obra de Santa Teresa se percibe un barroco diferente que el de Góngora, y, además, se pone de relieve que en el ámbito latinoamericano Santa Teresa es el símbolo de tal corriente. A ese respecto, Geneviève Fabry señala que

Tamara Kamenszain empieza uno de sus textos citando a Góngora por medio de las palabras de Santa Teresa.

Los neobarrocos exaltan la naturaleza a través de la cual Santa Teresa transforma los elementos artificiosos en naturales; su obra "resalta la pregunta por la identidad que el poema enfatiza también desde los primeros versos" (2021: 264) concluye la crítica.

De todas maneras, Tamara Kamenszain heredera de la religiosa el trabajo de la sintaxis, pero, sobre todo, la mezcla de las diferentes hablas que permiten el manifestarse de la lengua materna. El núcleo de la escritura se funda, en este modo, en la afirmación de una enunciación que, con respecto a los poemas de *La casa grande*, tiene una menor visualidad y una teatralización reducida. Es decir, la imagen del baile de pareja y la falta del encuentro amoroso reivindica otro tipo de conexión intertextual.

De aquí, la estudiosa hace una referencia al texto integral de otro poema de *Tango Bar* de Tamara Kamenszain, texto que define como ejemplo de «Arte poética»:

> *Ven, oye, yo te evoco,/ extraño amado de mi musa extraña* / te llamo en masculino me apropio/ de la vida de los dichos nuestros/ me puedo escribir/ los versos más tristes esta noche/ te puedo decir mi musa/ y no suena extraño./ Es mi «arte poética/ El juego desesperado/ que juegan los letristas/ un baile que se agranda de a dos/ por todo este salón/ ya me lo dijo Enrique Pezzoni/ *hay golpes en la vida tan fuertes… Yo no sé.*/ Yo no sé Enrique/ si la poesía trata de esto/ o trata de aquello/ pero es cierto que siempre hay/ un amado, no sé/ un evocado./ Tan fuerte golpea el dolor/ en la vida novelada de Delmira Agustini/(ella y su ex marido/ desangrándose en una cama de hotel)/ que dos cines manchados/

> alcanzarían como metáfora/ de un hombre y una mujer/ que se han amado y se separan/ en el hotel/ de los sueños ajenos (2012: 255).

En el poema se hacen patente los dos primeros versos, "Ven, oye, yo te evoco,/ extraño amado de mi musa extraña" (ibíd.), que pertenecen al poema «Misterio: ven», de *El libro blanco,* de 1907, de Delmira Agustini, en el cual, el referente masculino corresponde a el que no puede hablar. Geneviève Fabry, en "Historias de amor" explicita el interés que tiene por la obra de la poeta uruguaya y, sobre todo, por la imagen del "extraño amado" (2021: 265), el representante masculino que se convierte en una musa. Tal transformación, que engloba tanto el sexo masculino como el femenino, adquiere una postura central, dejando un espacio mayor al discurso amoroso, ya que la figura de la musa logra moverse desde un mundo a otro sin limitaciones. La estudiosa afirma que esta visión permite a la poeta de reforzar la función del habla poética, a pesar de que introduzca varios interrogativos. Si por un lado, se marca el nexo entre los núcleos de Eros y Thanatos, el evento amoroso no tiene resolución en su poesía. Geneviève Fabry brinda la lectura que Ana Peluffo ofrece, en "‹De todas las cabezas quiero tu cabeza›: figuraciones de la femme fatale en Delmira Agustini", de 2005, sobre la poesía de Delmira Agustini y sobre la voluntad, por parte de esta última, de desvincularse de los dictámenes que definen la trayectoria estética amorosa, dictámenes caracterizados por el sentimentalismo y el decadentismo. Según Geneviève Fabry, también Tamara Kamenszain, tal y como Delmira Agustini, busca la modalidad de formar parte con su escritura de un discurso amoroso que se aleja del sentimentalismo y del decadentismo, intentando emanciparse de la idea del amor conectado a la muerte.

Con referencia a ello, la crítica hace hincapié en la necesidad de revisitar algunos conceptos, como el del cliché del amor entre Tristán e Isolda que, antes del siglo XX, había representado el nexo entre Eros y Thanatos. Citando a Denis de Rougement, en *L'amour et l'Occident*, Geneviève Fabry afirma que, desde *Tristán e Isolda*, pasando por las figuras de *Romeo y Julieta*, hasta llegar a la de *Madame Bovary*, el amor celebraba su misma esencia y no mira realmente al otro. Es decir, la historia ocupa su papel de protagonista y llega a la destrucción y a la muerte, siendo esta última el impedimento mayor por la pasión. La estudiosa cita también a Eva Illouz, la cual, en *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, de 2009, declara que el vínculo entre el amor y el dolor, según la perspectiva de sello romántico, se rompe a mitad del siglo XX. Desde los años setenta, los artistas prefieren hablar de un amor teñido de un tono pasional que tiene vigor más controlado.

A ese respecto, Tamara Kamenszain hace referencia a este ejemplo de escritura, el cual se aleja del sentimentalismo y del sello de trágico, para dar voz a un sujeto de primera persona que no coincide, necesariamente, con el autor del texto, a pesar de que nos lleve a un nivel de intimidad.

Geneviève Fabry se centra también en la modalidad a través de la cual la poeta se desmarca del rasgo anacrónico y dramático de Teresa y de Delmira Agustini. De hecho, en *Tango bar*, el elemento de la ironía, que caracteriza la descripción de las líneas, permite mitigar el carácter "machista" (2021: 261). "El sujeto de la enunciación se escucha en la distancia que media entre el intertexto popular y su desarme operado por la puesta a distancia del yo poético" (2021: 268). Sin embargo, la ironía, que podría ser considerada como una enunciación que rechaza el significado, no permite a la mujer adquirir un valor positivo en la

relación amorosa. Finalmente, Geneviève Fabry hace patente el fracaso y la imposibilidad de afirmarse como sujeto en la poética de amor que no se define como irónico.

La estudiosa cita el siguiente poema, que forma parte de la tercera sección de *Tango bar*[127], en el cual la autora construye un discurso intertextual y se acerca a la oralidad de la mujer:

> camino con ustedes sentadas/ esperándome./ No me esperen/ estoy ocupando el día/ trabajo ahora para que pase/ hago y deshago en el lleno de mi agenda/una simulación, un empeño/ para que nadie diga mujeres/ que vienen y van / juntando en el cero/ la explosión de su charla (2012: 261).

Las líneas "que nadie diga mujeres/ que vienen y van" se refieren a las de la obra *The Love Song of J.Alfred Prufrock, de 1915,* de T.S. Eliot. Geneviève Fabry, por medio de la postura que Mary E. O'Connor expresa en "Parodie et histoire littéraire: lecture de The Love song of J. Alfred Prufrock", en 1986, constata que el núcleo del discurso del poema demora en la dificultad que el hablante masculino demuestra en el expresar su opinión sobre el amor. Por el contrario, Tamara Kamenszain presenta a un grupo de mujeres que logran hablar del amor sentadas en un bar, en un lugar lleno de ruidos. A pesar de todo, Geneviève Fabry declara que la mujer que habla "se separa del grupo de mujeres habladoras, huyendo de lo que Jullien llama la equivocidad del amor en busca de la ambigüedad de lo íntimo que rechaza todo dualismo y es reacio al relato del que gusta tanto el amor" (2021: 270). Jullien subraya la presencia de una parte intima,

[127] Los poemas citados de *Tango bar* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

de un amor, más reservado y personal, tal y como surge en la escritura final de *Tango bar*.

Finalmente, Geneviève Fabry profundiza el libro *Solos y solas*, de 2005, y se detiene inicialmente en el significado del título que evidencia el rasgo de irresolución de la cuestión amorosa. Además, se pone de manifiesto las referencias al epígrafe, en el cual se leen las siguientes líneas de Osvaldo Lamborghini: "Sé lo que digo:/ no puedo hablar de amor/ […] Porque el amor igual no llega/ (lo estoy diciendo) pese el sé" (2012: 316). Si Lamborghini habla de un amor imposible e inevitable, Tamara Kamenszain se sirve de sus versos con el fin de subrayar la importancia de tratar el tema del amor.

La poeta quiere buscar un lenguaje "que logre plasmar la intemporalidad intempestiva del amor como «presente», y no solo como espera y memoria" (2021: 271), sostiene la crítica. El libro trata el tiempo de la espera, la toma de conciencia de la imposibilidad del habla de un amor presente, según la posición que Geneviève Fabry reactualiza de María Lucía Puppo. Kamenszain escribe en uno de sus textos de la sección "La alianza", del libro *Solos y solas*[128]:

> Queda la espera el tiempo de la ensoñación/ tiempo perdido en las novelas/ en la vida tiempo recuperado/ ¿hay descuento? ¿Estamos viejos?/ ningún golpe oracular abolirá el tiempo/ pero en el juego que jugamos se apuesta una infancia nueva/ si adivino el parpadeo te acerco a mis motivos/ si me dejo ir ya no puedo hablar de amor (2012: 332).

[128] Los poemas citados de *Solos y solas* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

María Lucía Puppo, en "Crisis, deconstrucción y empatía: la semiosis del espacio urbano en la poesía argentina reciente", de 20120, une la idea de la imposibilidad de referirse al amor con la idea de un estilo de vida demasiado rápido en la ciudad de Buenos Aires de los años noventa. La mujer de la cual habla Kamenszain, para la estudiosa, no vive el ideal del amor romántico con los hombres que encuentra. Tal imposibilidad, sigue afirmando, se define como una conclusión que tiene su sentido en el contexto de una búsqueda de una verdad que no se conecte solo con la biografía del sujeto, sino en un nivel más amplio. A ese respecto, Fabry cita las palabras de Alain Badiou, el cual, en *Conditions*, de 1992, afirma que no existe una diferenciación de posición entre la postura del hombre y la de la mujer con relación al amor, y que la experiencia del amante, que corresponde al objeto de amor, en realidad no puede explicar el amor, ya que "el amor, como experiencia de pensamiento, se impiensa" (2020: 244).

3.3 Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain en el núcleo de la memoria, de la judeidad y de la extranjería

El tema de la memoria y el eco de la tradición judía, según el análisis llevado a cabo hasta ahora, son los puntos neurálgicos desde los cuales Tamara Kamenszain trae su inspiración en la escritura. En las siguientes páginas se enfocarán dos perspectivas: por un lado, se tomará en consideración la postura de Alejandra Pizarnik, en la cual, la casi ausencia de referencias con relación al aspecto de la judeidad reforzará su paradójica presencia. Por otro lado, se subrayarán de manera más profundizada, los nexos con la tradición de los antepasados que la producción de Tamara Kamenszain describe, nexos

funcionales al desarrollo de un nuevo lenguaje de escritura. De hecho, la segunda voz de Kamenszain se manifiesta a través del aprendizaje silencioso de la lengua paterna, un aprendizaje que se tiñe de las ulteriores tintas que las mujeres aportan, gracias a su perspectiva innovadora. La voz de la poeta logra salir de aquel nivel representado por la lengua paterna y también de un estado de exilio, físico y metafórico, para situarse en un espacio intemedio, en un lugar de extranjería que la impulsa en la creación de un recorrido personal.

3.3.1 Alejandra y Tamara. El pasado que vuelve en formas distintas

En el ensayo "El imposible relato de la judeidad en Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain", de 2019, Valentina Litvan intenta demostrar como la dificultad en la forma de escritura del género de la narración, dificultad declarada tanto por Tamara Kamenszain como por Alejandra Pizarnik, encuentra su raíz en la metáfora de la judeidad que interesa ambas escritoras. Si en la obra de Tamara Kamenszain se pueden encontrar referencias continuas al pasado y al recuerdo de la tradición judía, en la obra de Alejandra Pizarnik no hay ninguna mención de este tipo. De todas maneras, "La ausencia de estas referencias llama a la atención y por lo mismo pasa a ser significativa", afirma Valentina Litvan (2019: 1), concluye Valentina Litvan, centrándose en la idea que la imposibilidad de narrar se conecta a la idea de la presencia de luna tradición. La estudiosa recuerda que amabas autoras se incluyen en el canon argentino, escriben por muchas revistas, ganan premios, se distinguen por su voz personal de escritura y, por eso, hay que evaluar su producción en tal contexto. De todas maneras, "El interés de trabajar sobre su judeidad radica precisamente en preguntarnos acerca del

lugar que las poetas ocupan dentro de la tradición literaria argentina", (2019: 2) reflexiona Litvan, añadiendo también que el territorio argentino permite la unión de las dos tradiciones. A ese respecto, el sello de la tradición de Pizarnik y la de Kamenszain no se podrían considerar de manera independiente del panorama argentino; al mismo tiempo, la producción literaria argentina se alimenta de las aportaciones de los poetas y narradores extranjeros que se incluyen en aquel canon nacional. A continuación, se hace patente la facilidad de integración que los inmigrantes judíos han tenido en Latino América, a finales del siglo XIX y del siglo XX, con referencia a la integración que le permitió respetar sus traiciones y formar parte de la sociedad. El caso de Alejandra Pizarnik demuestra tal facilidad de interacción, ya que la poeta, a pesar de que integre su formación religiosa de otro modo, participa activamente en la comunidad laica. A pesar de todo, la importancia de expresar una pertenencia de cualquier tipo con su background pasado se proyecta en el ámbito literario y en el intento de ser aceptada en el contexto cultural del país de adopción. Valentina Litvan señala las siguientes elucubraciones de Pizarnik, que forman parte del "Cuaderno de junio y julio de 1955", de los *Diarios*: "Me considero predestinada a encontrar siempre un editor" (2013: 44) o "seré la más grande poeta en lengua castellana" (ibíd.). Sin embargo, Alejandra Pizarnik parece demostrar paralelamente una aprensión por la producción literaria nacional. La crítica retoma este pedazo extraído del "Cuaderno de 1955", que forma parte de los *Diario*s: "No sé por qué desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino" (2013: 152). La estudiosa sostiene que Alejandra Pizarnik no se reconoce en su idioma y declara que: "no hablo yo en un idioma argentino" (2013: 580). Según la crítica, Julieta Lerman, en "La lengua extranjera de Alejandra

Pizarnik", de 2014, profundiza tal afirmación y sostiene que es necesario contextualizar estos pensamientos dentro de la producción literaria nacional de la segunda mitad del siglo. Además, tal y como Valentina Litvan destaca, la desconfianza por la lengua y por el elemento nacional corresponden a la tensión por la voluntad y por la incapacidad de acercarse al género de la novela. El intento de escribir una novela acompaña a la poeta por buena parte de su vida. En la sección "Cuaderno de agosto de 1955", de los *Diarios,* Pizarnik escribe: "¿A esto llamas escribir? ¿Y la novela? ¡Tiempo para madurar! Orden. Coherencia. Disciplina. Gradual reparto del tiempo" (2013: 140). Paralelamente, la poeta habla de una resistencia que la escritura de la novela parece manifestar, a través de la imagen de algo que le "atraganta" (146), imagen que se representará muchas veces en sus textos: "Siento un libro dentro de mí. Un libro que me atraganta. Un libro que me obstruye la respiración. Y yo no permito que salga. ¡No! ¿Pero por qué?" (2013: 146).

Para Valentina Litvan, lo que no se puede decir en el pensamiento expresado en la carta de Alejandra Pizarnik, y lo que lleva a la poeta a borrar el sujeto de primera persona, se relaciona al mundo y a las costumbres judías que Pizarnik no ha tratado en sus líneas. "Se trata del olvido que el salmo condena con la imagen de la lengua pegada al paladar" (2019: 3), afirma la autora del ensayo, concluyendo que: "Una interpretación posible sería precisamente que su imposibilidad de escribir la novela proviene de ese libro -y Libro lo podemos leer con mayúscula- con el que se atraganta como un peso que arrastrara de la tradición" (2019: 3).

La poesía de Alejandra Pizarnik se funda en esta ausencia, como Litvan demuestra por medio de las siguientes líneas, sacadas de los *Pequeños Cantos*: "El

centro/ de un poema/ es otro poema/ el centro del centro/ es la ausencia/ en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema" (2016: 381). Finalmente, la estudiosa sostiene que a la dificultad de integrarse en el contexto cultural y literario argentino corresponde el intento de celebrar su pertenencia al mundo judío, por medio de un silencio paradójico. Al respecto, la crítica hace patente el pasaje de Alejandra Pizarnik en sus *Diarios* después de la muerte del padre:

> Por mi parte, yo también trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje común, de participar del lenguaje de todos […] Padre, padre querido, no quiero morir en este país, —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjeridad que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. (2013: 766)

Valentina Litvan se interroga sobre el valor de la poética de Pizarnik, una escritura que, por algunos lados, puede ser testimonio de una "imposibilidad heredada" (2019: 3).

También Federica Rocco en el ensayo "La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik", de 2018, profundiza, sobre tode en la sección de la prosa, la relación de la autora con su descendencia, desde varios niveles. La crítica hace patente la voluntad de la poeta de alejarse de los dictámenes matriarcales de la tradición judía y de uniformarse a un estilo de vida que mide el papel de las mujeres con relación a la familia. Alejandra Pizarnik elige el camino de la escritura y, tal y como señala la estudiosa, "La vida-obra de Pizarnik está marcada por la multiplicidad lingüística y cultural y si bien hasta el final de su vida en sus escritos no hay alusiones explícitas al judaísmo, en Pizarnik la

cuestión judía siempre estuvo presente" (2018: 203). Con referencia a ello, se hace patente el conocimiento, por parte de la poeta, de la lengua rusa y del ídish —habladas en casa—, el conocimiento del francés —aprendido en Francia— y, finalmente, el del inglés, del catalán, del alemán y del italiano, estudiados en la escuela. Además, Federica Rocco brinda la idea de que solo en los últimos años de su existencia Pizarnik trata el tema del judaísmo de manera más explícita, escribiendo después de la muerte del padre, en «Encuentros», las siguientes palabras:

> Nunca me he sentido judía como anoche. Sentirme judía era poder decirle en silencio que soy una exiliada, que mi voz es de llanto y de fatalidad, que me persiguen, que ninguna tierra es mía, que soy por todas partes extranjera («rue Gît-le- cœur, rue Gît-le-cœur») y que mi voz hay silencio a causa de demasiado amor y demasiado sufrimiento)[129] (2018: 204).

Federica Rocco cita a Patricia Venti, la cual, entrevé en el exilio que viven sus padres y en la obsesión que Pizarnik demuestra sobre los temas del extranjerismo, de la errancia y de la exclusión una forma de "desarraigo" (2018; 204), con relación a la comunidad argentina. Según Patricia Venti, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, la descendencia judía de Pizarnik ha fomentado en ella un sentimiento de alienación que parece no haberle permitido una real integración en la sociedad. Pizarnik decide interactuar con este sistema cambiando su nombre. Federica Rocco añade también que la extranjería de Pizarnik vale por el sentido de "argentinidad" (ibíd) con relación

[129] Federica Rocco cita "Encuentros", (texto inédito incluído en Recits-Prose) Alejandra Pizarnik Papers. Biblioteca de la Universidad de Princeton (U.S.A.): Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Archivo 7, carpeta 38.

a la literatura, según lo que escribe el 10 de agosto de 1955, en los *Diarios*: "Reconozco que entendí más a los relatos mitológicos y a las leyendas europeas que a los de nuestros indígenas. No sé por qué, pero desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino" (2013: 152).

En este caso, la estudiosa retoma la idea de Tamara Kamenszain, la cual, en "Pizarnik, una intimidad que no descansa", de 2017, destaca que la situación nacional se conecte a la exigencia de conocer el español que se convierte en un aspecto problemático de su escritura. Federica Rocco señala este pasaje de los *Diarios*, de 1965: "Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo" (2013: 716). Además, se pone de manifiesto la siguiente sección, escrita el 1 de abril de 1963, que forma parte de los *Diarios*:

> los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje […] sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea, que escribir, en mi caso, es traducir. Otra cosa que se origina en mi carencia de lenguaje conceptual interno es la ignorancia absoluta del lenguaje hablado. No hablo yo en un idioma argentino, yo uso lo poco que sé del español literario en general (2013: 580).

De todas maneras, Federica Rocco sostiene que es interesante profundizar el punto de vista que Alicia Borinsky presenta en "Memoria del vacío: una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías", de 2000, ensayo en el cual la

autora entrevé el sello judaico en Pizarnik, en su "pasión nomádica, por la celebración de lo escrito como sagrado y la visión de la secularidad como una suerte de condena" (2000: 411), elementos que confluyen todos en su mundo literario.

Retomando el discurso de Valentina Litvan, los textos de Tamara Kamenszain se convierteen en representantes de un pasado del cual es imposible huir y que surgen por medio de la acción de la memoria. La estudiosa hace patente la importancia del recuerdo y de la transmisión en la tradición judía, una modalidad que se refuerza con la lectura del *zakhor* bíblico que Yosef Hayim Yerushalmi cita en *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, de 1982. Esta memoria de la cual habla Valentina Litvan encuentra sus raíces en la temporada de la infancia, como se lee en el pasaje de la tercera sección de *El eco de mi madre*[130], titulada "El libro cortado"*:*

> ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo / […]/ y me dispuse a empezar la tarea/ porque adentro al fondo de mi infancia/ la muerte había cortado un libro […]/ no quedó nada solo yo solo yo sola/ envuelta hija única en la ley del secreto (2012: 365).

La creación literaria se desarrolla a pesar de la acción de la muerte que, de todas maneras, refuerza e impulsa la escritura para valorar la memoria de las personas defuntas. La estudiosa demuestra su tesis analizando estas líneas de "El libro cortado":

[130] Los poemas citados de *El eco de mi madre* forman parte de la edición *La novela de la poesía*, de 2012.

> Ser todo es ser nada me digo ahora/ que los nombres de mi familia avanzan en las dedicatorias/ mientras retroceden adentro del libro cortado/ y algo me va quedando claro: no puedo narrar/ […] y entre dos muertes el pretérito ahora me sostiene/ es un puente que no se le ve quedó detenido/ debajo camina la narradora que no fui arriba (2012: 366).

Cabe señalar que este poema tiene un tejido de referencias intertextuales con el poema de Alejandra Pizarnik, el cual evidencia la pérdida de la centralidad del sujeto lírico. Si Alejandra Pizarnik escribe en «Sólo un nombre del libro», de *La última inocencia*: "alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra" (2016: 65), Tamara Kamenszain rescribe el texto, dedicándolo al hermano muerto en la niñez: "Oscar Oscar/ debajo estoy yo/ Oscar" (2012: 367), leemos en "El libro cortado", de *El eco de mi madre*. Valentina Litvan retoma también las siguientes líneas: "Debajo camina la narradora que no fui arriba" (2012: 366), revisando el concepto de la narradora que camina debajo y conectándolo al concepto de la tradición judía de la cual Kamenszain parece alejarse. De hecho, la poeta escribe "'debajo estoy yo' sudaba al mismo tiempo en un nombre en la lápida/me habían circuncidado a mí por él/ porque la muerte al fondo de mi infancia/ había cortado el libro" (2012: 365). En ese sentido se puede comparar la posición de Alejandra Pizarnik con la de Tamara Kamenszain; si en la poética de la primera alberga un vacío, que inicialmente encuentra una resolución por medio del poder de la palabra, resolución que finalmente fracasa, en la segunda el vacío se sustituye con la fragmentariedad, la presencia de cortes e inscripciones. El interés por la juedeidad de Pizarnik surge de manera paradójica, gracias a la ausencia de tal tema en su poesía y en su obra. Según Valentina Litvan, la producción de

Tamara Kamenszain, por el contrario, nace de lo que ha logrado sobrevivir, tal y como se ve en estas líneas de la tercera sección de *El eco de mi madre,* titulada "El libro cortado: "ahora sos todo lo que nos queda" (2012: 365).

3.3.2 La extranjería que no se abandona: la escritura que nace del movimiento y de la irresolución

En "Desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en Tamara Kamenszain", de 2005, Ariana Huberman destaca que Tamara Kamenszain profundiza el mundo judío, posicionándose en un nivel límite que borda tanto un espacio interior como uno exterior de la comunidad pensada. Con referencia a este último aspecto, la estudiosa se centra en la postura de Benedict Anderson que, en "Imagined Communities. Reflections on the Origin and spread of Nationalism", de 1983, habla de una idea de comunión ideal, ya que la mayoría de las personas que crecen en un mismo país no logran crear un contacto verdaero y directo.
En el poema «Bar mitzvá», de *El Ghetto*, la voz de la madre es la que enuncia y denuncia el peso de la herencia judía en la vida de su hijo: "Me pesa el muro que te cargo/… cuando muchacho judío se consagra/ un tránsito pesado/ entre el país que arranca de su infancia/ y la tierra prometida/ me deja lejos" (2012: 280). Además, en estas líneas se hace patente el rito de pasaje que tiene lugar en la diáspora. La elección de ser judío por parte del hijo se caracteriza por una dislocación, una separación de "la tierra prometida" (ibíd). Ariana Huberman declara que "decidir ser judío en la diáspora es aceptar de ante mano vivir fuera del hogar judío, es elegir una lejanía que vuelve al ser extraño tanto en su país natal como en Israel" (ibíd).

A continuación, Aerts Liesbet en su tesis "Casa adentro salto afuera. El lugar de la lengua en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain", de 2017, sostiene que la poesía de Tamara Kamenszain se relaciona con la cuestión de la identidad, de la extranjería, de la lengua poética y de la lengua materna, por medio del análisis de la poética del exilio y de la imagen de la casa. Partiendo de de las aportaciones de George Steiner sobre las literaturas de exilio, Aerts Liesbet sostiene que, en tales tipologías de textos, el sujeto demora en un espacio exterior y, metafóricamente, se sitúa lejos del sistema de su lengua, perdiendo su valor.

Con referencia a ello, la crítica brinda tanto la postura de Heidegger —el cual sostiene que el lenguaje representa la demora del ser— como la de Adorno—el cual, tratando el significado del exilio, declara que la escritura representa la sola casa del exilio—. En los dos casos, la idea de la "casa-lengua" (2017: 5) corresponde al refugio de los exiliados; por el contrario, otros literatos, una visión exterior, tal y como Kamenszain escribe en *La casa grande*.

En su trabajo, Aerts Liesbet intenta revisar la noción de exilio y, sobre todo, en qué medida el exilio "se figura como el espacio por excelencia donde el lenguaje propio debe saltar casa afuera" (2017: 7). Además, se examina la idea de Alberto Ambroggio del "exilio como condición poética" (2017: 7) y la evolución de este nivel, el cual se convierte en una real estrategia, un espacio que permite el habla. En la experiencia moderna, declara Aerts Liesbet, el lenguaje que demora en una condición de exilio no vive en ningún lado del espacio interior o exterior y depende también de las relaciones humanas. La estudiosa aclara el pasaje que Michel Foucault explica en *De los espacios otros*, de 1984, y en el cual se sostiene que el conocimiento moderno encuentra su núcleo central en el emplazamiento. "El exilio, como paradigma de emplazamiento, supone un estar fuera de lugar

del sujeto y de la lengua; ambos, podría decirse, se encontrarán sacados de su sistema" (2017: 8). De aquí la pregunta relacionada con el sujeto hablante y sobre la posibilidad de construir y vivir la casa-lengua, tanto desde un nivel interior como exterior.

Con referencia a la actividad de Tamara Kamenszain, se profundiza el aspecto polígloto de la autora, debito a su descendencia judía y a su vivencia en Argentina. Resulta que la lengua heredada y la lengua adquirida conviven juntas en su poesía, creando un nivel común que vive en la mitad y en "lenguaje poético proprio" (2017: 8). En ese sentido se forma un constante acercamiento y alejamiento desde un lado a otro, un construir y deconstruir la casa lengua heredada, que pertenece a la del ídish y a la nueva del castellano. La extranjería que el pueblo judío vive durante la diáspora y en el exilio argentino se resume en el poema «Antepasados», incluido en *El ghetto*, en el cual la autora escribe: "Desde el Mar Negro hasta el Estrecho/ se naturalizan conmigo de mí vienen/ chicos de apellido descompuesto/ viajando para ser argentinos/ inmigrantes por vomitar en cubierta/ dados vuelta nos vuelvan a nosotros" (2012: 277). En la visión de Tamara Kamenszain, vivir este pasaje de la no pertenencia es fundamental en la interacción lingüística y en el sentido poético.

En los primeros poemas la poeta se interroga sobre sus orígenes, analizando el pasado, uniendo la lengua materna y la poética con el intento de centrarse en su lengua poética de escritura. A ese respecto, se brinda la idea de que en Tamara Kamenszain "la constitución lingüística *entre* se constela y se confirma en el ambiente y tono generacionales, es decir en el "repliegue autocritico" y neobarroco que caracteriza su segundo poemario: *Los no*" (2017: 14). Si, por un lado, Aerts Liesbet afirma que la temática encuentra sus raíces en el teatro *noh*

japonés, desde un punto de vista formal, el alejamiento del Japón y la inclusión en el espacio del teatro se convierte en una separación tanto lingüística como vocal. La crítica hace patente la idea de que, a pesar de que fuese una paradoja, "el alejamiento relativo a la lengua materna y a la casa paterna, junto al abandono del yo lírico hace que este libro pueda considerarse como fundacional para la obra kamenszainiana" (2017: 14). Asimismo, el exilio que la poeta ha vivido realmente, desde 1977 hasta 1983, y la vuelta a Buenos Aires, fomenta la construcción de la "casa-lengua propia" (2017: 14).

La búsqueda de la lengua que es materna y también poética mantiene una relación con la herencia pasada judía y con la poesía contemporánea. Aerts Liesbet, con referencia a Tamara Kamenszain y a Luisa Futoransky escribe:

> Desde antes del exilio buscan cómo extrañar a la vez que tornar extranjero el lenguaje propio. La primera casa, judía y heredada, les permite resaltar de antemano la extranjería y la errancia que, a su vez, significan la pérdida de la lengua. De hecho, desde sus inicios, la poesía, o más bien, la lengua poética de ambas autoras se constituye en relación con las temáticas judías de la extranjería, la diáspora y la lengua ausente cuya incorporación posibilita/obliga a, intuyen nuestras jóvenes poetas, desterritorializar el lenguaje propio y poético (2016: 16).

Aerts Liesbet define éste un nivel de autoconstitución y encuentra el eco de tal discurso en la obra de Alejandra Pizarnik. El tema de la errancia y de la extranjería de la poeta se vincula a su descendencia judeo-argentina. La estudiosa hace referencia al pensamiento que Cristina Piña elabora en *Poesía y experiencia al límite,* de 1999, y al mismo que Tamara Kamenszain expresa en el ensayo "La niña

extraviada en Pizarnik", de 2016. Con referencia a este último, Kamenszain impulsa su análisis desde las líneas de «Sólo un nombre», de *La última inocencia*: "alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra" (2016: 65). La repetición del nombre indica una voluntad de explorar de manera más detallada la ley judía y de explorar también una identidad personal.

Por lo que se refiere a la obra de Tamara Kamenszain, Aerts Liesbet sostiene que la obra de esta última se centra en una "juego de desidentidad" (2017: 17), por medio del cual el mecanismo de auto figuración y del lenguaje se forman en un "entre"[131] (ibíd.).

El situarse en esta dimensión no totalmente determinada se une también a la relación que la poeta instaura con el grupo del Neobarroco, grupo hacia el cual, para Aerts Liesbet, ella intenta acercarse y también desdoblarse en su intento de diferenciación. A ese respecto, la crítica hace patente las palabras de la entrevista llevada a cabo por Luis Chitarroni, en 2005, publicada en *Pagina/12*: "me llevó a que me consideren neobarroca por lo opuesto que a otros: no por abundancia sino más bien por anorexia" (Chitarroni, 2005). Según Aerts Liesbet, Tamara Kamenszain adapta su inclusión al grupo de los neobarrosos, ya que su intento parece ser el de disminuir el uso de las metáforas, de las metonimias y, en general, los rasgos artificiosos de tal estilo. También el sujeto respeta tanto su descendencia judía como su ser mujer.

[131] La estudiosa cita a Perla Sneh, la cual, con referencia a ese "entre" (2017: 17) sostiene que asistimos a un "famoso guion […] que media entre dos términos que a veces se enfrentan con violencia y a veces parecen coincidir" (2011: 121). Además, se hace referencia al siguiente pasaje de Susana Rotker, extraído de "Entre la transgresión, la identidad y la alienación", en el cual se reflexiona sobre el concepto de "entre" identitario judío: "Solo quien duda es capaz de hacerlo: la alienación implica y preserva un estado de total desconfianza por parte del alienado y únicamente es pensable por un observador externo o que se ha vuelto externo" (1990: 309).

En *De este lado del Mediterráneo* la poeta se sitúa en la casa del padre e imagina el lado extranjero que los antepasados evocan, un lugar que se une también con la herencia de los judíos. Los poemas de *Los no* se caracterizan por los elementos neobarrocos, para poder representar el lenguaje gracias a un movimiento circular que ofrece el teatro. Los textos de *La casa grande*, escritos poco antes y después del exilio real, representan a la manera de los de *Los no*, un lugar descrito por medio de lenguajes y varios personajes.

Además, la estudiosa destaca que los poemarios de *Vida de living* y de *Tango Bar*, ideados después del exilio, marcan la necesidad de edificar, de demoler y construir de nuevo la "casa-lengua propia" (2017: 54) desde su centro, el *living*, para poder ir al barrio y entrar en el *bar*. La estudiosa termina su análisis afirmando que:

> la apertura espacial va a la par con una proliferación de familiares, en su sentido estricto en *Vida de Living*, y en un sentido más amplio, con la aparición de los amigos poetas, que son los neobarrocos, así como los letristas de tango, en *Tango bar.* (2017: 55)

La poética de la autora expresa el deseo de contener tanto algunos lugares y lenguajes, como el deseo de fomentar una desterritorialización. También la creación de un lenguaje poético personal resulta ser la conclusión de un movimiento que interioriza y exterioriza elementos que se relacionan con los lugares exteriores e interiores. Tal y como se señala en el estudio "Casa adentro salto afuera. El lugar de la lengua en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain", de 2017, el exilio será la condición- resultado entre la voluntad de posesión y la de desposeimiento. Tamara Kamenszain demora

inicialmente en la casa del padre, a pesar de que, más tarde, declare la necesidad de demorar y comprender lo que pasa alrededor, para poder escribir. Por tanto, las primeras producciones se basan en la herencia de la diáspora del pueblo judío y de la migración argentina. Con referencia a la producción contemporánea, los poemas contenidos en *Los no* que acercan la obra de la autora a la corriente del Neobarroco demuestran una voluntad de vincularse y de alejarse de la lengua argentina y de los autores contemporáneos a ella. "Lugares y lenguas se constituyen y se contaminan recíprocamente" (2017: 56), sigue afirmando Aerts Liesbet, deteniéndose en la negación y en la reclusión en *Los no*. En el tercer libro, se hace patente el movimiento en la herencia judía y con relación a la tradición de la época. Se destaca también una separación de la casa, ya que "el distanciamiento que provoca el exilio posibilita afirmar la propia extranjería y, de este modo, acercarse al lenguaje poético propio" (2017: 57), declara la crítica. Tamara Kamenszain regresa a la casa que hereda, gracias al alejamiento que se instaura en su obra anterior *Los no*.

Es importante señalar el nexo entre la herencia judío-argentina y las corrientes contemporáneas, un nexo que se forma y se deforma continuamente gracias a acciones que permiten interiorizar, con un intento de apropiación, y de exteriorizar.

Cabe destacar que la expresión de "este lado" (2017: 56) se refiere al espacio en el cual Tamara Kamenszain escribe y que corresponde a la casa paterna y a la lengua materna. Aerts Liesbet extrae también de "El ghetto de mi lengua" el siguiente pasaje: "ya de entrada […] ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto, un límite que está ahí esperando ser franqueado" (2006: 159). Esta

exploración casi radial, que tiene lugar en el espacio interior, crea una cierta dinámica que abre los límites.

El intento de escribir nace de la contaminación con su abuelo y de la nostalgia por el otro lado, es decir desde el lugar proveniencia del abuelo y, por lo tanto, el lugar de nacimiento de la poesía. Crear del lado de la casa paterna significa instalarse en el medio, en un nivel de umbral para poder ver lo que pasa a otra sección de la orilla y también poder explorar de manera más profundizada, por todos los lados, lo que pasa en la casa misma del padre y los detalles de esta. Con referencia a ello, la crítica se detiene en otro significado que el acto de la mirada y de la exploración de la casa paterna implica, refiriéndose a la idea de Bachelard de la infancia que permanece. En *De este lado del Mediterráneo*, Kamenszain habla de una evocación de un sueño, un sueño que se une a la idea de un viaje, al cual el abuelo alude, un viaje dentro de un laberinto, tal y como imagina la poeta, donde poder vivir en continuo movimiento. "Preferí tener mi propia casa construida con mis manos" […] "una casa laberíntica y desconocida donde se pudo *habitar en movimiento* mientras se pasaba de una estación a otra estación (de un aire a otro aire)" (1973: 86). En este modo, la poeta lleva al presente acontecimientos pasados, intentando hacerlos vivir. La estudiosa añade que desde el comienzo "Tamara Kamenszain explora los espacios exteriores e interiores y permanece alerta al *entre* de voces externas e internas a fin de captar "las voces no oídas", que son tal vez, como las define Dólar, "las más intrusivas y apremiantes" (2017: 76). Desde un espacio interior, se explora la parte exterior a través de una ventana.

Por lo que se refiere a la casa de la infancia, Tamara Kamenszain heredera la duda del abuelo para poder borrar los opuestos y la casa lengua, hace patente la autora,

se forma gracias a la mirada del abuelo mismo. Citando a Ruth, la poeta se refiere al "asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla [la historia de Ruth] porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth" (2017: 80). A ese respecto, Aerts Liesbet revisa el pensamiento que Julia Kristeva, expresa en *Extranjeros para nosotros mismos*, de 1991, centrándose en la historia de la primera mujer extranjera. "Ruth figura cómo la instalación e inscripción en la casa-lengua materna, es pre-texto para sacar el sujeto poético y a la lengua casa afuera y exponerlos a la intemperie" (2017: 83), analiza la estudiosa. Por tanto, si demorar en la casa adentro crea una exigencia de salida, el exilio crea un "desarraigo de la casa-lengua" (ibíd.) y la intención de volver atrás. El movimiento entre la demora personal, o la nación, y el lugar de exilio sirve para dar una dirección a los textos de la autora. La crítica retoma también la posición de Juan Gelman sobre la infancia y su valor fundacional, real patria de cada ser. La intención es la demostrar el valor de la infancia cómo esa representa el lugar de vivencia de la lengua materna. En "El ghetto de mi lengua", la poeta se detiene en la posibilidad de salir de la lengua materna y escribe que:

> Tal vez dialecto sea la palabra más indicada para definir a esa lengua materna, adictiva, heredada que permite, por la puerta de salida del yo, dar golpes civiles y anárquicos. Es una lengua que, como el idish, le pertenece y le pertenecer siempre al exilio. Lengua de la dialéctica, del diálogo, se escribe de derecha a izquierda, pero se deja impregnar, a ras de la línea, de todo lo que viene en sentido contrario (2006: 168).

Las reflexiones llevadas a cabo demuestran el nexo existente entre las posturas de Alejandra Pizarnik y las de Tamara Kamnszain. El préstamo de Alejandra Pizarnik se mueve por medio de la figura de Alicia que se convierte en un icono muy importante en la palabra de Kamenszain. Como se ha aclarado antes, las autoras adaptan la herencia según su sensibilidad y según la urgencia que viven personalmente y en su periodo histórico. Tamara Kamenszain amplia un discurso ulterior, ya que logra desarrollar el tema de la judeidad con todos sus matices. En esa misma dirección, hay que puntualizar que Alejandra Pizarnik, ojalá por su joven edad o por razones distintas, no se detiene demasiado en este nivel de investigación, dejando solo varias veces detalles o referencias, que no se abordan con intención firme. Sin embargo, se recupera, a pesar del estilo neobarroco de Tamara Kamenszain, la importancia del discurso de la doble voz de las mujeres, que hablan por medio de muchos disfraces, y la intención de situarse en el margen simbólico del poema, para observar su centro y la travesía de los sujetos, también desde su lugar de exilio interior.

4 "¿CÓMO FUE QUE EMPEZÓ EL VERTIGO?" EL VIAJE INTERIOR DE PAULINA VINDERMAN

Había un furor.
Había un furor lejano
y yo lo percibía.

Paulina Vinderman

En la sección del prólogo de *Rojo Junio y otros poemas*, Enrique Solinas define a Paulina Vinderman una de las poetas más importantes del panorama literario argentino "gracias a su atemporalidad, a su voz inconfundible y a la originalidad de su propuesta" (2011: 5).

Tal y como sostiene el estudioso, desde sus primeros textos, publicados a partir de la década de los años setenta, la autora presenta los temas que se desarrollan en toda su obra, con una atención particular al valor de la poesía en su sentido de búsqueda. Además, según su perspectiva, *La balada de Cordelia*, de 1984, seña una variación y una línea de demarcación con la producción anterior y *Rojo Junio*, de 1988, consolida y amplía todos los enfoques ya explorados. "A partir de aquí aparece con más contundencia el humor y la ironía, la reflexión sobre la aparente realidad, la poética narración sobre el mundo y la preocupación por el lenguaje", constata Solinas (2011: 5).

También Susana Chávez-Silverman, en "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2001, establece algunos postulados fundamentales que determinan la calidad estilística de la escritura de Paulina Vinderman. La crítica destaca la importancia del momento histórico de su producción, ya que la poesía de la autora se posiciona, desde un punto de vista temporal, después de la vanguardia hispanoamericana. Asimismo, otro rasgo muy llamativo resulta

ser el nexo con la voz de Alejandra Pizarnik, "a quien la poeta y crítica argentina Delfina Muschietti caracteriza como 'lugar insoslayable' y 'fundacional para los poetas de mediados de los 70 hasta hoy'" (1995: 217). Al respecto, se habla de una negociación del pensamiento y del estilo de Alejandra Pizarnik, sobre todo en la parte primigenia de su producción.

Retomando la postura de Susana Chávez-Silverman, el objetivo de este capítulo final de la investigación es el de demostrar un nivel de intercambio entre la poética de Paulina Vinderman y la de Alejandra Pizarnik, la cual, junto a otros artistas[132], parece haber fomentado el interés de Vinderman por algunas temáticas presentes en su producción. En ese sentido, se hace patente el tema del viaje, del movimiento, del doble y la existencia de un lenguaje simbólico relacionado con el sentido de una tristeza existencial. Se señala también la referencia a las imágenes de la viajera, a la de Alicia y del viento, entre las otras y, en esta misma dirección, se profundizarán los temas más personales de la autora.

Finalmente, se evidenciará la singularidad de la obra de Vinderman que no resulta incluirse en ningún canon prestablecido, aspecto que, al mismo tiempo, la acerca al destino literario de varias autoras y, con referencia a tal estudio, a el de Alejandra Pizarnik y a el de María Negroni, analizadas anteriormente.

[132] Cabe señalar que la lectura de los textos de Paulina Vinderman deja entrever un nexo con la producción de Bayley, de Aguirre, de Orozco y de Biagioni, por lo que se refiere al panorama argentino, y, al mismo tiempo, testimonia un vínculo con los escritores que pertenecen al Siglo de Oro, a la tradición francesa, desde Baudelaire y Rimbaud en adelante. Finalmente, se destacan puntos de contacto con los modernistas americanos y con muchas de las voces estadounidenses, como de la de Emily Dickinson, la de William Carlos Williams y la de Wallace Stevens.

4.1 Paulina Vinderman: autenticidad y tradición

El discurso poético de Paulina Vinderman se incluye en una zona franca. En la entrevista realizada por Augusto Munaro y publicada en *Gramma*, de 2011, la autora define la suaya "una feroz independencia" (2011: 319) de los cánones de la época. Escritora de una generación que se impone en el panorama literario por la afirmación de su voz, Paulina Vinderman se consagra poeta eludiendo clasificaciones y encasillamientos, intentando seguir su camino personal artístico de manera libre. Su formación heterogénea —se señalan sus estudios iniciales en Bioquímica y en Historia del arte —, no le impiden dedicarse al oficio de la escritura ya desde pequeña. Al respecto, leemos el pasaje de otra entrevista, de Rolando Revagliatti, del 26 de agosto de 2023, publicada en el periódico online "inmediacione.org":

> R V: En la Universidad de Buenos Aires te recibiste de bioquímica. ¿Ejerciste? Y supongo que no concluiste la carrera de Historia del Arte. ¿Es así? Te propongo que rememores tus años de estudiante. Y cómo fue transcurriendo tu vida mientras cursabas y aun después, hasta que se socializa "Los espejos y los puentes". Eso: llévanos hasta los espejos y los puentes.
>
> P V: Mi enamoramiento del lenguaje empezó en la infancia, todo empezó allí. Aprendí a leer y escribir antes de la escuela y me salteé un grado. A los ocho años decidí ser escritora; quería ser como esos autores que tanto amaba; era una lectora voraz y precoz. Creí que iba a ser narradora, escribía cuentos y fundé un club literario con mis amiguitas del barrio. A los diez apareció "de la nada" el primer poema y fue un deslumbramiento; no porque creyera que era buenísimo (risas), sino porque descubrí que eso era

> lo mío; no sabía explicarlo, pero había encontrado mi lugar, mi respiración, mi destino (suena dramático, pero así lo viví). (Revagliatti, 2023)

Si avanzamos la hipótesis que los campos de estos saberes están relacionados, tenemos que reconocer una variedad de matices significativos en la producción de la autora, matices que se tiñen de una peculiaridad única en su voz. A estas especulaciones se añade también la idea de que en su lírica se cristalizan las aportaciones de escritoras del calibre de Silvia Plath, de Olga Orozco y de Alejandra Pizarnik. Desde esta última, tal y como se pondrá de manifiesto en las siguientes páginas, Paulina Vinderman heredera el uso de un determinado léxico, con referencia al tema de la tristeza, que la poeta renegocia según su sentir individual, creando conexiones y analogías con Alejandra Pizarnik. Asimismo, se hará patente aquel rasgo singular de su estética.

4.1.1 Paulina Vinderman: la voz que se busca

Luis Benítez en "La muerte de la imaginación", artículo publicado en *Altazor*, revista electrónica de literatura, se detiene en la afirmación de la escritura de las mujeres en los años 70 en Argentina, en un sistema generalmente gestionado por las voces masculinas. Analizando varios exponentes, el discurso se centra, por un lado, en el valor de la producción de Alejandra Pizarnik, una poeta que propone elementos innovadores y contracorrientes, con fuertes matices experimentales. Por otro lado, el crítico reflexiona sobre la necesidad de las escritoras contemporáneas a Vinderman de experimentar nuevas trayectorias, a partir de las pasadas, para crear una continuación y también rasgos distintos:

> […] frente a los experimentalismos y la afición al lado oscuro de las cosas, al *animus tragicus* que la poesía argentina parece haber mamado desde su adolescencia decimonónica por influencias francesas, se produjo a partir de fines de los '70 el advenimiento de unas series de autores y autoras que buscaron en otras fuentes y distintas posibilidades expresivas novedosos sentidos, trazando originales búsquedas (Benítez, s.f.).

En ese sentido, la obra de Paulina Vinderman adquiere una determinada importancia, ya que, con *Los espejos y los puentes*, de 1978, inaugura un discurso poético específico que se refuerza con *Rojo junio*, de 1988, libro que revisita algunos de los temas ya tratados antes, pero con mayor seguridad. Los textos de *Rojo Junio* formarán parte de *El Buzón*, de 2015, una antología poética que muestra una línea muy marcada en el uso de voces mudables y en la organización peculiar de los textos, los cuales parecen pertenecer a un único poema que se divide en breves capítulos, según la tradición de los clásicos[133].

El crítico sigue analizando otros textos presentes en *El Buzón* y extraídos por *Escalera de Incendio*, de 2014, obras que, a través de las descripciones cotidianas, evidencian la importancia temática del viaje y del nomadismo. Finalmente, se señala el alejamiento de un sello formal en favor de una libertad de escritura. Tal sentido de libertad se traduce en el uso de voces múltiples que desarrollan el discurso a lo largo de todos los poemas. Según el crítico, en los años 90, la autora alcanza un notable nivel de maduración estilística y con *Bulgaria*, de 1998, la poeta se afirma en un panorama literario que se tiñe de una cierta ausencia de figuras

[133] Con referencia a la estructura y a la organización de las líricas, Luis Benítez hace patente la diferencia con la obra de Alejandra Pizarnik, la cual se caracteriza por una fragmentariedad de los títulos y de los poemas.

destacables, a excepción de los autores que se distinguen de las corrientes de vanguardia de los años 80.

Luis Benítez define *Bulgaria* un "antídoto contra la preconizada y bien establecida vulgaridad de la época" (Benítez) y se detiene en el análisis de la figura paterna que se emancipa del ejemplo kafkiano, para acercarse a la simbología introducida por Silvia Plath. Sin embargo, se puede notar una variación en el enfoque de los dos autores, ya que la figura paterna de Paulina Vinderman permite recuperar las pasadas, ancestrales, como las define Luis Benítez, que provienen de la parte oriental de Europa.

En este pasaje, se puede entrever también un paralelismo con la función de las imágenes masculinas descritas por Tamara Kamenszain, las cuales funcionan de conexión con una tradición patriarcal que, a través de los cuentos, garantizan una continuación, un puente, con el pasado.

Si en *Bulgaria*, según Luis Benítez, Paulina Vinderman cuenta metafóricamente con las historias familiares la epopeya de una colectividad, también Tamara Kamenszain, hablando de la voz del padre, presenta las jerarquías y el sistema piramidal de una sociedad y describe la vida de una colectividad.

El análisis de Luis Benítez se cierra con una respuesta a una pregunta directa, la cual subraya la independencia de la escritura de Vinderman con respeto a la de Pizarnik:

> Logra la precisa, exacta siempre y muy bien estructurada obra de Vinderman, rigurosa en su polifonía, fascinantemente polisémica, ir más allá —porque siempre se trata de eso, del *plus ultra*— de lo antes trazado como meta, pero también como límite, por Pizarnik? Sí, en mi opinión. (Benítez, s.f.)

La idea de la autenticidad de la escritura de Paulina Vinderman está también sostenida en un artículo de Rodolfo Alonso, publicado en el periódico *La Gaceta.* En "Hay una música interior con autenticidad que no solo es verbal", de 1982, Rodolfo Alonso analiza el libro *La mirada de los héroes*, de 1982, centrándose en el aspecto novedoso de la poética de Vinderman, con relación a la escritura de sus contemporáneas. Rodolfo Alonso afirma que la de Paulina Vinderman es "una voz que se busca y se brinda con autenticidad (ese valor perdido, ese raro privilegio) que con inagotable modestia pretende y da su tono, y que al hacerlo se halla a la vez a sí misma y a los otros" (Alonso, 1982). Al hablar de autenticidad, el crítico se centra tanto en el aspecto de la forma verbal como en un matiz personal, en este caso moral y ético, que enriquece las líneas que se escriben de forma sencilla. Los versos esconden la que Rodolfo Alonso define "una música interior veraz" (ibíd.). En el libro, de hecho, se desarrolla una progresiva evolución de esta música hacia adentro. En la fase inicial de «Primer juego» se lee: "no hay canto en la sombra" (1982: 11) o, en «La mirada de los dioses», Vinderman escribe: "de tantas palabras,/ este silencio aparente/ es lo más parecido al poema" (1982: 24). Desde este pasaje se comprende la importancia de evaluar la escritura hasta dudar de cualquier elemento, también de sí misma: "Quién es la que habla cuando hablo" (1982: 23), reflexiona la autora en «Conjuro para un sueño».

En "Una poética propia", de 2009, Leonor Silvestri analiza el libro *El vino del atardecer*, de 2008, donde los poemas representan, según su perspectiva, una "antología personal inconfesa" (Silvestri, 2009). La crítica imagina un nexo entre el estilo de la poeta y el de las escritoras de una época anterior, con una atención

al tiempo de la infancia. Se consideran las siguientes líneas: que forman parte de *Rojo junio*, y presentes en *El vino del atardecer*: "No espero nada del verano/ No espero nada del poema/Hay que pintar esa puerta herrumbrada/ y contarme algún cuento de cuando/ los piratas eran serios, señores de palabra seca/ y corazón ablandado como ciruela/ dentro del carro de ron" (2008: 7). En este pasaje, a pesar de que se cree un nivel de imaginación y de sueño tangible, la poeta afirma que no se queda a la espera del poema y de la resolución que el poema puede ofrecer.

Leonor Silvestri ofrece el análisis de las siguientes líneas: "la palabra se atesora como talismanes/ bajo la lengua quieta" (2008: 12), líneas que subrayan el valor sacral de la escritura. Leonor Silvestri habla también de una soledad que define metafísica, ya que la poeta tiene miedo de que nadie logre comprender realmente su emoción.

Finalmente, por lo que se refiere a la singularidad de la escritura de Vinderman, en "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2001, Susana Chávez-Silverman abre su discurso examinando un debate que se interroga sobre el valor de la poesía. La estudiosa profundiza la ponencia de Francine Masiello, presentada en la Universidad de California en 2000 y titulada: "¿Qué puede hacer la poesía?". La disertación se enmarca en la estela del neoliberalismo y considera la calidad ética de la poesía, ya que la escritura debe intentar protegerse de las dinámicas de la globalización. En ese sentido, Susana Chávez-Silverman nombra también a Raquel Olea, la cual, en "'La mujer ha salido al escenario. En suya la palabra': poesía chilena de los ochenta", de 1997, analiza el peligro de la globalización, fenómeno que determina una influencia y una oposición al mercado de aquellos años. Además, se constata el nacimiento de un hiato, en el

que florece una "verdadera literatura" (1997: 53). Cabe destacar la siguiente postura que la estudiosa retoma de Raquel Olea: "No me refiero a esta producción de mujeres que más se vende, por el contrario, me refiero a esa producción —cuya mayor productividad se ejerce en el lenguaje poético— que se resiste ella misma al mercado" (1997: 60-61).

Susana Chávez-Silverman incluye el trabajo de Paulina Vinderman en el núcleo de las escritoras que se defienden de la globalización del mercado y profundiza su obra desde una perspectiva singular. La de Vinderman es una voz que surge con mayor vigor después de la dictadura, una voz que no se construye inicialmente por medio de una formación literaria determinada[134] y que se aleja de las corrientes usuales. En la entrevista llevada a cabo por Augusto Munaro y publicada en *Gramma*, XXII, 48, de 2011, se lee la siguiente postura de Paulina Vinderman:

[134] En la entrevista con Rolando Revagliatti, titulada "El poema es el lugar donde todo sucede" y publicada en diceelwalter.blogspot.com, en 2021, Paulina Vinderman afirma: "Mi enamoramiento del lenguaje empezó en la infancia, todo empezó allí. Aprendí a leer y escribir antes de la escuela y me salteé un grado. A los ocho años decidí ser escritora; quería ser como esos autores que tanto amaba; era una lectora voraz y precoz. Creí que iba a ser narradora, escribía cuentos y fundé un club literario con mis amiguitas del barrio. A los diez apareció "de la nada" el primer poema y fue un deslumbramiento; no porque creyera que era buenísimo (risas), sino porque descubrí que eso era lo mío; no sabía explicarlo, pero había encontrado mi lugar, mi respiración, mi destino (suena dramático, pero así lo viví). Por supuesto, quería estudiar Letras. Por supuesto, un padre autoritario y una madre enferma, en un contexto de poco dinero, se opusieron con violencia. No tuve ninguna ayuda. Elegí Química porque esa carrera me había seducido y la Biología más aún. El misterio de la vida. Y por otra parte era un mandato familiar. Siempre fui curiosa y estudiante nata. Sufrí mucho de todos modos, pero la carrera fue un salvoconducto: decía que estudiaba por la noche y leía, leía, leía. Y escribía, claro. La carrera me sirvió para independizarme, ganar mi dinero; me dediqué a la bacteriología y era buena, seria, responsable. Adoré el microscopio, el mechero de Bunsen ardiendo en la mesada. Me había convertido en un gato de dos mundos, dos vidas. Cuando publiqué mi primer libro, dejé la profesión; perfeccioné mi inglés, empecé a traducir y crear talleres de lectura y escritura. La ciencia me dio mucho: paciencia, método, mente amplia; me formó, pero el dolor de la incomprensión de mis padres, no se curó jamás. Historia del Arte la estudié en forma privada; en realidad, no dejo de estudiarla: la relación poesía pintura es una de mis obsesiones. Estoy escribiendo un libro que explora ese territorio." (Revagliatti, 2021)

A M: Su caso, ya desde el comienzo, fue el de una voz que se mantuvo un tanto apartada de los grupos. ¿Necesita ese espacio, esa distancia, para encontrar su identidad lírica?

P V: Me conecté con todos los grupos, pero no pertenecí oficialmente a ninguno. Una de mis características, para bien o para mal, es mi feroz independencia. Necesito libertad para crear y la creación es mi libertad.

A M: ¿Alguna vez se sintió una «rara avis», como señaló Adúriz sobre su poesía?

P V: Sí, y también me lo hicieron sentir (risas). Pero, en el fondo, es el mejor elogio que puede recibir un «trabajador del arte». Siempre me aferré a mi propia voz, a mi respiración. Creo que es fundamental en un poeta no la «originalidad», que no existe, sino la «autenticidad» (2011: 306).

En este lugar de debate, el autor sigue reflexionando sobre la importancia de la autenticidad de la escritura, una autenticidad que surge desde las etapas iniciales de la acción creativa. "No sabemos hacia dónde vamos cuando empezamos a escribir. Somos más desconocidos que nunca; el mundo entero es más desconocido que nunca" (2011: 306), aclara Vinderman.

Finalmente, en la entrevista que la autora concede a Erika Martínez, publicada "Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80", de 2008, Paulina Vinderman sostiene que los poetas se relacionan siempre con su parte más íntima e inconsciente. Ella describe su poética como el resultado entre realidad y ficción y se aleja de una definición surrealista.

Sin embargo, tal y como se hace hincapié en las especulaciones previas, y gracias al análisis del ensayo de "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2001, Susana Chavez-Silverman, se destaca otro enfoque de análisis y el nexo entre la obra de Alejandra Pizarnik y la de Paulina Vinderman. Esta perspectiva echa sus raíces en el léxico determinado por el sentido de la tristeza.

4.1.2 Renegociar el léxico de la tristeza: el marco de la poética de Alejandra Pizarnik en la obra de Paulina Vinderman

En los precedentes apartados se ha analizado el punto de conexión entre la poética de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik, partiendo del tema de la tristeza, según un enfoque romántico. Susana Chávez-Silverman se ocupa de investigar también la correspondencia entre la palabra de Pizarnik y la de Vinderman y constata que también el eje temático de la tristeza en la obra de esta última se centra en un sentido de "desamparo" (2001: 54), de "sufrimiento" (ibíd.) y de "dolor" (ibíd.). La crítica sugiere tanto el estudio de las siguientes líneas del libro *Los espejos y los puentes*, de 1978: "Para mí, la locura de todos los caminos […] Donde el dolor se convierte en herramienta" (1978: 8), como el análisis del significado del título «El lugar del dolor», poema que forma parte del libro *La otra ciudad,* de 1980, título que muestra su legado con la poética de Alejandra Pizarnik. De hecho, por lo que se refiere a la producción de Alejandra Pizarnik, muchas son las alusiones a un espacio, exactamente a un lugar, en el cual vivir las emociones positivas y negativas, experimentando nuevas reflexiones y alimentando un sentido de esperanza.

En «Poema», que forma parte de *Los trabajos y las noches*, Pizarnik escribe: "Tú eliges el lugar de la herida/en donde hablamos nuestro silencio./ Tú haces de mi vida/esta ceremonia demasiado pura"(2016: 155). Pizarnik declara la existencia de un lugar de sufrimiento, donde demora una herida y en tal lugar de la herida logra hablar el silencio, sinónimo de sufrimiento y salvación.

Además, en *Extracción de la piedra de la locura*, en el poema «IX» de «Caminos del espejo», la poeta anota: "Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de

revelaciones" (2016: 242). La poeta habla de nuevo de una herida, de un animal que sufre y que cae en un espacio que manifestará algo. Se entrelaza la idea de la existencia de un espacio que acoge el malestar de alguien y que revela algo conectado con este mismo espacio y con su dinámica.

Para abordar el tema, resulta importante evaluar las aportaciones que Judith Vindel Sáez expresa en el ensayo "Tristeza y dolor en la poesía de Alejandra Pizarnik", de 2016, Partiendo de la lectura de los poemas que forman parte de los libros *La última inocencia* y *Las aventuras pérdidas* —libros en los cuales el sello romántico y surrealista empieza a trazar una trayectoria importante en el enfoque poético de Pizarnik— la estudiosa compara una serie de textos que tratan el tema de la tristeza por medio de algunos símbolos y palabras claves. Tal y como Judith Vindel Sáez retoma del pensamiento de Torres Gutiérrez, en "Alejandra Pizarnik", de 2004, para Alejandra Pizarnik la tristeza y la melancolía son misterios infinitos del ser humano.

En su trabajo, la crítica insiste en la evaluación de los matices biográficos de la autora, en los aspectos de su inquietud interior y en el sentido de falta de una historia familiar. El proyecto poético de Alejandra Pizarnik crece paralelamente al proyecto de su vida, es decir, vida y obra se entrelazan y se funden. El dolor, el descontento y el sufrimiento que marcan su vida marcan también su escritura de manera clara. A continuación, Judith Vindel Sáez se refiere a algunos elementos poéticos y a un artículo de Josefa Fuentes Gómez, "Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik", de 2007, donde se resumen las categorías semánticas representativas de los temas que Pizarnik desarrolla en su producción. Retomando estas categorías, Judith Vindel Sáez se centra, sobre todo, en la observación del significado de la temporada de la infancia, del viaje,

del viento y de la noche para abordar el sentido de tristeza y de melancolía que tiñe las palabras de Alejandra Pizarnik.

Por lo que se refiere a la infancia, se sostiene que: "uno de los objetivos de Alejandra en su poesía es mostrar la infancia asesinada de una niña para restablecerla y poder curar así su desgarradura" (2016: 23). El intento de la escritora es el de reformular una idea de paraíso perdido que corresponde a la edad de la infancia, es decir a un edén permanente, a través de la poesía. Según Judith Vindel Sáez, en las líneas de los primeros textos se intenta curar la infancia asesinada de una niña, revivir este edén y, por último, alejarse de un sentido de infelicidad. La poeta quiere recuperar la relación con esta niña y parar el nivel de sufrimiento causado por la separación con la dimensión de felicidad infantil. Tal y como se sugiere, en el poema «Tiempo», de *Las aventuras perdidas*, se puede leer: "Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla». (2016: 76). Pizarnik reflexiona sobre la tristeza que la pérdida de la infancia genera y sobre el miedo de vivir la adultez, llegando a la "otra orilla" (76), una dimensión que la autora, en ese sentido, no quiere alcanzar.

A continuación, Judith Vindel Sáez revisita la postura que Josefa Fuentes Gómez declara en su artículo "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, ya que la nostalgia de la infancia que se evidencia en los textos de Pizarnik produce no solo un motivo de padecimiento sino también de abandono.

En los *Diarios,* en la sección del "Cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968", Pizarnik escribe:

> Heme aquí llegada a los treinta años y nada sé aún de la existencia. Lo infantil tiende a morir ahora pero no por ello entro en la adultez definitiva. El miedo es demasiado fuerte sin duda.

> Renunciar a encontrar una madre. La idea ya no me parece tan imposible. Tampoco renunciar a ser un ser excepcional (aspiración que me hastía). Pero aceptar ser una mujer de treinta años… Me miro en el espejo y parezco una adolescente (2013: 738).

El intento de la poeta de crear una correspondencia entre vida y obra no le permite un natural desarrollo personal y este aspecto le causa un fuerte estado de dolor y de tristeza. Pizarnik sabe que es imposible tanto una vuelta a un pasado feliz como un natural avance en su vida. Lo que se deja atrás, si inicialmente se asocia a un paraíso perdido, más tarde, según la idea que Judith Vindel Sáez reelabora de Anahí Diana Mallol, en el artículo "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik", de 1996, se convierte en una dinámica asociada a la muerte y a la ausencia de algo inalcanzable.

El movimiento que se forma, la ida y la vuelta desde el propósito de recuperación de un estado infantil hasta la dimensión actual, crean instabilidad y la imagen de la viajera es la que normalmente suele representar y actuar en estos pasajes.

Además, se consolida una dinámica de falta de pertenencia, un alejamiento de sus raíces familiares, ya que la dificultad de Pizarnik en trazar su origen y el desplazamiento a Europa crean un sentido de fascinación y, paralelamente, un estado de angustia y de soledad. En «La última inocencia», de *La última inocencia*, Pizarnik, escribe: "Partir/ en cuerpo y alma/partir./Partir/deshacerse de las miradas/ piedras opresoras/que duermen en la garganta./ He de partir/ no más inercia bajo el sol/ no más sangre abandonada/ no más formar fila para morir./ He de partir./ ¡Pero arremete, viajera!" (2016: 61). La crítica sostiene que la poesía "enfatiza constantemente la obligación moral del sujeto poético de partir, pero ha de ser un viaje en cuerpo y alma, con el que la poetisa cree que logrará deshacerse

de las cargas que le impiden avanzar y ser feliz" (2016: 27). Judith Vindel Sáez recupera también otras posturas de Josefa Fuentes Gómez, la cual insiste, en "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", de 2006, en el valor de la escritura que simboliza un viaje hacia el vacío y hacia la soledad y sobre el valor del emblema del viento. En los textos de Alejandra Pizarnik el viento adquiere un significado sacral que, poco a poco, muestra también otra faceta, otro aspecto destructor. Al respecto, en el poema «Origen», de *Las aventuras perdidas,* Pizarnik escribe: "Pero no. Mi infancia/sólo comprende al viento feroz/que me aventó al frío/cuando campanas muertas/me anunciaron" (2016: 88). Pizarnik no puede controlar la acción negativa del viento y no puede separarse de este elemento. El viento ha logrado separarla de la infancia, por lo tanto, se tiñe de tonos negativos y de desesperación. Por el contrario, en otro poema «Origen», que forma parte de *La última inocencia*, se lee: "Hay que salvar al viento/los pájaros queman el viento/en los cabellos de la mujer solitaria/que regresa de la naturaleza/y teje tormentos/Hay que salvar al viento" (2016: 52). En este caso la poeta quiere proteger el viento que vive en sí misma, como si tuviese que preservar una parte íntima de su ser que genera vida.

Finalmente, Judith Vindel Sáez se centra en el significado de la noche y de la conexión que esta tiene con la sensación de tristeza y de angustia. Revisitando la idea de Josefa Fuentes Gómez, la condición de peregrinaje de la poeta tiene lugar sobre todo por la noche, cuando se condensan mayoritariamente los esfuerzos de comprensión de la vida y de composición poética de la autora. Desde esta perspectiva se deduce que el sentido de movimiento, la imagen de la viajera y la de la noche se entrelazan entre ellas. Además, la crítica se sirve de diferentes aportaciones, como la de Victor Gustavo Zonana y la de Josefa Fuente Gómez,

para afirmar que la noche adquiere un significado especial en el enfoque de Pizarnik, transformándose en el núcleo propulsor de su poética, un espacio que fomenta su producción y acoge su malestar. En «La noche», de *Las Aventuras perdidas*, la autora escribe: "Poco sé de la noche/ pero la noche parece saber de mí, y más aún me asiste como si me quisiera,/ me cubre la conciencia con sus estrellas." (2016: 85). Asimismo, en el análisis de Judith Vindel Sáez se leen algunos comentarios que forman parte de *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, de 1981, de Cristina Piña:

> Si bien en la última inocencia algunos poemas muestran la identificación de la autora con la noche, el deseo de unirse a ella para sobrellevar su soledad, a medida que ahonda, a través del ejercicio poético, en la verdadera naturaleza de los desgarramientos y en el sentido de las preguntas fundamentales, la noche se va perfilando con mayor claridad como el 'ámbito' opuesto al locus mítico y, en consecuencia, asociada a todo lo letal (1981: 59).

Finalmente, la noche se describe como un espacio terrible, lleno de malos presagios, una jaula desde la cual Pizarnik no puede salir. Judith Vindel Sáez sugiere la lectura de las siguientes líneas del poema «Noche», de *La última inocencia*: "Pero hay algo que rompe la piel,/ una ciega furia/ que corre por mis venas./ ¡Quiero salir! Cancerbero del alma:/¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!" (2016: 57). La imagen del Cancerbero permite comparar la noche con el infierno y con las pesadillas que este último crea.

En tal digresión se incluye la figura del pájaro que, en el imaginario de Pizarnik, expresa toda la inquietud del encierro en la jaula. El pájaro, según lo que se constata en el *Diccionario de símbolos,* de 2004, de Juan Eduardo Cirlot, representa

en la iconografía hindú y egipcia algo conectado con la espiritualidad y el alma del ser humano —lectura que está presente también en la tradición del arte griega y romántica—. En la crítica de Judith Vindel Sáez, Pizarnik revive por medio de esta figura encerrada en la jaula el sufrimiento de su alma y la necesidad de una emancipación de su ser.

Siguiendo esta trayectoria, se destacan las siguientes correspondencias con la obra de Paulina Vinderman. En primer lugar, se constata la necesidad de profundizar la imagen del viento. En «Dejen que sople el viento», que forma parte de *La mirada de los Héroes,* de 1982, el viento adquiere una función positiva ya que es capaz de producir y crear algo nuevo: "Dejen que sople el viento/y revuelva los papeles./Habrá otro brillo/ y otra sombra/ y los espejos seguirán desdoblando realidades". De pie en el viento el hombre./ De pie mientras vuelan las cenizas/ de la historia" (1982: 39). Por medio de su acción, que en principio puede crear un sentido de instabilidad, los papeles que se rescriben y se reformulan crean un tejido que permite la sobrevivencia en el mundo en el cual la civilización desaparece. El texto se cierra con una personificación del hombre y del viento, representando la energía de aquel ímpetu que produce el cambio: "De pie en el viento el hombre./ De pie mientras vuelan las cenizas/ de la historia. El hombre mientras todo cae./ El hombre es el viento" (1982: 39). Aparece también a menudo la imagen del espejo que impulsa el discurso del doble, desde una perspectiva generadora.

En el poema «III», de la sección *Vivir para contarlo* de *Bulgaria,* Vinderman escribe: "Qué fue primero, la orfandad o la herida?/ Por ahora es el viento el escritor absoluto,/ el dueño de todas las historias" (1982: 46). En este pasaje la autora personifica el viento con la imagen de un dueño, otorgándole la facultad de

inventar, crear y escribir la historia de la humanidad. Las líneas siguieren la importancia casi sacral de este elemento, que se impone tanto al valor simbólico de la infancia, temporada reparadora y vital, o al de la herida que crea una desgarradura que produce ímpetus, con varias facetas. Finalmente, se concluye que el viento es sinónimo de energía.

Tal energía llama a la atención la presencia de un movimiento metafórico que crea dinamicidad. En «Sobresueño», en *La mirada de los héroes,* se expresa la urgencia de un viaje, de un descubrimiento que tiene lugar mucho más allá del sueño, a pesar de la lluvia y de la confusión que alberga en la vida de las personas. La partencia tendrá lugar en secreto, como si se expresara la necesidad de una huida personal y colectiva, ya que el poema se cuenta a través de una primera persona plural que representa una colectividad y un sentido universal. "Partiremos en secreto./ Cuando nos llegue el tiempo./ Cuando a través de la lluvia/ se nos pierda el camino" (1982: 53). También en «Campo quemado», de *Escalera de Incendio*, de 1994, Vinderman escribe:

> Nada de rodo esto se parece al miedo,/el miedo es un agujero donde uno se resguarda/antes de la acción./ Este vado se parece al hambre, a una tierra/quemada./Veo, desde la ruta, un último hurón apresurarse/a escapar, ningún pájaro queda,/Soy una mujer al borde de un camino, todos/mis gestos son los de partir (1994: 27).

En la «Última inocencia» de la *Última inocencia* Pizarnik anota: "Partir/en cuerpo y alma/partir./Partir/deshacerse de las miradas/piedras opresoras/que duermen en la garganta./He de partir/no más inercia bajo el sol/no más sangre anonadada/no más formar fila para morir./He de partir/Pero arremete,

¡viajera!" (2016: 61). La urgencia del viaje y del movimiento se refleja en la obra de las autoras. Ambas intentan encontrar un lugar hacia el cual huir de una sensación de opresión, a pesar de que tal opresión nazca por razones diferentes. En el poema «17» de *Ciruelo,* de 2014, Vinderman insiste en decir: "Me iré, una y otra vez, a pueblos disímiles/ a pegar atardeceres en mi mente como estampillas/ sobre un álbum blanco nieve (esa nieve que una vez desafié)./¿La épica compensa la precariedad?/ ¿Qué se me perdió la infancia?" (2014: 41). En estas palabras se subraya de nuevo la importancia del movimiento que permite coleccionar recuerdos. En el pasaje la autora se interroga sobre el valor de la escritura y de la poesía, sobre la posibilidad de salvación metafísica que la escritura conlleva. De todas maneras, se percibe un sentido de pérdida con relación a la infancia, y la infancia se transforma en una dimensión, tal y como la describe también Pizarnik, en la cual esconderse. En el poema «19» se habla de una falta, la autora percibe un sentido de nostalgia por un pasado representado por la imagen de su ciudad. Esta nostalgia se mitiga con la idea de un refugio humilde y sencillo, una tienda que acuerda los juegos de los niños. Al respecto, Vinderman escribe: "Me refugio en una tiendita igual a las de mi infancia" (2014: 45). La infancia es sinónimo de protección, una temporada en la cual encontrar un rescate y una solución al sentido de aflicción que percibe la autora.

Resulta llamativo subrayar también el paralelismo entre las líneas de Pizarnik y las de Paulina Vinderman con referencia a la simbología del pájaro. En las líneas siguientes de Vinderman, se asiste a un desdoblamiento y la voz hablante se coloca en un espacio natural solitario, en el cual, según la postura de Susana Chavez-Silverman, las imágenes de la sinécdoque del hurón y del pájaro

representan tanto esta dimensión natural como la de autora misma. En «Campo quemado», que forma parte de *Escalera de incendio*, Vinderman escribe:

> Nada de todo esto se parece al miedo, /el miedo es un agujero donde uno se resguarda/ antes de la acción./Este vacío se parece al hambre, a una tierra/quemada./ Veo, desde la ruta, un último hurón apresurarse/a escapar, ningún pájaro queda./Soy una mujer al borde de un camino, todos/mis gestos son los de partir./Una vez bailé un vals en un hotel de lujo,/el mundo era rojo entonces, me sabía heroína,/ahora escribo sobre la heroicidad después de/lavarme la cara: alguna historia con buenos fracasados/ en las márgenes del papel./Con suavidad, empiezo a ajustar las señas bajo/el humo./Hay un saludo a nadie, o a un pájaro irreal/posado otra vez en lo que queda de una rama. Inconsistente y neutra, /alzo los párpados desde una luminosidad que/recuerdo, /como una actriz, antes de la representación, /en un teatro de provincia (1994: 27).

Si en las primeras palabras, Susana Chavez-Silverman constata la presencia de un vacío que corresponde al hambre, a un lugar perdido, leyendo este pasaje como una metáfora que se refiere al momento histórico que vive la autora, la comparación al pájaro permite a Vinderman descifrar el paisaje desde un afuera, incluyendo un elemento de la naturaleza en el espacio baldío.

La misma imagen caracteriza muchos de los textos de la producción de Pizarnik. El pájaro muy a menudo representa simbólicamente el intento de alcanzar un estado de libertad, para alejarse de ala asfixia que la autora experimenta, casi viviendo una personificación. El pájaro es, en ese sentido, un elemento que se carga de matices positivas. Tal y como constata Alejandra de la Llave Beltrán, en el artículo "Acercamiento al «Niña en jardín» de Alejandra Pizarnik. El simbolismo de niña, pájaro y jardín", publicado el 12 de febrero de 2021, por la

Revista Cardenal, el pájaro "encarna la añoranza por trascender del mundo tangible al mundo intangible" (De la llave Beltrán: 2021). La estudiosa retoma la postura que María Isabel Calle Romero defiende en "La búsqueda de lo Celeste en la poesía de Alejandra Pizarnik: astros y aire", de 2010, y en la cual se constata que en la escritura pizarnikiana la imagen del pájaro se conecte a la temporada de la infancia y de la inocencia que el ser humano experimenta en sus etapas infantiles, o en un edén del cual se ha sido expulsados. La estudiosa sostiene también que el pájaro representa la dificultad de lograr obtener el nivel de libertad tan deseado, como si el estado de felicidad sin opresiones fuese casi imposible de alcanzar. En «Antes», de *Los trabajos y las noches*, Pizarnik escribe: "bosque musical/los pájaros dibujaban en mis ojos/pequeñas jaulas" (2016: 177) y constata que son los pájaros mismos, emblemas de la libertad y de positividad, los que crean jaulas de las cuales es difícil alejarse.

4.2 La poética de la memoria y el tránsito de la palabra

En el análisis inicial se ha analizado la importancia del significado que adquiere un determinado léxico de derivación romántica que, en el caso de Paulina Vinderman, asume nuevos matices. La observación y la mirada de los elementos que rodean a la poeta ofrece puntos de reflexión innovadores sobre los cuales investigar. Este nexo entre la realidad y el lenguaje se caracteriza por medio de geografías inéditas, ya que la escritura ofrece un camino que recupera un nivel de la memoria que se podría definir activa y mudable, ya que reformula las visiones de los tiempos pasados, revisitándolas, en línea con el presente. La acción que determina esta dinámica está impulsada por un movimiento continuo

de la palabra, que describe a nivel figurativo, el viaje de la autora, desde un lugar a otro, pasando por muelles y ciudades que se convierten en el marco y en el contexto de la travesía de la autora. Los títulos que la autora elige por una sección de sus libros, de hecho, corroboran esta postura. Las referencias semánticas de *Los espejos y los puentes,* de *La otra ciudad,* de *El muelle, de Bote negro* y de *Puerto Ausencia* hablan de un viaje que se concreta a través de la escritura, como si la escritura fuese en sí misma viaje y como si los textos contenidos en sus libros fuesen vinculados por un único hilo que oscila en diferentes direcciones.

El objetivo de las siguientes páginas será el de demostrar cómo las acciones de la mirada y del movimiento serán protagonistas en la palabra poética de Vinderman, la cual no se aleja, tampoco en este caso, de la herencia pizarnikiana. Finalmente, se revisitará la importancia de la memoria en la escritura poética de Paulina Vinderman.

4.2.1 "Reconstruir es saber": la mirada hacia el pasado y los encuentros inéditos

El apartado anterior se cierra con una primigenia evaluación sobre el valor de la mirada en la poética de las autoras. El acto de mirar forma parte de uno de los nudos principales de la construcción estilística de Vinderman, ya que el movimiento que se describe en sus poemas se conecte a la observación que tal acción favorece. La mirada se convierte en un núcleo central que permite la codificación de lo que se percibe alrededor y en la parte más íntima de la autora. Vinderman le dedica el título de uno de sus libros, *La mirada de los héroes*, en el cual los héroes, por admisión de ella misma en la entrevista con Erika Martínez

—sección publicada en la tesis doctoral *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, de 2008, representan la colectividad[135] y su punto de vista de reflexión.

En su disertación, Erika Martínez insiste en el análisis de este tema y lo asocia a la idea de que, a partir del cambio político de los años ochenta, se impulsa una progresión ideológica y literaria, progresión que favorece una mayor confianza en el lenguaje y un interés por lo cotidiano. Según la estudiosa, a finales de esta década se concreta la intención de evaluar el elemento visual, la memoria y todo un pasado que ha sido olvidado para que se cree una poética, emblema de lo cotidiano y de una esfera social que incluye en su discurso diferentes generaciones.

De hecho, las reminiscencias que describe Vinderman hablan de un dolor, referido a la condición social de los años pasados, pero también restablecen una conexión con los seres queridos, con la temporada de la infancia y con un mundo vivido que influye y engloba el presente.

Al respecto, en el primer poema, que forma parte de *La otra ciudad*, el tema de la memoria ocupa un espacio concreto. Con referencia a ello, y tal y como señala Erika Martínez en *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80,* Paulina Vinderman expresa un entusiasmo que viene de lejos y de un vacío que limpia la memoria. La estudiosa cita, en primer lugar, el siguiente pasaje: "Es todo lo que sé/ y como escribir sobre tan poco" (1980: 11). A continuación, se profundiza el segundo poema: "Hay un mundo perdido en tu memoria (…) Las fronteras son solo papeles arrugados" (ibíd.). Vinderman crea e idealiza una ciudad y los

[135] En su entrevista, Erika Martínez pregunta: "¿Quiénes son los héroes de la mirada? P.V. Los héroes son la gente común. La gente que a la que le toca no serlo, no ir por las avenidas anchas de la historia sino por las callejuelas, y soportarlo todo; ellos tienen que hacerse héroes por el solo hecho de vivir" (2008: 586-87).

escribas que viven allí y que tienen que contar lo que pasa. Sin embargo, los poemas resultan ser sin contenido como las piedras. De hecho, Vinderman afirma: "Las palabras me lanzan los ojos de los otros./ Y puedo olvidar los rostros/ y ver despedazarse la inocencia/ en el festín de los miedos" (1980: 35).

En *La otra ciudad* se describe un lugar que parecer pagar lo que se ha cometido en el pasado, un lugar poblado de "sombras" (2008: 274) que deben ser nombradas, aclara la crítica. La poeta, por eso, intenta encontrar la palabra para resolver las maquinaciones. En *La mirada de los héroes* el discurso se abre con una admisión de dolor y culpabilidad y una referencia más directa a un sistema social de la época. Tal y como señala Erika Martínez, en «Primer Juego», Vinderman escribe: "Ya no hay canto en la sombra/ y el silencio acuchilla/no por ser silencio/ sino por la facilidad/ de haberse convertido en silencio/ aquella sombra" (1982: 11).

El tema del silencio, asociado a una imagen de sufrimiento, ya que acuchilla, se relaciona a la imagen de la sombra. Este aspecto resulta central en tales palabras por medio del juego de opuestos, en el cual sombra y silencio coinciden.

También César Bisso, en "El arte de escribir la vida" artículo publicado en 2003, profundiza algunos aspectos importantes de *El Muelle,* de 2003. De hecho, cabe señalar la importancia de considerar el pasado, de dialogar con ello y de contarlo de nuevo. El pasado permite la formación del presente, lo modifica y lo modela. El muelle se transforma en un lugar de encuentro entre las personas y sus recuerdos viven de nuevo el presente. "La autora eligió pararse sobre el muelle porque no solo es lugar de contemplación. Sobre él se generan encuentros y despedidas. Desde él se vuelve a lo perdido. Hacia él parte lo anhelado" (Bisso, 2003), sigue afirmando César Bisso. En el texto se sostiene que Paulina Vinderman impulsa una acción de escritura de la vida real, intento que se aleja

de la idea de contar lo que ha sucedido. Se concluye que la de Paulina Vinderman es una operación de escritura y no de reescritura, la poesía no cuenta sino escribe en un sistema en el cual el silencio se une a las palabras.

En "Lo que no se pierde", de 2010, artículo escrito por Sandro Barrella y publicado en *La Nación*, se analiza la poesía de los textos que forman parte de *Bote Negro*, una poesía contada como en un diario, "en el que la voz abre el juego del dialogo entre la conciencia del poema, de la propia voz que lo enuncia, y los motivos, los asuntos que va atravesando" (Barrella, 2010) escribe el estudioso.

En ese sentido el crítico hace patente la unión que se muestra entre el lenguaje y la realidad. No hay una línea de demarcación entre las palabras que crean el poema y las imágenes, algunas veces reales epifanías, que impulsan un nexo con lo que ocurre al exterior y que debe ser contado. También en este texto se revalúa el nivel de la memoria: "no tanto como la instancia o el deber de recordar" (ibíd.) afirma Sandro Barrella, "sino como como un arte de la percepción en el friso del tiempo" (ibíd.). Las líneas en este texto se cargan de una fuerte connotación visiva y los elementos presentes adquieren una posición real y central en el tiempo presente. Los textos de *Bote Negro* permiten también llevar a la memoria las imágenes de las personas que se evocan, dándoles la oportunidad de revivir la dimensión actual.

Sandro Barrella, por su parte, en "El lugar vacilante de la escritura", de 2003, artículo publicado en la *Nación*, analiza *El Muelle* y se detiene en las siguientes líneas: "las tacitas de plata en la vajilla de infancia" (2003: 43) del poema «XVIII», "esa chica flaca con el palito en la tierra" (2003: 27) del poema «X» o, finalmente, del poema «Mayo», que forma parte de *El vino del atardecer:* "mis pies que intentan la belleza, con las/ zapatillas de danza, sobre una madera cansada"

(2008: 64). La acción que permite recuperar los elementos pasados selecciona y engancha los pedazos mismos, para dar vida a nuevas formas.

Sarah Cohen en "A orillas del sueño", en 2007, sostiene que Paulina Vinderman utiliza el lugar de la escritura como medio de separación de sus seres queridos. *Hospital de Veteranos* profundiza este tema, creando un equilibrio entre lo que se logra y no se logra decir. El libro se abre con la siguiente afirmación, en la sección *Pisadas sobre el vidrio:* "Hemos decidido permanecer hasta la boda" (2006: 11) y se concluye en la parte de *Hospital de Veteranos* con la entrega de un anillo por parte de un enfermero y con la línea: "te escribiré" (2006: 52). Tal y como Sarah Cohen sostiene, la escritura se convierte en el medio para encontrar de nuevo las personas que se han dejado. El recorrido se hace a través de dos puntos principales, el primero es el del hotel que se tiñe de negatividad, en el poema «2» que forma parte de la sección *Pisadas sobre el vidrio*: "he llegado a un hotel tan ruinoso como mi alma/ antes del viaje" (2006: 12), el segundo es el del hospital, en el poema «1» de la sección: *Hospital de Veteranos*: "Hospital de otro siglo, el dolor que me ata/ a la silla despintada también es de otro siglo" (2006: 39). Estas últimas palabras hacen patente la función de la poesía, es decir, la habilidad de transformarse en un medio para que los otros puedan hablar.

También Javier Aduriz, en "Pinturas en movimiento", de 2010, se acerca a la lectura de los textos de *Bote negro* analizando el valor de la memoria. En su artículo se lee que: "el lector de estos poemas ingresa en una corriente verbal que afirma, niega, pregunta, repite, esencialmente un espectáculo del leguaje: es el teatro de la memoria, pinturas en movimiento" (Aduriz, 2010).

En los poemas se mencionan objetos, elementos, partes del día y cada aspecto otorga la posibilidad de volver al pasado y crear una conexión con eso y de

revivir una emoción, creando epifanías. La evocación de la naturaleza funciona de la misma manera como en el poema «6»: "En el país de la memoria la idea de eternidad/ es una flor abierta, voluptuosa como una orquídea" (2010: 13). El uso continuo de imágenes determina un flujo entre la poesía y la realidad. Finalmente, resulta que la realidad es una representación del sujeto.

Lo poético sirve también para dar voz a lo que no habla y que está en la espera de una palabra que logras describirlas. Con referencia a ello, Javier Aduriz retoma el siguiente pasaje del poema «28» de *Bote Negro*: "Escribo para un presente en busca del viento/ la casa del viento" (2010: 35).

La voz lírica de los treinta y cinco poemas que forman parte del libro se mueve desde un tiempo presente hasta el tiempo pasado y en diferentes partes del espacio, en un lugar sin límites, ya que, tal y como el estudioso retoma de las palabras de Vinderman, en el poema «15»: "no hay fronteras en el país de la memoria" (2010: 22). Este movimiento permite enriquecer la escritura y el sentido que esta ofrece. "No sería exagerado afirmar que el poderoso foco imaginativo desde donde se da a conocer el libro es un romanticismo en estado puro, vale decir unos ojos y una retina que encuentran felicidad transformando lo real en literatura" (Aduriz, 2010), concluye Javier Aduriz.

En "Entre la extrañeza y la zozobra", artículo que Jorge Ariel Madrazo publica en *La Nación*, en diciembre de 2006, se retoma la idea de la memoria y del recuerdo. El autor impulsa su debate citando las siguientes líneas de «Testimonios entre ríos», que forma parte de *Escalera de incendio*, publicado doce años antes: "El dolor de los olvidos es una mirada, digo/ y estiro mi mano hacia un barco. El olor/ de los muertos es un ligar" (1994: 11). Jorge Ariel Madrazo sostiene que, más tarde, en *Hospital de veteranos*:

> La poeta argentina profundiza la melancolía y ahonda una mirada que consuma una hazaña doble: la de acariciar con minuciosa delectación cosas y seres de la llamada "realidad exterior" y recordarnos, al mismo tiempo, que para el poeta toda realidad es subjetiva, que el poema inventa un mundo paralelo al de afuera, no lo copia (Madrazo, 2006).

El estudioso hace patente el título de la primera sección del libro, "Pisadas sobre el vidrio" que expresa desde el principio un sentido de fragilidad.

Finalmente, Inés Malinow, en "La aventura interminable de la poesía", de 1999, artículo publicado en *La Nación*, se centra en el valor de los textos que pertenecen al libro *Bulgaria* y, con relación a eso, evidencia el conocimiento y la estimación que la autora tiene por Alejandra Pizarnik.

Los textos se caracterizan por una sencillez expresiva que compone las partes del libro "El mundo en jaque", "Vivir para contarlo" y "Bulgaria". La crítica habla de una sonoridad y de una cólera que, para ella, se conecten a la acción de la muerte, del sentido de amor antes de la separación de los cuerpos. La estudiosa constata que la poeta utiliza un lenguaje que se refiere a una vida diaria, en unas fases de creación continua y donde, tal y como Paulina Vinderman escribe en el poema «III»: "Por ahora es el viento el escritor absoluto/ el dueño de todas las historias" (1998: 46).

Bulgaria se basa en la historia y en los recuerdos de un lugar del cual el padre se aleja y en el cual la hija decide ir. En *Hospital de veterano* Jorge Ariel Madrazo define la poeta "más desprotegida" (Madrazo: 2006) pero también "más fuerte" (ibíd.). En estas líneas aparece de nuevo el tema de la relación con el padre y con su enfermedad. Vinderman escribe en la sección de *Hospital de veterano*: "Soy el

guardián de mi padre, el guardián/ del lenguaje, títulos nobiliarios sacudidos/ por el temporal" (2006: 43). Las palabras sugieren la necesidad de usar un léxico que fomenta el vigor y la resonancia para combatir el sufrimiento. En estos pasajes se percibe un paralelismo con la voz de Tamara Kamenszain y la palabra del padre que garantiza la herencia del lenguaje.

Esta sección se termina con el análisis de *Ciruelo.* En el poema «5» Vinderman escribe: "¿Qué recordaremos cuando recordaremos? […]' ¿Y si nunca volvemos?'/ Dejé a la música que responda por mí, dejé a la vida" (2014: 17). La autora pregunta a sí misma, otorgando un tono casi universal al discurso por medio de la primera persona plural, el tiempo y el contenido del recuerdo. La memoria se convierte en un dilema, la autora deja hablar una tercera persona, un supuesto amante que se interroga sobre su vuelta. El movimiento, el sentido de eterna huida que caracteriza todos sus libros, se tiñe de una incertidumbre y una suspensión. La memoria puede ayudar a recuperar el pasado, pero nadie conoce el momento y la modalidad.

4.2.2 "Todo está por partir": el viaje es una constante imprescindible

El tema del movimiento, del viaje físico y metafórico, la imagen del puerto o de la ciudad, estos últimos considerados puntos de partida y de llegada, se entrelazan con la idea de una memoria que vuelve atrás, que modifica un pasado difícil en la perspectiva de crear nuevos matices en el futuro. La escritura de Vinderman se construye alrededor de tal rasgo, en la necesidad de una variación contra la inmovilidad, para renovar el sentido de la vida tangible e inmaterial.

Resulta necesario ir a otro lado, cambiar la percepción física y mental y situarse en un punto diferente y adquirir nuevos conocimientos.

En «Cónsul honoraria», que forma parte de *Bulgaria,* de 1998*,* Vinderman afirma:

> te escribo desde la nada,/ pequeña oscura funcionaria que ni siquiera ve el río/ La cúpula rota se refleja en los charcos/ cuando llueve/ y es el único sitio en que brilla el destierro,/ la única moneda que parece de oro./ […] Me siento como un cónsul en mi propia ciudad:/ un poema reseco debajo del informe, la mitad/ de una carta, una invitación para la fiesta en el muelle./ […] Esa mujer con los ojos muy pintados debo ser yo/ […]. Una ciudad, otra ciudad, se inclinan sobre mi vida/ con su historia (y no lloran la mía) (2003: 36).

La importancia, y el miedo de la travesía ya lo había experimentado Alejandra Pizarnik. En sus palabras se percibe muy a menudo esta urgencia de renovación y la espera de encontrar un lugar de salvación, incluso la muerte con su misterio. "[…] He de partir/no más inercia bajo el sol/no más sangre anonadada/no más formar fila para morir" (2016: 61), escribe Pizarnik en «La última inocencia» de *La última inocencia*.

Por lo que se refiere a Paulina Vinderman, en la entrevista llevada a cabo por Lidia Rocha en *Metafórica Revista*, "La poesía es una aventura en el corazón del lenguaje", a la hora de analizar los poemas de *Puerto Ausencia*, de 2022, se lee:

> La palabra "puerto", la primera que leemos pues es el título del libro, nos lleva de inmediato a un lugar de llegada o partida. Podríamos entonces pensar que un viaje nos espera. De algún modo, todo libro es también un viaje. Quizás por eso en este libro reclames: "Quiero otro puerto, vida, / un

> puerto pequeño y un/ transbordador". Sabemos que los viajes han sido formadores en tu vida personal y grandes inspiradores de tu poesía.
>
> Al margen de mis viajes aventureros, en mi escritura siempre hice hincapié en la poesía como viaje: desde lo conocido hacia lo desconocido. Los puertos, los muelles, son fronteras, lugares de llegadas y partidas, donde la vida se carga de sentido y se llena de preguntas[136]. Y eso es la poesía, ¿verdad? Por otra parte, se ve mejor desde los bordes, que desde el centro. La toma de distancia es necesaria; la lejanía es lo que nos permite atrapar la cercanía. (Rocha, 2023)

En el pasaje se reflexiona sobre el valor del título del libro de poemas, es decir, sobre el significado del puerto que se asocia a la idea de la ausencia, y sobre el oxímoron que esta comparación produce en el imaginario colectivo. De hecho, el puerto representa un espacio poblado, concepto que se opone a el de ausencia que se tiñe de vacío.

Paulina Vinderman sostiene que se escribe para poder justificar la ausencia, el acto poético intenta relatar sobre algo que se ha perdido y que el lenguaje puede recuperar. A menudo, el lenguaje logra en este objetivo y crea, de tal manera, una memoria ulterior. En el poema «14» de *Ciruelo* Vinderman declara: "Soy absolutamente dueña de mi ausencia en Ciruelo,/ de mi libertad que *es* ausencia./ Un ser que abandona su piel para volver a enfundarla/ más cerca de la carne, más ceñida, si eso/ fuera posible" (2014: 35).

En el texto se habla de una libertad que corresponde a una falta. La ausencia y el vacío parecen invencibles, solo la escritura podría traducir la eternidad sin

[136] Cabe señalar el paralelismo con la poética de María Negroni, una poética que se basa sobre todo en los interrogantes que la poesía determina con relación a la existencia. Según la perspectiva de Negroni el verdadero objetivo de la escritura no es el de encontrar respuestas, sino el de fomentar preguntas abiertas y reflexiones sobre la realidad y el sentido de la existencia.

saberlo. De hecho, con referencia al vacío, escribe a continuación: "Lo espanta mi caligrafía, la que apuesta/ a la eternidad sin saberlo y sin detenerse." (2014: 35) La escritura es el medio a través del cual se intenta alcanzar la eternidad, el medio que puede crear una conexión con esta. En general, el poema resulta ser el fruto de un viaje en llena soledad que se materializa a través de la voz y de la interpretación del lector y, finalmente, se deduce que el vacío, la orfandad y el silencio impulsan la escritura.

En este caso, cabe señalar un paralelismo con la poética de Alejandra Pizarnik, en la cual el sufrimiento, el silencio y el vacío crean una urgencia de escritura. En «La caída», de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik habla de una necesidad de viajar: "Música jamás oída,/Amada en antiguas fiestas./¿Ya nunca volveré a abrazar/al que vendrá después del final?/Pero esta inocente necesidad de viajar/entre plegarias y aullidos./Yo no sé. No sé sino el rostro/de cien ojos de piedra/que llora junto al silencio" (2016: 81).

En ese caso Pizarnik constata la importancia de bajar en la parte más íntima y llena de sufrimiento del ser, con el temor de poder experimentar aquella dimensión tan vivida. El viaje hacia la exploración del sentido de la vida y del ser humano caracteriza muchos de sus textos que, como más tarde hará Paulina Vinderman, permitirán al sujeto poético de moverse a lo largo del poema en busca de significados ulteriores, por medio de una travesía textual que se expresa con diferentes voces. El riesgo es el de no lograr volver, de moverse hacia lugares que alejan a la autora de su estado de certidumbre. Sin embargo, la connotación de inocencia de este viaje lleva a la atención la necesidad ancestral del movimiento, casi infantil, como explicita también Paulina Vinderman en sus textos.

A continuación, por lo que se refiere a Paulina Vinderman, y tal y como sostiene Enrique Solinas en el prólogo de *Rojo junio y otros poemas*, el viaje resulta ser un medio de unidad entre los elementos de la ciudad y de la naturaleza, es decir, un desplazamiento que anhela a la unión de aspectos escindidos. El viaje implica el movimiento físico concreto, que garantiza la adquisición de elementos visivos, y la acción que fomenta el aprendizaje de algo nuevo desde un nivel más interior. Durante el pasaje, el yo poético experimenta y desarrolla una mayor sensibilidad con relación a los acontecimientos que vive. De manera más exacta, el estudioso afirma que: "a partir de *Escalera de incendio* (1994), Vinderman ofrece una traducción poética de aquello que llamamos realidad. El viaje es el motivo, pero la visión del yo poético traduce lo que ve en forma de poesía y pensamiento" (2011: 6).

El movimiento físico que implica el sentido visual subraya la función del espacio que impulsa la escritura. Durante el camino se percibe una "tensión" (2011: 5), en este modo la define Enrique Solinas, por la ubicación del yo lírico que vive su experiencia en las ciudades descritas, es decir, el "lugar ideal donde la visión construye el espacio en que se expresa" (ibíd.). El crítico señala que este matiz caracteriza sobre todo los libros *Los espejos y los puentes, La otra ciudad* y *La mirada de los héroes,* pero con la publicación de *Rojo junio* se alcanza un equilibrio entre el rasgo más vinculado con la ciudad y con el aspecto natural, logrando obtener una unión perfecta de las dos entidades.

También Erika Martínez, en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, sostiene que en la obra de la autora se asiste a una progresión que parte de un nivel de un espacio que se define "abstracto" (2008: 228) —que se une a la ciudad y se caracteriza por la ausencia de tiempo— a un presente descrito por la mirada de una mujer que reside en Buenos Aires. En este sentido, en «Vivir es dibujar

esta ciudad», de *Rojo junio y otros poemas,* la autora se detiene en la metáfora de la ciudad que ella intenta pensar y dibujar, una ciudad que se refiere a su vida y a las experiencias que se pueden vivir allí. En las últimas líneas Vinderman denota la importancia del viaje, del cambio: "Es importante irme./ Es importante quedarme./ Un barco pasará./ Aún no tengo pasaje" (2011: 3). El sentido de la espera, del movimiento y también de la permanencia construyen varios oxímoros que crean una aporía y una irresolución. También Alejandra Pizarnik usa a menudo este elemento figurativo para construir su poética. En el siguiente pasaje de «Aproximaciones», en *Poemas no recogidos en libros*, la poeta escribe: "querer quedarse queriendo irse" (2016: 309). Las autoras expresan y reconocen, a través del juego de los opuestos, la necesidad tanto de demorar como de irse, de impulsar un movimiento que crea dinamicidad que, de todas maneras, parte de una base consolidada de observación. El resultado es el de determinar una ida y una vuelta, un pasaje continuo desde un principio propulsor hasta un lugar que hay que descubrir.

Irse de un lugar a otro, para Vinderman, sin embargo, es metáfora tanto de la exigencia de un cambio real como el intento de alejarse de la oscuridad de los tiempos pasados, la exigencia de explorar a sí misma y de crear nuevas condiciones interiores. En «Abstracto», de *Rojo junio,* la autora anota: "Todo está por partir./-un estanque en medio de la alfombra,/ un silencio blanco en la jauría- […] Todo está por partir./Algo fue rojo alguna vez […]" (1988: 34)

En «Carta», de *Rojo junio,* Vinderman habla de una "ciudad fronteriza" (1988: 57) de la cual escribe durante el amanecer. Otra vez vuelve la imagen del borde, del margen como fuente de inspiración y de exploración desde otra perspectiva.

> Me vas a preguntar por qué estoy aquí/ —hace días—/ qué espero en este pasillo extendido/ hacia la bruma./ Y bien, pienso que algo ha de haber detrás/ de estas canillas que gotean interminablemente,/ de estas palabras descamándose/de las bocas de la gente […] Ha de haber una razón,/ un detalle ampliado de la obstinada mente/ que permita entender estos insectos sobre/ el velador,/ este deseo de movimiento en la asombrosa quietud/—como un teorema en la pizarra— este llamado (1988: 57).

La poeta se interroga sobre la existencia de una explicación que justifica el nivel periférico y su deseo de movimiento. Todavía no ha encontrado una respuesta concreta a sus suposiciones, pero las palabras dejan entrever un sentido de esperanza en la búsqueda existencial que la caracteriza.

En el poema «28» de *Ciruelo* Vinderman insiste en la visión de la ciudad que se convierte en la metáfora de la construcción de la existencia y de la vivencia de esta última. "Una ciudad hecha de hilos de ciudades:/ Ciudades de estado, ciudades recuerdo, ciudades/ apiladas como libros viejos, como noches en blanco/ como la esencia de la oscuridad" (2014: 64).

En el poema «11», que forma parte de *Ciruelo*, de 2014, la autora hace referencia a un texto de María Negroni y nombra a la autora misma: "Esta *es* la ciudad de los amantes, María" (29). La línea es una respuesta al pasaje inicial que María Negroni escribe en el poema inicial de *Diario extranjero*:

> no he llegado/ a la ciudad de los amantes/en la ciudad en que estoy/ la gente clava estacas en el corazón/ de la noche/ una máscara cae/ detrás de otra/ por un instante el fracaso/ se torna/incandescente/ (algo se refleja/ en lo que no existe)/ por el cuerpo de esta ciudad/ pasa el mundo/ y todo deseo/ de viajar/ todo deseo de olvidarse/ del deseo de viajar (2000: 49).

En el prólogo de *Diario extranjero*, de 2000, María Negroni habla de la génesis de este trabajo. Los poemas, escritos entre 1993 y 1994, se definen postales irrealizables de una ciudad que parece ser Manhattan, donde la autora vive por diferentes años y en la cual experimenta un nuevo sentido de escritura y de estudio. La escritora hace referencia al deseo y a lo que la imaginación logra construir, a través de la palabra, para satisfacer sus expectativas. De manera exacta, María Negroni afirma:

> La ciudad que emerge en ellos se parece a Manhattan pero es también, sin duda, lo que mi deseo imaginó o creyó robar a lo vivido, como una memoria inspirada que se anticipa a aquello que perderá: algo que podría confundirse con un gabinete fantástico o una segunda infancia o una gran noche sin orillas (2000: 5).

En el poema de María Negroni que abre el libro se subraya una falta de amor y se señala un lugar en el cual las personas clavan estacas en el corazón de la noche. Las máscaras, símbolos del disfrace y del doble, se desmaterializan y un sentido de derrota invade el espacio de manera casi explosiva, subrayando la presencia de algo que se manifiesta, de manera paradojal, en la nada. También la ciudad de María Negroni se personifica y se convierte en un terreno de camino. En esta misma dirección, en *Diario extranjero* escribe: "pasa el mundo y todo deseo de viajar" (2000: 7). Lugar de paradoja, la ciudad se transforma también en la dimensión en la cual fomentar el olvido y la contradicción que determina la vida de los seres humanos.

En el texto «11» de *Ciruelo*, Vinderman afirma haber encontrado "la ciudad de los amantes" (2014: 29), un lugar que, sin embargo, parece ser demasiado pequeño y

perdido en un país extranjero. También el muelle de la ciudad, núcleo de partida y de vuelta, de movimiento y del fluir de la vida, no logra conservar sus connotaciones positivas: este lugar deja ir, de manera paradójica, lo que todavía no siempre se ha vivido y, por lo tanto, todo lo que se hubiera podido experimentar, con las esperanzas y los sentimientos relacionados. "Un muelle adecuado al crimen./ A la voluptuosidad de perder lo que aún/ no terminamos de vivir./ No lo terminaremos, ésa es su pasiva perfección,/ el horror y maravilla de lo indefinido./" (2014: 29), escribe Vinderman. La autora habla además de algo indefinido y del vivir en los bordes para intentar alcanzar una dimensión mejor que la habitual. "Viajamos a los bordes para disimular nuestra íntima/ miseria aquí, en la dignidad y sordidez/ de una pobreza inmune a nuestro sol." (ibíd).

La necesidad de instalarse en una posición periférica y observar las cosas desde otro punto de vista puede adquirir diferentes significados y otorgar una mayor libertad de expresión y pensamiento, ya que el margen se substrae a una categorización definida. En el poema «3» de *Ciruelo* la autora declara sin hesitación:

> 'Cielo de mí', quiero escribir un sueño dentro de un sueño/ o en el borde del sueño, cielo de mí./ Siempre super que los bordes cantan mejor/ porque allí también canta el miedo./ Y son el miedo y la muerte los que conocen la canción (2014: 13).

A través de estas palabras Paulina Vinderman subraya la importancia de situarse al lado, es decir, en un límite para poder escribir, en este caso para poder cantar. A continuación, hay que leer en *Los espejos y los puentes*: "Aunque te llamen de

mil formas diferentes/ estará siempre el nombre/ del otro lado del muro" (1978: 11). Aquí se encuentra una reflexión tanto sobre el aspecto del doble como sobre la importancia del pasaje, de la travesía, a otra dimensión que permite a la autora explorar un nivel innovador de reflexión.

Con referencia a ello, la poética de Alejandra Pizarnik pone de manifiesto la importancia de una búsqueda continua que se basa en el margen, como si la visión periférica pudiera fomentar nuevas visiones y percepciones a la autora. En «Rescate», de *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik escribe: "Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma/pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no/ éste sino aquél" (229). La poeta piensa en la existencia de una dimensión más acogedora, gracias a la existencia del jardín que se convierte en un espacio de salvación. También en «Aproximaciones», de los *Poemas no recogidos en libros,* leemos: "El amor es este viaje inútil, pero muy suave,/al otro lado del espejo" (2016: 309). La autora constata que también el sentimiento del amor se desarrolla a través de la acción del viaje y entre dos orillas. A pesar de que la connotación sea negativa, es decir que el viaje tiene una resolución negativa, ya que es inútil, su travesía resulta suave. El pasaje al otro lado adquiere una función que puede hacer mejorar la condición momentánea del ser.

Además, Pizarnik titula «Del otro lado» dos poemas que forman parte tanto de *Los trabajos y las noches* como de *El infierno musical*. La importancia de situarse en una dimensión diferente, que en su caso incluye también la de la muerte, es un rasgo constante, por el sentido de investigación que tal nivel puede impulsar.

A estas digresiones, y volviendo a la escritura de Vinderman, se añade la postura de Irma Verolín que, en "La construcción del espacio y el imaginario argentino

en la poesía de Paulina Vinderman", de 2019, habla de una trasposición que engloba también la idea del tiempo, de una dimensión física, de un sentido artístico y, finalmente, del lenguaje. La estudiosa sostiene su tesis proponiendo el análisis de algunos temas fundacionales que forman parte del tejido de la nación argentina. De hecho, el país se caracteriza por una cierta grandeza geográfica y sus distancias, con territorios poblados o deshabitados. En este espacio, se ha asistido a diferentes oleadas migratorias de Europa en la segunda mitad del siglo XIX y en el siglo XX, con el continuo crecimiento de las colonias judías, de los emigrantes alemanes, italianos y españoles. En el análisis, se nombra también "La Campaña del desierto" (Verolín, 2019) conocida por la ocupación de algunas tierras extensas donde vivían los indígenas.

Irma Verolín afirma que en el imaginario colectivo de los argentinos se asiste a la evocación históricas de estas tierras y a la creación de nuevas representaciones que el recuerdo de tales espacios produce, ya que "las interminables tierras patagónicas contribuyeron a crear una imagen de vacío en la sociedad argentina. Pareciera que en nuestra tierra los espacios son ambiguos o tergiversados" (ibíd.) A menudo, también los lugares europeos abandonados, que se han caracterizado por un rasgo mítico, vuelven a ser utópicos. Por lo tanto, según la visión de Irma Verolín, se define una dimensión presente de la cual contar las cosas, una temporalidad que se relaciona con el exterior según diferentes cánones.

En los poemas de Paulina Vinderman se describe una lejanía, un espacio desde el aquí y un allá, es decir, una distancia que se puede reducir y describir, admitiendo le presencia de un terreno que las palabras dibujan. Este afuera, en la postura de la poeta, se construye por medio de la idea del viaje y de la posibilidad que este movimiento otorga a la palabra de alcanzar metafóricamente

un lugar con su descripción. Los sitios desde los cuales se habla se sitúan al exterior y se representan gracias a la imagen de una ciudad, del mar, de las islas, de los ríos, de los boques y de muchos otros elementos llamativos. Finalmente, se hace patente la presencia de varios detalles que se refieren al área semántico del mapa, de la carta, del puerto, de los barcos, de la frontera y de los hoteles. En estos casos, el efecto que se produce es el de una "fugacidad de los que se percibe en el pasaje" (ibíd.).

En *Hospital de Veteranos,* de 2006, además, se asiste a un pasaje desde la perspectiva temporal, desde el presente hasta un pasado legendario. El pasaje hacia atrás permite el conocimiento y el uso de un léxico que refleja aquella época, creando una mezcla entre elementos antiguos y nuevos dentro del poema. En *Bote negro*, Irma Verolín constata que la autora escribe en el en el poema «12»: "El pasado es un país extranjero" (2010: 19) o, en el poema «13»: "Viajaré por la página de la noche sin mentir,/ viajaré otra vez por mi río barroso que se cree mar" (2010: 20).

En ese sentido, el pasado adquiere connotaciones espaciales y la página representa un lugar en el cual poder viajar a través de la palabra. El mecanismo de trasposición implica una distancia que se transforma en un sujeto, en una realidad, una línea de demarcación que adquiere en la escritura una dimensión muy grande, caracterizada por elementos novedosos. La variedad que se manifiesta gracias a esta mezcla, o unión, otorga al poema una calidad ulterior. "Se puede afirmar que lo que predomina en esta construcción del espacio no es el arribo al lugar en tanto destino del viaje sino la distancia entendida como una dimensión profunda", (ibíd.), sigue afirmando Irma Verolín. A pesar de que en los poemas aparezcan algunas veces los nombres exactos de los lugares, la

indeterminación y la perspectiva abstracta de las imágenes en la escritura subrayan el aspecto de vacuidad, de aquella distancia que se convierte en un símbolo real, con la importancia de la traslación y del movimiento.

A continuación, hay que destacar la postura de César Bisso que, en "El arte de escribir la vida", artículo publicado en 2003, profundiza algunos aspectos importantes de *El Muelle,* de 2003. Al principio, se analiza el propósito de la autora de escribir una novela y, por lo tanto, de moverse de un género a otro para recuperar el pasado y mezclarlo con el presente. De todas maneras, se reconoce una urgencia que la poesía declara y que corresponde a la importancia de hablar con su voz. Las palabras de la escritora parecen vivir en un silencio que ofrece el poema, un silencio que permite experimentar varias emociones, descubrir lugares y dinámicas innovadoras. Según el estudioso, el texto pierde su calidad investigadora, la poesía no intenta buscar el elemento existencial y se conforma a un nivel más básico de la escritura. Además, en las imágenes que se presentan, se materializan otras voces que dan vida a alteridades. El resultado es que el propósito de la escritura de la novela desaparece. "Donde no hay historia para narrar, hay lugar para decir. En ese instante cada palabra adquiere sentido y se refleja sobre el lector" (Bisso, 2003), reflexiona César Bisso. *El Muelle* propone un viaje circular, sin un destino exacto, creando una espera allí exactamente en el lugar donde se sitúa. El muelle se convierte en un punto de partida para observar lo que pasa o lo que ha pasado y acogerlo de nuevo, con sus formas diferentes por las experiencias vividas. De aquella dimensión la autora habla de la vida, de lo que ha sucedido y sobre lo que puede volver en forma distinta, ya que nada se puede considerar concluido.

En el segundo poema del libro aparecen otras cúpulas y, de nuevo, otras ciudades y un pasaje. En el pasaje se visitan lugares y, finalmente, se vuelve al hogar familiar. Cada elemento durante la travesía adquiere un significado simbólico "alguna vez una calle me devuelve el desierto/ y cuando oscurece,/ las sombras de las bolsas de basura/ son instalaciones de museo, que solo puedo ver/ cuando mi memoria agotada olvida el mar […]"(2003: 11). La memoria logra recuperar algunos recuerdos e interpretar imágenes simbólicas. El poema se concluye con las siguientes líneas: "Hay que aprender la asfixia como se aprende un idioma./Nadie llorará por la ausencia de las alas contra el cielo" (ibíd). Asimismo, en el poema «X» se lee: "el viaje se instala en su vida como destino/ (no sólo como deseo)./ El viaje para correrse de sí misma, el viaje/ para encontrarse" (2003: 27). En estas líneas se constata la importancia de considerar el viaje una posibilidad para conocerse, para excavar en la interioridad de la poeta.

Alejandra Pizarnik había otorgado a la escritura y al viaje el mismo deber, tal y como se lee en los *Diarios:* "¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco" (2013: 214). Según Pizarnik, es necesario empezar una ulterior travesía para escribir un nuevo capítulo de su vida y conocer partes de sí misma a través de la palabra.

En *Hispanoamérica*, por otro lado, María Negroni publica un artículo sobre la obra de la poeta, abordando su discurso a través de una postura de Julia Kristeva, la cual analiza el valor exacto de la poesía y su "absoluto compromiso en dinamitar el sentido para ver si algo del orden del orden de lo real (le) es restaurado" (Negroni: 2004). Según María Negroni, en los poemas del *Muelle* la memoria y el

pasado se hacen protagonistas, a pesar de que no se trasformen en el tema principal. María Negroni reconoce que estas líricas han alcanzado una cierta madurez que corresponde a la necesidad de aceptar y de fomentar la incertidumbre de las cosas. Los textos se componen de fragmentos, imágenes únicas, recuerdos.

En las páginas se describe el viaje de barcos que salen sin dirección, en una "epopeya privada" (ibíd.) señala Negroni, afirmando finalmente que Vinderman "entre imágenes con algo de onírico, provista de ciertos saberes (como la asfixia), apurada por discernir si debe "averiguar su historia o inventarla", escribe dentro del dolor del mundo que, por supuesto, es ella misma" (ibíd.).

La idea de una privacidad está también compartida por Susana Chavez-Silverman que, en "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2001, se centra en el recorrido personal de la autora y en su viaje desde Patagonia hasta México.

Para terminar, Irma Verolín retoma la idea de la importancia de la fragmentariedad de los textos de la autora, de la cual habla María Negroni. Al respecto, se hace hincapié la función de la desconexión que algunas veces se manifiesta en las líneas de la poeta. Los fragmentos crean huecos, pausas que alumbran las partes que quedan en la escritura. Se concreta una dinámica del viaje y del abandono de la continuidad, según la estudiosa, y los vacíos presentes permiten, de este modo, el manifestarse de las cosas de una forma diferente. Para Erika Martínez también *Escalera de incendio* es un libro que el poeta compara a un camino en campo que de un momento a otro puede explotar. A continuación, se cita el poema «Campo Quemado»:

> Nada de todo esto se parece al miedo,/ el miedo es un agujero donde uno se resguarda/ antes de la acción./ Este vacío se parece al hambre, a una tierra/quemada./ Veo, desde la ruta/ un último hurón apresurarse/ a escapar, ningún pájaro queda./ Soy una mujer al borde del camino, todos/ mis gestos son los de partir (1994: 27).

Por otro lado, Susana Chavez-Silverman define «Campo Quemado» una "mini-crónica de un viaje, una instantánea de un *road trip* que a la vez alegoriza nítidamente un momento particular de la historia argentina pos-dictatorial" (2001: 59). Tal y como la crítica señala, Paulina Vinderman usa la imagen del vacío para reflexionar sobre la vacuidad, un vacío que se equipara a la idea de "hambre" (1994: 27) y a la de una "tierra quemada" (ibíd).

Entre las líneas de este pasaje leemos las palabras de Alejandra Pizarnik en el poema «La última inocencia», que forma parte del libro *La última inocencia*:

> Partir/ en cuerpo y alma/ partir./ Partir/ deshacerse de las miradas/ piedras opresoras/que duermen en la garganta./ He de partir/ no más inercia bajo el sol/ no más sangre anonadada/ no más formar fila para morir./ He de partir/ Pero arremete, ¡viajera! (2016: 61).

En los dos textos se destaca un sentido de opresión y de asfixia del cual las escritoras intentan huir, a pesar de que esta opresión se produzca por razones diferentes. Por un lado, se percibe la necesidad de Pizarnik de ir a un lugar en el cual las miradas de las personas resultan ser piedras en la garganta. Nace, por lo tanto, el ímpetu de buscar su dimensión ideal. Por otro lado, Vinderman realiza que demora en una tierra quemada por el sistema social, sin signos de vida. La poeta recurre a la figura del pájaro que vuelve a ser una personificación del ser

humano que intenta huir, como ya había hecho Pizarnik. El propósito es el de buscar un espacio de salvación, lejos de la opresión.

Además, resulta importante subrayar las alusiones a la imagen de la viajera, emblema de la travesía textual de los poemas de Pizarnik, figura que también Vinderman retoma en diferentes poemas suyos.

De hecho, se pone de manifiesto otro poema de Alejandra Pizarnik que forma parte de *Otros poemas y en cual el viaje* y en cual se lee: "viajera de corazón de pájaro negro/tuya es la soledad a medianoche/tuyos los animales sabios que pueblan tu sueño/en espera de la palabra antigua/tuyo el amor y su sonido a viento roto" (2016: 147). El viaje de la poeta, que se personifica en la imagen del pájaro, es un viaje hacia lo metafísico, en la espera de la palabra antigua, la de una dimensión extraterrenal, de salvación y de revelación. La escritura, que es viaje, anhela a un rescate, concreto o imaginario, del ser humano.

En último, se citan las siguientes líneas de Alejandra Pizarnik, de *Árbol de Diana:* "la pequeña viajera/moría explicando su muerte/sabios animales nostálgicos/visitaban su cuerpo caliente" (2016: 136). El movimiento que describe Pizarnik se produce también hacia la muerte, lugar de desconsolación sino también de resolución, "la hermana mayor" (ibíd.), como la define en «Siempre», de *La última inocencia.*

Finalmente, resulta importante analizar el artículo de "La viajera incompleta", publicado en *El Litoral*, en 1995[137], donde se compara la voz de la cual se sirve Paulina Vinderman a la de Alicia, la figura que parece representar de manera mejor la errancia de la poeta en esta geografía que se desarrolla en los poemas

[137] Cfr. "La viajera incmpleta", *El Litoral*, Santa Fe, julio 1995.

del texto. Es importante señalar el paralelismo con la postura de Alejandra Pizarnik y el sentido de aporía y de irresolución que Carolina Depretis profundiza en el trabajo dedicado a la autora. Este nivel de indeterminación se traduce en la idea de quedarse en un lugar intermedio, entre un borde y otro, sin llegar a un destino prestablecido, ya que esta indeterminación crea la condición de escritura[138]. En el poema «IV» de *El Muelle* Vinderman escribe:

> del otro lado del río, en la bruma, un bote/ está listo para llevarme a la frontera./ Si la metáfora suena dramática, es para proteger/ esta ausencia sin brillo, el riesgo de una soledad en sordina/ y a repetición./ Las heroínas no huyen del calor/ ni de los muñecos quemados entre los escombros./Hay que llegar (del otro lado), y escribir (2003: 15).

En las líneas se subraya la importancia de ir a otro lado para poder escribir y enfrentar la vida, con la idea de percibir un nivel de aporía y de irresolución que se ilumina gracias a los recuerdos y a la memoria.

4.3 "Una extranjera en su ciudad": el recorrido del doble en la orilla de la enunciación.

La acción que promueve el eterno movimiento que los poemas de Paulina Vinderman siguieren se tiñe de otras características, las cuales consagran e

[138] También María Negroni retoma esta postura. En primer lugar, en el texto *Islandia* se presenta la importancia del viaje, del sentido de ida y de vuelta hacia un lugar, la isla, que casi parece no tener bordes. Por admisión de la misma autora, la irresolución y la grieta que se percibe en las superficies bien definidas de la realidad permiten excavar y encontrar nuevos significados poéticos que representan el sentido de la vida cotidiana. Toda su escritura se construye en la idea de crear preguntas que no necesitan respuestas concretas, ya que el sentido de indeterminación impulsa una investigación continua.

impulsan aquel nivel de indeterminación. De hecho, Paulina Vinderman habla por medio de la voz del personaje de Alicia de Lewis Carroll, siguiendo la estela de Alejandra Pizarnik y también de sus poetas contemporáneas. En su caso, Alicia logra expresarse en un panorama incierto y vuelve a ser representante de los pensamientos de la autora. Vinderman beneficia también de otros representantes, ya que, según el modelo pizarnikiano, el sujeto lírico se mueve desde una primera persona singular a una plural, desde un tú a un vosotros, introduciendo la voz una colectividad que quiere personificar. En sus líneas no faltan ulteriores figuras muy llamativas, como el caso de Cordelia que recupera el personaje shakesperiano. Los cambios de enunciación se mueven también desde el centro hasta una dimensión más periférica, intentando investigar desde el margen de los lugares o de las situaciones, para descubrir las hendiduras de la realidad por medio del lenguaje, tal y como había intentado Alejandra Pizarnik.

4.3.1 Alicia, Cordelia y las voces femeninas

La poética de Paulina Vinderman, muy a menudo, se construye alrededor de diferentes voces que hablan por su parte. Una de las más llamativas es la de Alicia, figura emblemática y poliédrica que, como ya se ha introducido anteriormente, es protagonista de una errancia simbólica.

En la entrevista "Paulina Vinderman, la poesía, un juego mayor", de 2011, Augusto Munaro afirma que los libros de Carroll y la figura de Alicia siempre han acompañado a la autora. Con referencia a ello, Vinderman afirma:

> Carroll continúa acompañándome. Son dos libros geniales, llenos de gracia, juegos de lenguaje, alusiones irónicas al «corsé» de las convenciones, y

> personajes absolutamente inolvidables. Se cuelan en mis poemas sin pedir permiso porque son parte de mi vida. Tomo el té con el Sombrerero Loco muy a menudo, me inviten o no. (Munaro, 2011)

En ese sentido, resulta muy singular el estudio llevado a cabo por Erika Martínez y titulado "Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos", de 2011. A la hora de profundizar el interés de Alejandra Pizarnik por la novela de Lewis Carroll, *Alice in Wonderland,* y analizar la relación que esta figura presenta con su imaginario poético, la crítica se detiene en el hilo que las poetas argentinas, herederas de la escritura pizarnikiana, establecen con ella. De hecho, muchas escritoras posteriores a Alejandra Pizarnik se acercan a la lectura de esta obra por su rasgo psicoanalítico. A ese respecto, Erika Martínez escribe: "*Alicia en el País de las Maravillas* ha sido a menudo leída como una indagación en el inconsciente y en los conflictos que despierta en la mujer su exclusión de logros patriarcal y sus intentos infructuosos de formar parte de él" (2011: 20). El interés por lo que se refiere al inconsciente se conecta y se amplía en el discurso de Paulina Vinderman con referencia al periodo histórico que la autora vive con aflicción.

En "Las huellas de la Alicia de Lewis Carroll en la obra de Alejandra Pizarnik", de 2019, Cynthia Valente analiza el valor de la figura de Alicia en la obra de Alejandra Pizarnik, con relación a *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll. El resultado del análisis de la figura de este personaje en los dos libros es tanto el de una niña que espera saber gestionar de manera lógica las situaciones que debe enfrentar como el de una niña que quiere explorar nuevos recorridos, sin miedo de renovarse en su camino. Además, el personaje sobrevive en un juego de equilibrios entre realidad, ficción y fantasía. El intento

de Alicia es el de llegar al jardín, un lugar mítico y de deseo, que puede recordar una dimensión familiar. Además, tal y como reflexiona la autora:

> Ya la Alicia de *Alicia a través del espejo* quiere llegar al otro lado de las cosas. Las situaciones vividas en ese espejo son más tramposas y desajustadas aún. Es llegar a ver el otro lado de la realidad cuando esta realidad ya es otra, puesto que la realidad de la que sale Alicia es la de la infancia. (2019: 37)

Cynthia Valente sostiene que Alejandra Pizarnik describe en sus poemas casi el mismo viaje de Alicia, desvelando en los textos su atracción por la historia. De hecho, según la crítica, Alicia demora en un país maravilloso, a pesar de que viva con inquietud el cambio que la espera. A ese respecto, Cynthia Valente señala que el yo lírico de Pizarnik experimenta el mismo sentido en «Tragedia», en *Prosa Completa*:

> Con el rumor de los ojos de las muñecas movidos por el viento tan fuerte que los hacía abrirse y cerrarse un poco. Yo estaba en el pequeño jardín triangular y tomaba el té con mis muñecas y con la muerte. ¿Y quién es esa dama vestida de azul de cara azul y nariz azul y labios azules y dientes azules y uñas azules y senos azules con pezones dorados? Es mi maestra de canto. (2002: 35)

El intento de Alicia es el de ir a ver el jardín con todas sus dificultades y peripecias, un aspecto que a menudo Pizarnik retoma en sus textos. La estudiosa hace patente la entrevista con Martha Isabel Moia, publicada en "El deseo de la palabra" (Ocnos, Barcelona, 1972) y en la cual Pizarnik sostiene:

> A P: Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: - "Sólo vine a ver el jardín". Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero. (Moia, 1972)

El jardín es, por tanto, lugar de deseo, y, según la visión que la crítica retoma de Patricia Venti, lugar de reunión del yo y su doble, donde el yo lírico se reúne con la escritura y puede vivir sus instintos primordiales. El acceso se garantiza a través del sueño y por la capacidad de adaptación del sujeto. Además, también el elemento del río garantiza la entrada, tal y como las lágrimas de Pizarnik permiten llegar a otro lado en «Rescate», de *Extracción de la piedra de la locura*: "Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río./ Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél" (2016: 229).

A continuación, se afirma que el acceso a este país maravilloso, en los primeros libros, la inquieta y la fascina al mismo tiempo. La percepción del lugar del jardín, por otro lado, se altera de manera dependiente de su correspondencia con esto. "Concretado el deseo condicionado de acceder a él, aún sigue presentándose como un espacio inhóspito.", reflexiona Valemte (2019: 31).

En la producción posterior, la crítica entreve una correspondencia entre el personaje de *Alicia a través del espejo* y Alejandra Pizarnik, la cual se confunde con en el otro lado del espejo, que representa tanto la persona como la poesía. En suma, se afirma que la niña que se espeja se convierte en *La Condesa Sangrienta*.

Valente declara:

> De un lado del espejo está la niña perdida, viajera, con su maleta de piel de pájaro, la que quiere ver el bosque, pero, que lo teme, y del otro, la condesa sangrienta, la asesina, el peligro del bosque, el doble amenazador. (2019: 32)

Con relación a la obra de Vinderman, Erika Martinez hace patente la cita que se puede leer en *La otra ciudad* que Pauliuna Vinderman retoma del libro de Carroll y en la cual se escribe. La idea de un espacio ilusorio, señala la estudiosa, se presenta también en «La aldea», que forma parte de *La otra ciudad*, poema en el cual Vinderman anota: "había una morsa de piedra/vigilando la palabra" (1980: 37). y "los hombres bebían/ y cantaban canciones de olvido" (1980: 37). Para la estudiosa estas líneas impulsan un debate, ya que la niña de Alejandra Pizarnik se presenta con su desorientación en el mundo. Por el contrario, en las poetas que escriben posteriormente, esta figura contribuye al análisis y a una reflexión sobre un periodo histórico bien determinado en Argentina, periodo en el cual la poesía parece ofrecer nuevos matices para evaluar la realidad. Erika Martínez hace patente también que «La balada de Cordelia» se abre con una cita de *A través del espejo* de Carroll. En este caso, el texto trata el tema de la falta y de la pérdida de la posibilidad de comunicación. Vinderman escribe: "Quise cantar una canción alta y grave/ como pisada de gigante […] Pero todo se dobla en esta tierra/de arcilla./ Y de mi canción queda un quejido/levísimo" (1984: 7). En estas líneas se brinda también la idea de que existe un paralelo entre Cordelia y Alicia que no pierden su racionalidad durante el momento de crisis, tal y como se señala en el análisis inicial de Alicia. Se investiga, por tanto, sobre otro nexo con la homónima

Cordelia de la obra teatral del *King Lear* de Shakespeare, un personaje que logra combatir la parte oscura de los seres humanos, arriesgando su vida[139].

Asimismo, en *Rojo junio* cabe destacar el título del poema «Los juegos de Alicia», en el cual la voz de la primera persona singular se convierte en la primera persona plural que se dirige a la niña, intentando tratar el tema de la insensatez que vive su país con relación a la muerte. "[…] donde la muerte está por sucedernos,/cada minuto sombra de columpio" (1988: 9), escribe Paulina Vinderman.

Finalmente, se señala el análisis de *La balada de Cordelia* que ofrece Pancho Muñoz, el cual, en el artículo "Serena y despiadada", publicado en el Clarín, en 1985, invita al lector a considerar la guerra de Cordelia en relación a su búsqueda personal. La acción que sugiere el estudioso es la de una búsqueda privada para encontrar una lectura propia de la realidad y la traducción de esta realidad por medio de un lenguaje sencillo y directo.

Susana Chavez-Silverman, en "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el después", de 2011, insiste en el considerar *Rojo junio* un punto de partida, un libro que permite tener una visual más extensa y exacta, por medio de la referencia a elementos de uso común. A pesar de que se sostenga una escritura que se entrelaza con una realidad más concreta, la palabra de Paulina Vinderman, según Susana Chavez-Silverman, no se tiñe de tonos de sello anecdótico u objetivista. En el poema «La cuarta cuerda» se asiste a la descripción de un viejo que toca un violín sin una cuerda y a la descripción de un gato, mascota del viejo, que no tiene una oreja. En las líneas que se alternan en el poema

[139] "La «Cordelia» contemporánea (una especie de *alter ego*) comparte con la de Shakespeare un destino de orfandad y de infortunio por su dramático apego a la verdad" declara Vinderman en la entrevista de Augusto Munaro "Paulina Vinderman. La poesía, un juego mayor", de 2011.

se notan dos niveles. Por un lado, el de la postura divertida e infantil de la hija, una actitud que refleja la realidad concreta, a pesar de la edad de la joven. Por otro lado, está presente la voz de la madre que se caracteriza por una cierta imaginación. A este propósito, Susana Chavez-Silverman cita el siguiente pasaje de «La cuarta cuerda», de *Rojo junio*: "¿La poesía? Como ese viejo que tocaba el violín,/ como la vida,/ como la atención sobre solo tres cuerdas/ y una oreja/ y el color de una tarde" (2011: 21).

Para la estudiosa, se constata la práctica de una alternancia y de una subversión de relaciones, ya que no es el padre la persona que transmite un conocimiento, sino la madre. Es decir, el sentido de sabiduría está transmitido por la voz femenina, en un juego de intercambio de roles entre la figura materna y la hija.

En este caso encontramos un paralelismo con la visión poética que Tamara Kamenszain incluye en sus textos. De hecho, si las figuras patriarcales son las que quieren transmitir los ejes generales de una cultura y de una tradición pasada, las mujeres en la obra de Tamara Kamenszain, silenciosamente, se dedican a sus actividades y difunden puntos de vista innovadores entre los jóvenes. Sus posturas, además, se convierten en un medio importante para fomentar o reaccionar a una tradición consolidada.

En el caso de Paulina Vinderman, la madre intenta mostrar a su hija una manera ulterior de concebir la poesía y la vida. En el poema «IX» de *La balada de Cordelia* Paulina Vinderman reflexiona sobre la condición de mujer y escribe: "Madre, no me dijiste nunca/que había que pagar un precio/para hablar con las flores./ Detrás de tantas ventanas/ las mujeres se peinan para recibirlos./ No me enseñaste nunca/ que había que pagar un precio/ por haber nacido mujer/ y marinera" (1984: 38).

En «Mujer», de *Rojo junio*, vuelve la imagen de la abuela que representa una guía en su infancia. Y también en «Simbad en la taza», de *Escalera de Incendio,* aparece esta figura que crea tanto una fuerte conexión con el pasado, como la significación del núcleo propulsor de su vida: "Mi casa -habitación/ contiene el abanico de la abuela" (1988: 87) se lee en las líneas del poema. Las figuras femeninas crean un ímpetu de vitalidad y se transforman en las protagonistas de estos textos en los cuales se modela con la escritura.

En el poema «Campo Quemado», de *Escalera de Incendio*, la poeta se define "una mujer al borde de un camino", y sigue afirmando que "todos/ mis gestos son los de partir" (1994: 27). En las primeras líneas del poema la autora introduce la imagen de un vacío que no se parece al miedo, sino al hambre, a una tierra que ha sido quemada. Delante de sus ojos hay una tierra baldía, sin vida. En estas reflexiones la autora vuelve al pasado y habla de un tiempo en el cual se define "heroína" (1994: 27). Este tiempo se enfrenta a el de ahora en el cual logra solo escribir, y donde no queda nada. La autora insiste en *Cónsul honoraria* con el concepto de la nada, desde la cual se crea la escritura. "Te escribo desde la nada,/ pequeña oscura funcionaria que un siquiera ve el río" (2003: 36). En el texto se hace patente un sentido de espera y la idea de que algo suele pasar, gracias a la multiplicidad de puntos de vista que ofrece la poesía.

4.3.2 La búsqueda de la poesía: demorar en el margen del poema

En las páginas anteriores se ha señalado la postura de Erika Martínez en su tesis doctoral "Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80", de 2008, con relación al tema de la memoria y del viaje metafórico que impulsa la escritura. En

la entrevista que se puede leer en el texto, Erika Martínez sostiene que la poeta retoma y "cruza" (2008: 588) el texto de *Alicia en el país de las Maravillas*, y que la acción de "cruzar" (ibíd.) se conecta a la idea de poder ver desde otra dimensión y de otro lado. Por tanto, la escritura se convierte en un medio de evaluación para descifrar lo que normalmente no logramos entender. Cruzar significa también ir atrás y encontrar de nuevo la infancia por medio de la memoria, a pesar de que no se pueda recuperar el pasado exactamente como era. De hecho, la memoria elige el contenido, contándolo y haciendo un collage de los acontecimientos. En "Donde duermen los olvidos", de 2016, publicado en la revista Telar, Paulina Vinderman habla del valor de la memoria con relación a la escritura. La poeta impulsa la reflexión citando al siguiente extracto de un texto de John Berger:

> Escribiendo/ acurrucados junto a la muerte/ somos sus secretarios/ leyendo a la luz de la vida/ completamos su libro mayor/ donde termina ella,/ colegas míos/ empezamos nosotros, a ambos lados del cadáver,/ y cuando la citamos/ lo hacemos/ sabiendo que la historia está a punto de acabar. (2016: 19)

Paulina Vinderman se detienen en el nexo entre vida y muerte que, a través de la memoria, producen nuevas formas de interacción. En ese sentido, la escritora define la poesía un "relámpago de percepción" (2016: 20), un "juego mayor" (ibíd.) o, finalmente, "una manera de iluminar los rincones oscuros de la existencia" (ibíd.) que se componen de acciones pasadas. Definiendo la poesía "sangre del idioma" (ibíd.) y "corazón del lenguaje" (ibíd.), ya que el lenguaje es el acto que caracteriza a los seres humanos, la poesía logra mover la palabra de su posición e intenta dar nombres nuevos al mundo, para hacerlo renacer. "Ese

verdadero renacimiento nos otorga una certeza, una promesa: la de que el lenguaje ha reconocido, ha dado cobijo a la experiencia, a la visión (ya sea de triunfo o de espanto)" (ibíd.), sigue sosteniendo la autora. La poesía resulta combatir contra la muerte y, a pesar de que no logre recomponer algo que ya se ha roto, puede recuperar estos elementos y unirlos de otro modo. Por tanto, el lenguaje se convierte en memoria y recupera fragmentos y pedazos que reconstruyen un espacio.

En ese sentido, también una parte de la producción de Alejandra Pizarnik se funda en esta trayectoria. En *Pequeños poemas* en prosa la autora escribe: "Enamorada de las palabras que crean noches pequeñas en lo increado del día y su vacío feroz..." (2016: 346). Tales líneas admiten la posibilidad generadora de las palabras que logran dar vida a lugares de sueño, algo que no ha sido producido durante el estado de vigilia y que se construye en un vacío que tal ausencia produce.

En *Textos de sombras* Alejandra Pizarnik añade: "no, la verdad no es la música/yo, triste espera de una palabra/ que nombre lo que busco" (2016: 431). La autora queda a la espera de una palabra que resuelve el enigma, para poder nombrar de nuevo las cosas y para poder dar un sentido a la vida y no rendirse a la muerte. También en «Cold in hand blues», que forma parte de *El infierno musical*, se lee: "y qué es lo que vas a decir/voy a decir solamente algo/y qué es lo que vas a hacer/voy a ocultarme en el lenguaje/ y por qué/ tengo miedo" (2016: 263). El lenguaje se convierte en un espacio de protección y de salvación. Vinderman, por su parte, en el poema número «VII» de *El Muelle,* se centra en tal función de salvación de la palabra como en la de remedio: "Porqué la oscuridad de las frases

es pantano y al mismo tiempo remedio? […] ¡Ah! Abandonarlo todo por una palabra insistente. (por un objeto insistente)" (2003: 21).

A continuación, resulta interesante citar a Enrique Solinas, el cual, en el *Prólogo de Rojo junio y otros poemas* afirma que: "Vinderman concibe la poesía como *poiésis* y define a ésta como el lenguaje primordial, que estará por encima de cualquier otra expresión" (2011: 6). A pesar de que la poeta explore diferentes géneros de escritura, desde la narración al ensayo, la poesía representa, según el crítico, el lugar de escritura que ella más prefiere y que mejor responde a la urgencia de una expresión.

En esta dinámica, Pauilina Vinderman se interesa continuamente al leguaje tanto por su valor de dominio sobre la imagen como por la actitud que tiene en el contaminarse con aspectos relacionados con el cine, el arte plástico y con la literatura, con la perspectiva de representar su valor totalizador. El crítico hace patente el reiterar del uso de los siguientes verbos: decir, contar, hablar y escribir. El intento es el de romper los límites del lenguaje y favorecer el fluir de la comunicación en el poema, creando un puente entre el lector y el texto y fomentando preguntas continuas sobre su relación y sobre el valor poético.

El significado que la palabra asume en los textos de Paulina Vinderman sigue reforzándose. En «Transparencias», de *Rojo junio,* se reivindica el valor de las palabras, palabras que intentan pedir un pequeño espacio en el mundo: "Como si la vida fuera todo y nada, orgullosa/ de sus fosforescencias/hasta las palabras, que finalmente nada dicen/ nada reclaman/ sino el mínimo lugar en un universo" (1988: 61).

Además, cabe señalar otra sección de la entrevista con Erika Martínez, en la cual se reconoce que la poesía nace del dolor y tiene un rasgo autobiográfico:

> *E M: ¿Por eso en tus libros nunca aparece un cuerpo entero, sino siempre por secciones: un brazo, un labio, una rodilla, desmembrados?*
>
> P V: Sí, tienes que ver con eso. Hubo mucho dolor. Dijo Brodsky que "el poeta es un ser herido por el lenguaje". Yo creo en eso; ha sido marcado por el lenguaje, probablemente en la infancia. Después escribe en función de esa herida, no solo para repararla, supongo, sino para explorar (2008: 585).

A continuación, se hace patente la idea de Gabriela De Cicco, el cual, en el artículo "Intimidad de la poesía", de 1955, publicado en *La Capital*, sostiene que en la poesía di Vinderman hay un intento de investigación y una falta de resolución. "Escribo el poema en el revés del día/ sin escribirlo, dejando la ficción para después/[…]/Hay una poética en la integración, hay otra/ en la desintegración […]" (1994: 33) afirma Vinderman en «Tulipán», que forma parte de *Escalera de incendio*. En la composición de la escritura el yo lírico parece huir de una orilla a otra, sin éxito. Tal y como refiere la estudiosa, la escalera no permite al yo poético escapar, sino fluir en los bordes del peligro, de sí misma, en una escritura que refleja toda la interioridad da le poeta. Con referencia a ello, se analizan las siguientes líneas de «Iconos»: "La ventana que de tan contemplada encierra/ el crimen, el secreto y el investigador/ dentro de un espacio, apenas indulgente" (1994: 30).

Este matiz crea un sentido de aporía que ya ha sido profundizado anteriormente. Tal aspecto acerca el destino literario de la autora a el de Alejandra Pizarnik, a su vagar metafórico en busca de una resolución. Carolina Depretis trata el discurso con mucha atención hablando de un nivel de aporía que demora en la palabra de

Pizarnik y que se traduce por medio de varios aspectos. De hecho, se hace patente la presencia de voces múltiples, la toma de consciencia del fracaso de la palabra que no logra describir y resolver las inquietudes del ser humano y, finalmente, se señala la existencia de todas las entidades que crean un oxímoron, una dualidad entre la cual la palabra fluye.

También María Negroni sostiene que el valor de la poesía es el de encontrar interrogantes para que se fomente la duda, la investigación. Demorar el nivel de irresolución impulsa la dinámica de búsqueda que es uno de los propósitos de la poesía. En «Habrá que morir», de *Exilium,* la poeta escribe: "La felicidad/tiene su silla en el cielo/y otras rarezas/de la gravedad./ No importa el final/sino el adentro" (2016: 54).

En *La Epigrafista* se desarrolla otro elemento de precariedad. En «AHORA mi único padre es el viento», la autora escribe: "Aprender a ver la vida como un campamento provisorio" (2012: 10). El libro se publica en 2012 y el título evoca algunas líneas que se pueden leer en *Hospital de veteranos*, que se edita antes. Según la perspectiva de Alessio Brandolini, traductor de la versión en italiano, el título se refiere a la actividad de investigación que la poeta lleva a cabo con la palabra. Se parte del corazón del lenguaje y se vuelve al pasado que cambia continuamente. La memoria se modifica y el resultado es el de una búsqueda interior, de un equilibrio entre el presente y lo que queda de lo que ha sucedido. Además, el tiempo concede la posibilidad de elaborar el sentido de pérdida y de soledad que se produce por estas acciones. La epigrafista impulsa un ejercicio de equilibrio en una escritura que se concibe como viva y mutable.

En el poema «ES un árbol extraño y no conozco su nombre», de *La Epigrafista,* la autora se refiere a un árbol, imagen que caracteriza muchos poemas de la

escritora, elemento desconocido que sin embargo logra aliviar su dolor: "árbol anónimo de consuelo anónimo/esta ternura hacia lo desconocido/ parece ser hoy la única ternura para conmigo" (2012: 14). La idea de la ternura se mezcla en los poemas con la soledad. En el poema «LA POESÍA siempre tendrá ojos de perro perdido» la autora habla del significado de lograr ir a "otro lado" para escribir:

> Incendiaron los puentes por la noche/ y conseguí pasar. Pero del otro lado me ordenaron volver./ No lo hice y pagaré mi precio:/ escribir en esta "soledad sonora", en este cuarto precario y con goteras por el que pago en la casa del lenguaje (2012: 18).

En estos pasajes encontramos la imagen del otro lado, o de la otra orilla, que Alejandra Pizarnik usa en muchos de sus textos. En «Rescate», de *Extracción de la piedra de la locura,* como ya se ha introducido, Pizarnik anota: "Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma/ pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no/ éste sino aquél" (2016: 229).

En Pizarnik se advierte la existencia de una circunstancia ulterior, el "otro lado del río" (ibíd.) ofrece una perspectiva mejor, casi de salvación. Intentar acercarse a otro lado significa alcanzar un nivel de percepción inédito. En «Poema para Emily Dickinson», que forma parte de la *Última Inocencia*, la poeta escribe: "Del otro lado de la noche/ la espera su nombre,/ su subrepticio anhelo de vivir,/¡del otro lado de la noche!" (2016: 64)

Paulina Vinderman presenta este movimiento desde una perspectiva más clara. En el poema «IV», de *El Muelle*, contenido en *El vino del atardecer,* la poeta afirma: "Las heroínas no huyen del calar/ni de los muñecos quemados entre los

escombros. /Hay que llegar (del otro lado), y escribir. /Y escribir es despojarme página por página/ de un nombre añorado demasiada vida" (2003: 22). Para lograr dar vida a la escritura hay que cambiar la perspectiva y percibir el sentido de lejanía.

Susana Chavez-Silverman, por su parte, constata la inversión del tono sagrado de sello neorromántico de los primeros poemas de Vinderman en una "suerte de recompensa (siempre incompleta, insatisfactoria) de la heroicidad [sic] y belleza —de la vida— perdida" (2001: 59). A ese respecto, la estudiosa evidencia una separación de este concepto ideal expresado en «Campo quemado» con la poética de Alejandra Pizarnik, la cual, el 13 de junio de 1968, escribe en los *Diarios* "algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gusta o como necesito" (2013: 783).

Analizando «Campo quemado», se hace patente el concepto que Paulina Vinderman expresa a través de la palabra "ahora" (1994: 27) y se introduce la idea de que la escritura pierde su valor casi sacral. El tema del fracaso del lenguaje llama a la atención tanto la poética de Alejandra Pizarnik como la de María Negroni. En la parte conclusiva de la producción de Alejandra Pizarnik asistimos a una inversión con relación a este tema, es decir, se pone en duda valor de salvación de la palabra, la cual no logra resolver el intento de explicar el significado de la vida y de acercarse al divino. En «Fragmentos para dominar el silencio», de *Extracción de la piedra de la locura,* Alejandra Pizarnik escribe: "Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo" (2016: 223)

En «Artes invisibles» que forma parte de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik escribe: "Con todas mis muertes/yo me entrego a mi muerte,/con puñados de

infancia,/con deseos ebrios/que no anduvieron bajo el sol,/y no hay una palabra madrugadora/que le dé la razón a la muerte,/y no hay un dios donde morir sin muecas" (2016: 80).

La palabra no logra explicar el sentido de la vida y no existe un lenguaje, o un ser superior, que sea capaz de contrastar la muerte y el sufrimiento.

También en «Noche», de *La última inocencia*, se reflexiona sobre la imposibilidad de narrar y de describir, de traducir en poesía lo que se vive y aliviar las penas de los seres: "Tal vez esta noche no es noche/debe ser un sol horrendo, o/lo otro, o cualquier cosa.../¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,/falta candor, falta poesía/cuando la sangre llora y llora!" (2016: 57).

En «Esta noche, en este mundo», de *Los pequeños cantos*, Pizarnik escribe:

> Y por último, palabras embozadas/todo se desliza/hacia la negra licuefacción/[…] 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 (2016: 398).

Pizarnik busca continuamente una solución para escribir el poema perfecto. Por otro lado, María Negroni afirma en "Seis fragmentos a favor de lo indócil: el discurso de María Negroni en Filba", de 2022:

> Quien escribe entiende, como nadie, que las palabras son insuficientes, a menudo tramposas, incluso nocivas. Por eso, se para ante ellas con recelo. Desconfía del pacto utilitario, comunicativo u ornamental que proponen. Lucha contra ellas, a pesar de tener plena consciencia de que no existe, como

> advirtió el poeta vietnamita Ocean Vuong, una lengua para salirse de la lengua.
>
> Toda escritura que se precie reflexiona, tarde o temprano, sobre la inadecuación entre lenguaje y mundo. (Negroni, 2022)

El lenguaje no tiene el deber de salvación del ser humano, sino el de hacer preguntas, de solicitar un nivel de indagación continua. Esta última, la indagación, es el verdadero motor de la literatura en todas sus formas.

Susana Chavez-Silverman trata el tema del fracaso de la función metafórica de la palabra con relación a la producción de la autora. La crítica se detiene en las siguientes líneas de Paulina Vinderman, de *La otra ciudad*, donde se sintetiza la producción de los poetas: "La búsqueda de la palabra/ en un planeta de conspiraciones/ y de lluvia" (1980: 54). En los últimos textos, el sentido de dolor no logra traducirse por medio de las palabras; por el contrario, esta sensación "flota, como un *temple de ánimo*, como un *mood* que filtra y permea todo el discurso poético" (1980: 54), escribe la autora. En «La muerte de la imaginación», tema muy sentido en la trayectoria de Vinderman y que forma parte del libro *Bulgaria*, se lee un epígrafe de Sylvia Plath, la cual trata detalladamente con su postura la angustia confesional y el discurso femenino literario. Sin embargo, Susana Chavez-Silverman sostiene que Paulina Vinderman se aleja del tono confesional. En "Poesía y existencia", publicado en el *Clarín,* de 1988, Joaquín O. Giannuzzi hace patente la importancia de la imagen en los poemas de Paulina Vinderman que forman parte de *Rojo Junio*. La idea de abstracción se concreta en varias figuras y en la descripción de los objetos cotidianos vuelve a ser fundamental para dar voz a una determinada emotividad y para reconocer el valor de la escritura. Los objetos evocan y, para Joaquín O. Giannuzzi, "los

mecanismos del pensar se alimentan de las cosas, operan desde el elemento histórico, con lo cual el acto creador adquiere eficacia en virtud de la dramatización del concepto" (Giannuzzi, 1988).

El punto de partida en estos poemas es la existencia real y los elementos que la componen, los cuales expresan algo universal y se caracterizan por matices particulares. Con referencia a ello, se retoman las siguientes líneas de «Abstracto»: "Alguna vez el negro fue expulsado por debajo de las puertas./ El té deja una taza vacía/ donde la porcelana es un adjetivo más./ Todo está por partir" (1988: 34). Resulta que los poemas se caracterizan por una mezcla entre emoción e imagen, entre el aspecto sentimental y el rasgo más concreto. El acto de la escritura se basa en una comunicación directa y el sujeto lírico fluye con sus dudas, certidumbres y proyecciones, intentando describir lo que lo rodea, tal como Giannuzzi señala en estas líneas "Extraño lugar./ Pero más extraño aun es mi oído/ afinándose en los cuartos calientes y opacos/buscando una alarma/ que no tenga que ver con la ira, una flor en la áspera identidad"(Giannuzzi, 1988).

En las líneas anteriores se ha destacado la importancia de otro tema muy llamativo de la poética de Vinderman. El sentido de soledad y de ausencia penetra en muchas de sus textos y, en la visión de la autora, impulsa la creación artística. En «CASI en el centro de tu ausencia está creciendo», de *La Epigrafista,* se lee:

> Mi soledad fabrica arte:/ talla maderas, pinta ojos en papeles de agua/ escarba en busca de un nuevo dolor./ Perdí la palabra con la que pude nombrarte,/ perdí mi pulsera de flores./No puedo colmar mi corazón con lo posible./ No lo puedo colmar con lo imposible/ ¿Y el poema?/No reúne a los dos? (2012: 46)

También las líneas de Pizarnik, que forman parte de los *Poemas no recogidos en libros* construyen en el mismo sentido: "Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí./ Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos" (2016: 360). Se puede añadir también el siguiente pasaje de «Los pequeños cantos»: "el centro/de un poema/es otro poema/el centro del centro/es la ausencia/en el centro de la ausencia/mi sombra es el centro/del centro del poema" (2016: 381).

Sin embargo, se destacan otras palabras, menos tranquilizadoras, de «Hija del viento», que forma parte de *Las aventuras perdidas*, "Tú lloras debajo de tu llanto,/tú abres el cofre de tus deseos/y eres más rica que la noche./ Pero hace tanta soledad/ que las palabras se suicidan" (2016: 77). Delante de la soledad de la autora, una soledad no solo física, sino metafísica, las palabras no pueden hablar, describir y, metafóricamente, se suicidan.

En las líneas analizadas posteriormente de Pizarnik se percibe una confianza mayor en la escritura. Sin embargo, sabemos, como se ha analizado diferentes veces en esta investigación, que en la perspectiva de Pizarnik la escritura vive un fracaso, ya que representa una incapacidad real de representar la realidad y de liberar el hombre de los sufrimientos de la vida.

Por lo que se refiere a Vinderman, si en las primeras especulaciones se ha destacado el valor fundacional de la palabra que se expresa a través del género de la poesía, es necesario evaluar otra postura que, a lo largo de la producción de la autora, se interroga sobre aquel valor y revela la necesidad de encontrar también otras fórmulas, es decir géneros, para contar la propia experiencia existencial.

En el último pasaje, que forma parte de *La Epigrafista*, Vinderman expresa una incertidumbre sobre la función del poema. Desde este punto de vista, Vinderman se interroga constantemente sobre la función del lenguaje. En *La mirada de los héroes* anota: "Me hablaron del lenguaje. / Por vez primera osé nombrar las posibilidades y renuncias./ E imaginé un nuevo viaje/ maduro/ prodigioso/ para domar montañas de sílabas salvajes" (2012: 14). En «lsla Tortuga» que forma parte de *Rojo junio*, leemos:

> Me despierto feroz esta mañana,/con ganas de amor y desayuno de campo./Me apodero de la ciudad/abandonada a los pájaros corno un/pueblo costero después de una tormenta,/y pienso en lo que queda:/un promontorio,/un refugio áspero al que visita/un cartero con la bolsa vacía/y juega a los dados en la penumbra de la/cocina./No espero nada del verano./No espero nada del poema. (1988: 54)

En «Black Mask», de *Bulgaria*, se presenta al personaje de una mujer que, en una novela negra, podría cambiar su destino y huir del amor por su asesino. De todas maneras, allí heredaría las calidades de una "torva ingenua bailarina de cabaret/ o la dulce —nada ingenua—/ muñeca con ojos como ciervos, pelo/para agitar en el viento entre las acacias" (1998: 13). En las líneas siguientes la autora enumera las soluciones que el género de la novela negra puede ofrecer a su personaje femenino en lugar del poema. El poema, de hecho, comprime y crea tensión hasta probar asfixia. Al respecto, se lee:

> Ya no importaría la tensión del poema/ o de su espalda/ soportando el mundo./ En la novela negra ella no tendría esta asfixia,/ este estribillo que

envejece/ a medida que come de su pan/y abre los brazos en la oscuridad/ en su escandalo incumplido. (1998: 13).

En este caso, se subraya el aspecto opresivo de la poesía, por medio de una compresión de las palabras. El poema no esconde nada, traduce todo el sentir de un sufrimiento personal y universal a través de aquella asfixia. Por el contrario, la escritura de la novela parece conectarse con un sentido de eternidad y sus palabras no envejecen. "Si algo la habita es la memoria de un punto insignificante/ y caluroso/ donde la muerte no es un estadillo/ sino una conversación, una clara evidencia" (1998: 13), escribe en «Black Mask», de *Bulgaria*.

El intento de lograr explorar los varios ámbitos y los géneros de la escritura es común a todas las autoras citadas en el presente estudio. Por lo que se refiere a Alejandra Pizarnik, es frecuente leer tanto, sobre todo en los diarios, la creciente necesitar de indagar otras formas de producción, ya que la poesía finalmente parece presentar algunos límites.

El 8 de diciembre, en la sección de Cuaderno de 1957 a 1960, escribe: "Vuelve la obsesiva —o siniestra— necesidad de escribir una novela. ¿Y por qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo. Esto es difícil de comprender" (2013: 210).

Resulta interesante también el siguiente extracto, datado 11 de febrero de 1958, de los *Diarios*: "Ayer escribí un poema. Mi poesía, ahora, es anémica. No tengo potencia poética y si aparecen rastros de ella queda paralizada por mi temor. En el fondo, quiero escribir la novela" (2013: 267). En el discurso poético de Pizarnik se asiste una crisis verdadera con relación a la escritura, ya que la autora medita

sobre el fracaso de la palabra poética, es decir, sobre la imposibilidad de descubrir el real sentido de la vida y alcanzar una unión hipotética con la divinidad.

4.3.3 El doble en la obra e Paulina Vinderman: el imaginario de Alejandra Pizarnik y los nuevos disfraces

El sentido de búsqueda y la importancia de otorgar a la poesía un valor prestablecido se tiñe de elementos, escamotage lingüísticos y literarios, que refuerzan la posibilidad de indagación. En el análisis que Erika Martínez lleva a cabo en su tesis, *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*, de 2008, se brinda la idea que el tema del doble se posiciona entre estos recursos necesarios por la construcción de la poética de Vinderman, ya como había hecho Pizarnik, adelantando algunas de estas imágenes. De manera más exacta, la estudiosa habla de un "yo clandestino" (2008: 372) y sostiene que el rasgo polifónico de los textos del corpus que la escritora propone "funciona a veces como una variante intensificada de la lógica de la doble voz fugitiva, de sus traumas, de sus represiones y de sus búsquedas" (2008: 372). Inicialmente, la crítica hace patente el valor de la historicidad y del sistema que determina el crecimiento de un flujo ocultado de expresión. Esta dinámica fomenta una acción colectiva que genera una fragmentación, un desdoblamiento y un desequilibrio colectivo que se traduce en las formas literaria. Si Alicia Genovese habla de una doble voz que se insinúa de manera subterránea para expresarse entre un discurso hegemónico, Erika Martínez se centra en un "yo clandestino" (2008: 335) que caracteriza muchos textos de las escritoras argentinas de la época.

Esta definición se contrapone, de manera más exacta, a la que Showalter ha denominado el "discurso de doble voz" (2008: 314) y se identifica tanto en la voluntad de ocultamiento que persiste en los poemas como al intento de desmarcarse de ciertos pensamientos que se imponen en algunos años. Erika Martínez justifica el uso de esta definición profundizando algunos puntos. De hecho, la doble voz no puede representar esta forma de autoritarismo que refuerza también un sistema patriarcal. El resultado es el del silencio y la disimulación que permea muchos poemas.

Con referencia a ello, Paulina Vinderman en *La otra ciudad* escribe: "Necesito una voz […]. La mía se quedó dormida a los pies del milagro […]. Que alguna voz me ocupe" (1980: 33). La estudiosa señala también el siguiente pasaje de «Si alguna vez consiguiera», en el cual Vinderman escribe:

> No a la sonámbula/ constructora de haceres desvariados/ sino a esta que dice […] Demasiado absurdo y solitario/ es caminar una palabra/ con zapatos que no me pertenecen" (1980: 48). La voz hablante intenta decir la ausencia: "Alguien será recipiente./ Alguna, pedacito de papel-lápiz sombra/ de señales,/ será mía, toda mía hasta el fin/ aunque no me pertenezca. (1980: 50)

También en «Manuscrito hallado», en la *Balada de Cordelia*, la acción del doble funciona de castigo: "una canción que hablara/de un tesoro enterrado en un observatorio. / Pero todo se dobla/ […]/ Y de mi canción queda un quejido/levísimo" (1984: 7).

Asimismo, en la *Mirada de los Héroes* se hace patente el uso de diferentes voces que Paulina Vinderman usa en su escritura. Se pasa de una forma en primera

persona singular a una plural, por medio de la cual el discurso adquiere una importancia universal, colectiva. En el texto se asiste a un frecuente intercambio dialógico, ya que la poeta se dirige a varios personajes destinatarios de los poemas. Además, tal y como reflexiona la crítica, en el libro la voz coral representa un acto de salvación: "De las ciudades venían las voces./ Todas las voces hechas/y la que debimos inventar/para salvarnos" (1982: 58). La ciudad corresponde al tema que se discute, a una proyección: "éramos nosotros ya/ pequeñas torpes-ciudades,/ hijas de alguna fundación/ demasiado olvidada"(1982: 59).

En ese sentido, se hace hincapié la postura de Paulina Vinderman, que se puede leer en la entrevista con Augusto Munaro "Paulina Vinderman, La poesía, un juego mayor", de 2011, con relación a la personificación de la ciudad: "Las ciudades son personajes en mi imaginario; avanzo por ellas tratando de encontrar su pulso, su corazón. Me fascina la imposibilidad de llegar al hueso de su complejidad, de la misma forma en que sucede con las personas y con uno mismo." (Munaro, 2011)

En la obra de Alejandra Pizarnik no hay muchos recursos a la imagen de la ciudad, en el sentido de su personificación, aunque en *Poemas no recogidos en libros* podemos leer: "la voz decía sobre el despertar/y sobre la muerte/y la voz decía y los ojos decían/y todo estaba condenado/pero la voz no se cansaba/ciudad de nada en nadie/el cuerpo se hace/la voz se rehace" (2016: 331). La ciudad se convierte en la imagen de la voz de las personas que hablan, a pesar de que se destaquen elementos de ausencia interior.

En el poema «IV» de *Bulgaria* Vinderman se detiene de nuevo en la profundización de un personaje femenino que parece supuestamente ser su

doble o, de todas maneras, una proyección de su ser. La imagen del espejo impulsa la dinámica de la creación del poema y de su reflexión: "Estamos otra vez en esa galería espejada/ donde nos conocimos./ Esa mujer no ha cambiado, parece tener fiebre/ y un revólver en la cartera por si alguien sale con la palabra/ fiesta./ (¿Uno ama en el otro lo que es?)" (1998: 47). En las primeras líneas una galería de espejos y de proyecciones abren el discurso. La mujer descrita se muestra con ímpetu interior. A continuación, se define otra proyección con referencia al amor que se manifiesta con relación a los otros y, sobre todo, con relación a sí mismo, ya que la autora declara que amamos y reconocemos en los otros partes que pertenecen a nosotros mismos. El poema se cierra con las siguientes palabras: "Tú voz está hablando ahora, es tu voz arrasada./ Y es como si estuviéramos muertas,/ desnudas sobre la baldosa o el mármol./ -No puedo ser tu personaje- dice tu voz/ no te traicioné lo suficiente" (1998: 48). En el texto se habla de dos mujeres que desde su adolescencia comparten y entrelazan sus vidas, una proyección de la otra, hasta la separación en la búsqueda de su destino personal. En las últimas líneas se presenta un elemento de traición que permite realmente impulsar una acción de personificación con la autora, como si la traición concediera su real conocimiento.

Finalmente, se señala en *La mirada de los Héroes* de Paulina Vinderman el uso de la tercera persona singular. En el poema «Ella», adoptando esta perspectiva, la escritora describe su recorrido desde un punto de vista exterior que casi le permite objetivar su estado de ánimo: "Ella guardaba los olvidos/ en cajitas mágicas,/ al amparo del polvo/ y el desdén del tiempo" (1982: 16). En este texto, la autora otorga a la escritura una función fundamental, la de lograr oponerse a la acción del mundo y a lo que en el mundo suele pasar. La escritura resulta ser

protectora, una defensa: "Ella, incontaminada en su jaula-vagón/ trasportando caballitos-poemas/ para oponer al mundo/ una débil represalia" (1982: 17).

Al mismo modo, Alejandra Pizarnik recurre al pronombre personal de tercera persona para hablar de alguien que crea una dinamicidad y fomenta la escritura, algo relacionado con un sentido de salvación y de rescate. En «Cantora nocturna» de *Extracción de la piedra de la locura,* se lee:

> Expuesta a/todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que/es ella […]. 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. (2016: 213)

En esta misma dirección, en «Conjuro para un sueño», que forma parte de *La mirada de los Héroes,* Vinderman se interroga sobre el ser real que actúa en si misma: "Quién es la que habla cuando hablo" (1982: 23). En la sección *La otra ciudad,* en «Demasiados arboles», la poeta ya se había interrogado y afirma: "tuve que crecer para saber quien soy/ ahora debo olvidar quien soy/ para poder crecer" (1980: 22). Los elementos de la paradoja se alternan en la búsqueda de una entidad que se debe alejar de un pasado y de sí mismo para poder desarrollarse. Al respecto, encontramos un paralelismo con muchos textos de Pizarnik y su eterna investigación sobre sí misma, donde las sombras y las máscaras, que en el caso de Pizarnik se relacionan con un discurso más íntimo, se alternan en un juego sin fin.

En «Continuidad», de *Extracción de la piedra de la locura,* Pizarnik escribe:

> No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tiene bordes dentados,/ vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién/ dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con/ máscaras. Cúrame del vacío – dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe/ que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame – dije. (2016: 235)

También en el poema «XV» de «Caminos del espejo», de *Extracción de la piedra de la locura*, la autora declara la intención de búsqueda de su ser: "Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi/cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia/ la que duerme en un país al viento" (2016: 243).

En Vinderman, la reflexión sobre la búsqueda de tales identidades se concreta también en las palabras que se pueden leer en «En ninguna parte», de *Escalera de incendios*: "Es una extranjera en su ciudad./La delatan su furia, su pasión por narrar,/el uso de palabras que atesora corno talismanes/bajo la lengua quieta:/zapote, encarnadura, cielo mayor,/tiene miedo a olvidar" (1994: 12).

El libro *Ciruelo*, de 2014, presenta otros matices. En el poema «25» de también el mundo parece ser otro, ya que por medio de una paradoja la autora imagina un mundo disfrazado por sí mismo que observa el movimiento de la escritora, y su comienzo del camino: "El mundo se disfraza de mundo para verme partir" (2014: 57). A continuación, la poeta pide ayuda a este lugar para que le garantice el silencio, un silencio personificado por medio del pronombre personal de tercera persona. La palabra que se dice, y que se escribe, es sinónimo de falta, tal y como expresa Vinderman en la siguientes palabras: "'no me dejes sin mi silencio', te pedí.'/ Él es la palabra que diré mañana,/ la caligrafía de la falta,/que saldrá de

mi mano/ mientras no se duerma" (2014: 57). La parte final del poema repite la misma línea: "'No me dejes sin mi silencio'./ Siempre tuve vocación de intemperie,/ algún día aprenderé a nombrar."(ibíd.). Finalmente, en el texto se hace patente la necesidad de nombrar las cosas, subrayando el valor de la palabra. En el poema «27» de *Ciruelo* Vinderman escribe: "la palabra sombra (la sombra de la palabra/ sombra) salta en las terrazas de la historia./ Alguien pinta en la oscuridad, a la luz/ de una antorcha./ Alguien parecido a mí escribe en la oscuridad/ con el recuerdo del sol" (2014: 61) En esta sección, la sombra intenta cruzar el tiempo y la historia que se carga de matices negativos. Este nuevo ser, vive a través de la escritura en el recuerdo del sol, de momentos teñidos de otra esperanza. La sombra, su doble entidad, expresa el lado oscuro que vive la poeta. Con referencia a estas líneas, se señala también la importancia del concepto de la sombra en la obra de Pizarnik. La poeta dedica muchas referencias a la imagen y, tal y come reflexiona Ana Becciú en las notas que comentan los poemas del libro que se incluye en los libros, se lee:

> Bajo este título "Textos de Sombra" se incluyen ocho textos hallados en los apartados INÉDITOS y ACABADOS de una carpeta, en una libreta, y hojitas sueltas, bajo "Sombra" o "Textos de Sombra". Estos manuscritos permiten suponer que AP pensaba en un libro único con ese título y un personaje, Sombra. Una nota de 1972 en otra libreta menciona Sombra, Casa de Citas y Sala 18 como textos separados sobre los que trabajaba. (2016: 401)

La sombra es proyección de sí misma, el tercer elemento que la representa, tal y como se ha explicado en el primer capítulo. En *Los pequeños cantos*, Pizarnik reflexiona: "todo en mí se dice con su sombra/y cada sombra con su doble" (2016:

396). La autora admite la existencia de una doble proyección, no solo la de sí misma, sino también de su proyección.

La sección final de este trabajo de investigación se cierra con el recorrido de Paulina Vinderman que, tal y como María Negroni y Tamara Kamenszain, heredera algunos postulados de Alejandra Pizarnik y los readapta en su trayectoria poética. En esta misma dirección, el préstamo lexical, de nuevo de sello romántico —y no solo— parece ocupar un espacio importante en el trabajo de Vinderman. Se ponen de manifiesto las imágenes de la noche, del viento, del pájaro y, agrandando el espacio semántico, se hace patente la figura de la viajera, la cual introduce la dinámica del movimiento metafórico que la poética de Vinderman trata. A ese respecto, Alejandra Pizarnik se acerca antes a este tema y convierte sus intuiciones en la investigación de algo que demora en la otra orilla, en un margen otro que se debe alcanzar y que se debe explorar. La condición del exilio que algunas veces se vive, en tal sentido, la experimentan también María Negroni y Tamara Kamenszain. Paulina Vinderman convierte el tema del viaje en un *leitmotiv* de su producción, junto a la figura de Alicia y de todas las voces que hablan en sus líricas y que resuenan del eco de la voz pizarnikiana.

CONCLUSIONES

La investigación que se ha llevado a cabo ha tenido como objetivo el de poner de manifiesto la importancia de la obra de Alejandra Pizarnik, tanto por lo que se refiere a su recorrido artístico personal, como en relación con la producción de otras autoras que, en la estela de su escritura, a partir de los años 80, construyeron una estética personal y se enmarcaron en un sistema que les reconoció la originalidad de sus voces. Las hipótesis iniciales, es decir, las de considerar la palabra de Alejandra Pizarnik un punto de partida en el desarrollo de algunas temáticas de las autoras elegidas, se consideran generalmente comprobadas, aunque de manera diferente, y en mayor o menor medida, en cada una de ellas. A pesar de que los soportes críticos, con relación a este análisis, todavía sigan siendo escasos, se ha intentado reforzar algunas posturas formuladas por los investigadores, ampliando el campo de estudio.

Después de analizar la recepción crítica de la obra de Pizarnik —recepción crítica que ha considerado tanto los análisis redactados por un grupo de intelectuales contemporáneos a la autora como los editados por la crítica después de su fallecimiento— el discurso se ha enfocado en algunos puntos neurálgicos que han constituido la trayectoria poética de Pizarnik. El rasgo biográfico, la herencia familiar y la formación personal de la autora han confluido y se han impregnado de los ecos de las teorías de sello romántico y surrealista que circulaban en la Argentina de la época. Al mismo tiempo, se ha intentado recopilar las aportaciones de los investigadores y estudiosos que, a lo largo del tiempo, se han centrado en estos ejes, mostrando los puntos de fuerza y los límites de estos mismos y sus conexiones con la escritura de Alejandra Pizarnik.

Además, se ha logrado mostrar la intención por parte de la poeta de construir una marca peculiar de su voz, de abrir una grieta en un sistema en el cual ella se sentía incómoda. Esta intención radicaba en el esfuerzo de encontrar una capacidad de expresión propia, que la distinguiera en el panorama intelectual en el cual se incluía.

Una vez aclarados estos nudos neurálgicos, se ha pasado a constatar cómo tal singularidad expresiva, oficialmente reconocida por parte de la crítica, representó, a su vez, un punto de partida en la escritura de diferentes poetas que, subordinadamente a los discursos de un sistema jerárquico que las relegaban a una posición de subalternidad, lograron ubicarse en un espacio de enunciación más amplio, desde el cual todavía siguen hablando.

Gracias a algunos criterios de selección de las poetas —criterios que han considerado la proveniencia argentina, la pertenencia al mismo periodo histórico y la capacidad y las diferentes inclinaciones a la hora de afrontar problemas comunes— se ha pasado a delimitar este corpus de autoras que forman parte de un sistema que Alicia Genovese denomina el de la "la doble voz". A partir de tal grupo, se ha hecho una ulterior recopilación y se ha seleccionado un núcleo de tres autoras, que coincidían en tratar algunas temáticas, como María Negroni, Tamara Kamenszain y Paulina Vinderman, y que ya han sido reconocidas por la crítica como herederas de la trayectoria estilística inaugurada por Alejandra Pizarnik.

Sirviéndose de las aportaciones de los enfoques críticos ya realizados por varios investigadores, de la evidencia de la reiteración de algunas áreas temáticas comunes a Pizarnik y a las tres poetas y, finalmente, constatando una recurrencia lexical, más o menos evidente en algunos pasajes del análisis —recurrencia que

ha podido ser ampliada gracias a la postura que sugiere el método de la poética cognitiva, mencionado en las primeras páginas— se ha estructurado la investigación por medio de un sistema de paralelismos, ya que cada capítulo dedicado a la obra de María Negroni, de Tamara Kamenszain y de Paulina Vinderman ha evidenciado una correlación entre las líneas que se desarrollan en sus poéticas. Además, dentro de estas temáticas, se ha detectado una circularidad, como si cada sección remitiera a algo que existe con un nexo sin fin, en una estructura de la cual casi no se puede salir. El sentido que sobresale del discernimiento es el de aporía, un nivel muy claro en la obra de Alejandra Pizarnik que Carolina Depretis, en 2004, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, había señalado magistralmente al abordar algunas cuestiones de la poeta argentina.

De manera más detallada, a lo largo de la primera sección de la investigación, se ha detectado una coincidencia entre la producción de María Negroni y la de Alejandra Pizarnik, por medio de un préstamo lexical y de temáticas de sello romántico que, readaptadas a la condición diferente de María Negroni, resuenan según un estilo y una faceta de sello pizarnikiano. El sentido de tristeza, expresado en la vertiente más social de la obra de Negroni, requiere la reformulación de nuevas metafóricas huidas y la creación de un imaginario paradisíaco, representado por el tiempo de la infancia y conectado a la imagen del jardín primordial. De esta manera, Negroni recupera estos símbolos en el sentido pizarnikiano, y proyecta en tales niveles la esperanza de encontrar un lugar de salvación y de pureza, impulsando un movimiento con la memoria que vuelve atrás y revaluando los recuerdos del pasado. Asimismo, María Negroni se aleja del enfoque pizarnikiano y se centra en un discurso más personal con

relación a la memoria. De todas maneras, el elemento dinámico que la palabra cumple para volver al pasado se servirá de una alternancia de lugares de enunciación y de sujetos líricos que mostrarán una escala de pluralidades. Al respecto, se ha hecho patente la confluencia en la vertiente de Alejandra Pizarnik, la cual edifica su digresión poética en la imagen del doble, en el uso de una alternancia de sujetos líricos y en la determinación de algunas figuras representativas. Igualmente, se ha evidenciado el *escamotage* de María Negroni en el uso de innumerables disfraces, en la actuación del cambio de géneros y en la adopción de diferentes pronombres personales que le permiten enfocar el discurso desde varias perspectivas, creando una dinamicidad y garantizando a los poemas una multiplicidad de interpretaciones. La multiplicad de ejes ha evidenciado también en la técnica del montaje que la poeta experimenta en la estela de Joseph Cornell, y de otros autores, dando vida a un juego de yuxtaposiciones que crean encajes de imágenes. También en este caso, María Negroni parece mostrar su mirada peculiar en la escritura. El capítulo se cierra con una reflexión fundamental que se conecta al valor de la poesía y a su capacidad de impulsar interrogantes en su acción continua de desarrollo. En opinión de María Negroni, el papel que desempeña la poesía no es el de encontrar soluciones, sino el de fomentar interrogantes. Así, la poesía resulta ser un espacio de tensión y, en ese sentido, se ha destacado un punto de conexión con Pizarnik, y con su incesante sentido de búsqueda por medio de la palabra —que en su caso termina con un nivel de frustración, en cuanto la palabra poética no alcanza la perfección esperada y no se carga de un sentido revelador—. Por lo tanto, se puede afirmar que la palabra pizarnikiana ha sido un punto de partida en la visión de María Negroni, ya que, si Alejandra Pizarnik vive en relación con la

palabra casi una obsesión que no encuentra prospectivas ulteriores, María Negroni convierte tal fracaso en un centro dinámico y propulsor desde el cual moverse en la escritura.

Con relación a la obra de Tamara Kamenszain, se ha impulsado el discurso con una disertación de la misma autora, la cual, en "Pizarnik, una intimidad que no descansa", de 2017, afirma que la obra de Alejandra Pizarnik ha representado un punto de partida para muchas autoras de su época. Por medio de la comparación de diferentes aportaciones críticas, y considerando el aspecto de la memoria un punto central de la temática de Kamenszain, inicialmente, se ha profundizado la investigación con el análisis del significado de la figura de Alicia de Lewis Carroll, que ya había sido introducida en los escritos de Pizarnik. Con referencia a ello, se han compartido varias posturas, las cuales demuestran una relación entre la Alicia de Pizarnik y la temática de la vuelta al jardín y a una infancia primordial. Además, se ha introducido el discurso de la disertación sobre los géneros que la imagen de Alicia sugiere en la poética de Pizarnik y se ha señalado la siguiente evolución que tales enfoques adquieren en la obra de Kamenszain. La figura de Alicia de Kamenszain representa la imagen de una niña que intenta encontrar su dimensión ideal en un sistema familiar y social determinado.

A ese respecto, se ha impulsado una reflexión, independiente de los nexos pizarnikianos, conectada a los roles literarios de la figura paterna y del abuelo que garantizan la transmisión de una cultura, a través de la memoria. A continuación, se ha constatado la existencia de una presencia femenina, casi silenciosa, que, sumisamente, se ha incluido en la tradición y ha llevado adelante una determinada herencia, reforzando el rol de la figura femenina en una tradición patriarcal.

En el análisis se ha reflexionado también sobre la pertenencia de Tamara Kamenszain al eje neobarroco, rasgo que la diferencia totalmente de la poética de Pizarnik, y se ha añadido una disertación sobre el tema sentimental que se enriquece de una red intertextual muy importante y que, nuevamente, describe la unicidad de la poética de Kamenszain. Finalmente, el capítulo se cierra con la consideración sobre las diferentes posturas literarias sostenidas por Alejandra Pizarnik y por Tamara Kamenszain con referencia a la tradición familiar y también con la evaluación de una escritura que enfoca el discurso desde el margen y desde un lugar de enunciación periférico que permite un mayor movimiento al sujeto lírico. En ese sentido, Tamara Kamenszain parece seguir la estela de Alejandra Pizarnik, ampliándola con sus matices personales.

La sección final de la tesis se ha centrado en el estudio de los puntos de contacto entre la obra de Alejandra Pizarnik y la de Paulina Vinderman. También en este caso, se ha constatado la urgencia de reconocer la voz peculiar de Vinderman, poeta que, como Pizarnik y Negroni, declara la voluntad de encontrar su espacio de escritura personal. Sin embargo, se ha destacado de nuevo un préstamo lexical de sello romántico por parte de Pizarnik, ya que Vinderman readapta una semántica que se refiere al tema de la tristeza, contextualizándola, según su punto de vista, en el entorno social de la época. Además, a través de la acción de la mirada y de la decodificación de lo que esta misma permite descifrar, la investigación ha podido explorar un nivel interior y se ha centrado en los sentimientos de la poeta que vuelven al pasado, para revivir instantes felices o significativos. Si la evocación de tal pasado describe mayoritariamente la voz de Paulina Vinderman, el viaje metafórico que cumple la palabra, para llegar a otra ciudad o a otro puerto, lugares simbólicos, ha recordado la intención de

Alejandra Pizarnik de alcanzar un espacio de salvación desde el cual poder discernir y mirar las cosas. De hecho, la imagen de la "orilla" de Pizarnik se puede considerar una alegoría de la muerte, del fin de todo, sino también de manera paradojal, como un punto de liberación, de partida y de comienzo. En relación con ello, las varias significaciones metafóricas que adquieren las imágenes de la ciudad o del muelle de Vinderman se tiñen de un tono positivo, ya que los lugares de llegada son centros neurálgicos en los cuales vivir experiencias y poder partir de nuevo, en un movimiento sin fin.

Por lo tanto, emerge casi una obsesión por el valor del movimiento que la palabra cumple en el poema y por el concepto de desplazamiento, introducido también en los títulos de muchas de sus obras. Al respecto, se ha constatado un paralelismo entre las dos autoras en el uso de la simbología de la viajera que, en el caso de Vinderman, adquiere un significado más decisivo.

En la sección final de la investigación dedicada a Paulina Vinderman, se ha constatado de nuevo la referencia a la imagen de Alicia de Lewis Carroll que, de todas maneras, se emancipa del escenario pizarnikiano y ofrece una lectura ulterior y más amplia de la realidad. Las voces de las mujeres —las de Alicia o de Cordelia— se incluyen en un discurso heterogéneo, donde la pluralidad de puntos de vista, de disfraces, de sombras y de sujetos líricos que se alternan, se acercan al estilo de su predecesora, consagrándolo y tiñéndolo de matices periféricos. La periferia se convierte de nuevo en un posicionamiento privilegiado desde el cual observar el desarrollo del discurso poético como si la irrupción del acto poético, con toda su centralidad, tuviera la necesidad de una observación exterior, más objetiva para poderla descifrar.

Finalmente, no cabe duda de que tal estudio no logra detectar por completo el nivel de interconexión entre las autoras. De hecho, las aportaciones investigadoras todavía resultan escasas e intentar encasillar en estructuras determinadas la poética de autoras que, por su misma admisión, intentan eludir cualquier tipo de clasificación, puede resultar un propósito contradictorio desde el principio. Además, es necesario recordar la necesidad y la insistencia que han tenido estas poetas en el declararse lejanas de la obra de Alejandra Pizarnik, ya que, si por un lado, su estética deja una herencia indudablemente capital a las autoras argentinas de las generaciones siguientes, por otro, puede resultar incómodo forzar un acercamiento desmesurado a esta misma estética. En ese sentido, se señala que la escritura de Tamara Kamenszain, de María Negroni y de Paulina Vinderman se contamina con el peso de otro momento histórico y social, además del estético, que vive la nación argentina, con todas sus facetas. Asimismo, la red de referencias intertextuales en sus obras deja entrever la poliédrica formación e influencia de las autoras, a lo largo de su producción.

Sin embargo, considerando las hipótesis avanzadas y corroboradas en diferentes puntos, merece la pena seguir investigando sobre el valor de la extranjería, en su sentido global, en los puntos coincidentes de la obra de Pizarnik y de Negroni, desde una perspectiva de sello filosófico. De hecho, el vínculo con su lengua materna, la necesidad de expresarse por medio de otras voces y de experimentar ulteriores canales de escrituras, desde el poema, pasando por las formas teatrales y llegando a la del género más prosaico, entrelaza de manera muy original su destino literario. Esa circunstancia daría la posibilidad de comparar también los textos en prosa de las autoras, detectando similitudes y diferenciaciones y ampliando las posibilidades de análisis durante el acto investigativo.

A continuación, sería muy útil agrandar y trazar un recorrido parecido, insistiendo siempre en el aspecto de la convergencia lexical, usando las sugerencias de la poética cognitiva, con las otras autoras que forman parte de este núcleo de escritoras descendientes de la voz poética de Alejandra Pizarnik para averiguar la existencia, o no, de una coherencia entre todas ellas. Más exactamente, aplicando una metodología que se base en la búsqueda de una relación semántica sería interesante indagar la presencia de una proximidad de ciertas temáticas entre las autoras, creando de tal manera un circuito común, y validando, definitivamente, el peso de la influencia de Alejandra Pizarrnik en esta generación de escritoras.

CONCLUSIONS

The present research tried to underline the importance Alejandra Pizarnik's work, both in regard to her personal artistic journey and in relation to different authors' productions that inherited her aesthetics. Indeed, from the 1980s onwards and following Pizarnik's wake, they managed to build a personal aesthetic and framed themselves within a system that recognized the originality of their voices.

The first hypotheses, according to the idea that Alejandra Pizarnik's writing is considered as a starting point in the development of such themes for a group of authors, are generally verified, even if in different ways and with some level of criticism. Although critical support is still inadequate, we must know that many efforts have been made to reinforce some researchers' positions, expanding the study area.

First, Pizarnik's work critical reception was analyzed. It considered both the analyses written by an intellectual's group, who was contemporaneous to the author, and those analyses edited by critics after her death. The discourse focused on some key points that constituted Pizarnik's poetic trajectory. The biographical aspect, the family heritage, and the author's personal formation converged with the echoes of Romantic and Surrealist theories that circulated in Argentina at that moment. At the same time, we valued different researchers' contributions of such scholars who, over time, focused on these approaches, showing their strengths and limitations with regard to the connections with Alejandra Pizarnik's writing. Additionally, we demonstrated the poet's intention to build a peculiar aspect of her voice, in order to open a gap in a system in which she felt uncomfortable.

This intention was connected to the effort to find a personal expression, which would distinguish her in her intellectual panorama.

Later, it was observed how such expressive peculiarity, that was officially recognized by critics, represented a starting point in the writing of various poets. These writers, even if they belonged to a hierarchical system that relegated them to a subordinate position, managed to find an important enunciation space, from which they went on speaking. The poets' selection respected certain criteria, such as their Argentine origin, belonging to the same historical period, and the capacity and the different inclinations in solving common issues. With regards to it, Alicia Genovese presented a corpus that was called the "double voice".

Moreover, we made a further selection, and chose a three authors' group, María Negroni, Tamara Kamenszain, and Paulina Vinderman, who coincided in dealing with certain themes, and who inherited Alejandra Pizarnik's stylistic trajectory, as critics state. Through the past critical approaches' contributions and analysis, we pointed out the correspondence among Pizarnik and the other three poets, both in dealing with certain thematic areas, and in using a lexical recurrence. This final aspect was more or less evident in some passages of the analysis—and respected the cognitive poetics suggestions that were mentioned in the early pages—. In addition, the research was structured with a parallels system and María Negroni, Tamara Kamenszain, and Paulina Vinderman's chapters showed a correlation among the lines that was developed in their poetics.

Additionally, within these themes, we detected a circularity, and the result was the creation of an aporia feeling. This aspect is present in Alejandra Pizarnik's

work and Carolina Depretis, in 2004, in *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, described it very deeply.

As regards the first research section, we started analyzing María Negroni and Alejandra Pizarnik's correspondence. The sense of sadness, that in Negroni's work is characterized by a social aspect, requires analysis both as regards a metaphorical escape theme and the paradisiacal imaginary creation represented by childhood and connected to the image of a primordial garden.

In this way, Negroni uses that symbolism in the Pizarnikian's way, dealing with the hope of finding a safe and pure place to live, and generating a movement with memory that looks back and reassesses past memories. We have also to state that María Negroni moves away from the Pizarnikian approach and focuses on a more personal discourse concerning memory. Furthermore, the word, to respect the dynamic feature, returning to the past and evocating memory, will make use of an alternation of places' enunciation and lyrical subjects that will show a large plurality. In the same direction, we stated that Alejandra Pizarnik built her poetic digression on the image of the double, on the use of an alternation of lyrical subjects, and on the determination of some representative figures. Also, María Negroni used unlimited disguises, gender changes, and she adopted different personal pronouns that allow her to focus on the discourse from various perspectives, creating dynamism and giving poems the possibility of having many interpretations.

The montage technique is another escamotage that the poet experiences and that inherits from Joseph Cornell and other authors, producing a game of juxtapositions that create an images' assembly. Again, María Negroni seems to

show her peculiar view in writing. The chapter closes with a peculiar reflection that deals with the value of poetry and its ability to continuously question.

In María Negroni's opinion, the role of poetry is not to find solutions but to raise doubts. As a consequence, poetry becomes a space where we live in a kind of tension. This aspect represented a point of connection with Pizarnik's aesthetics, and with her incessant research volunteer through words –in her perspective this research ends with a level of frustration, since poetic language cannot reach perfection and cannot have a revelatory meaning. Therefore, we affirmed that Pizarnik's writing was a starting point in María Negroni's vision. In any case, if Alejandra Pizarnik has an obsessive relationship with the poetical word that cannot reveal to her what she wants, María Negroni transforms such failure into a dynamic and propulsive way of writing, from which she can move in writing, in order to go on searching.

As regards Tamara Kamenszain's work, firstly the analysis started with the study of Tamara Kamenszain's essay, titled "Pizarnik, una intimidad que no descansa", and published in 2017. In these pages she asserts that Alejandra Pizarnik's work was a starting point for many authors' writings of her time. Initially, comparing different critical contributions and considering the central aspect of memory, we examined the meaning of Alice's figure –from Lewis Carroll–, which was introduced in Pizarnik's writings too. In reference to this, we shared several positions that demonstrate the relationship between Pizarnik's Alice and the theme that evokes a primordial garden and childhood. Additionally, the Alice image in Pizarnik's poetics suggested a gender discourse that was elaborated, with its evolutions, in Kamenszain's work. Indeed, Kamenszain's Alice figure

corresponds to a girl trying to find her ideal dimension within a determined family and social system.

At this time, we separated from Pizarnik's connections, and we concentrated on father figure and grandfather literary roles, who guarantee the transmission of a culture through their memory. Then, we underline the existence of a female silent figure, who was included in tradition and who managed to find her role in a patriarchal tradition.

Furthermore, we also noted Tamara Kamenszain belonging to the neo baroque current, a feature that is completely different from Pizarnik's aesthetics. We dealt with an analysis on the sentimental theme which was enriched by a very important intertextual network, an aspects that describes Kamenszain's poetic distinctiveness. Finally, the chapter closes with the consideration of Alejandra Pizarnik and Tamara Kamenszain's different literary positions regarding family tradition. We evaluated the importance of a discourse that declares from margins and from a peripheral enunciation that allows greater movement to the lyrical subject too. Tamara Kamenszain, in that case, seems to follow Alejandra Pizarnik's tradition, reinforcing the perspective with her personal point of view.

The final section of this research focused on studying the common points between Alejandra Pizarnik and Paulina Vinderman's work. First, we had to recognize Vinderman's peculiar voice, a poet who, like Pizarnik and Negroni, declares her will in finding her personal writing space in the different Argentinean currents. However, we studied a romantic lexical loan from Pizarnik. Vinderman, like Maria Negroni, readapts a semantic network that is related to the theme of sadness and contextualizes it, according to her point of view, in the social environment of the time. Additionally, through the action of

the gaze she manages to decode what it allows to decipher. Thanks to it, in this research we explored an inner level of Vinderman's poetical work, and we focused on the feelings that the poet evokes from the past, in order to have a new experience in living happy or significant moments. The past evocation describes peculiarly Paulina Vinderman; on the contrary, the metaphorical journey that the word completes, to reach another symbolic city or another symbolic port, moves the writer closer to Alejandra Pizarnik's intention to reach a salvation space, from which she can discern and can observe many things.

Indeed, Pizarnik' "shore" image can be considered both an allegory of the death and the end of everything; however, paradoxically, it can be considered a liberation place too. In relation to this, Vinderman uses in her poems many images of cities or docks that can have a metaphorical meaning. Those images are characterized by a positive tone, indeed, they give the possibility to live experiences and to start new journeys.

Therefore, the theme of the movement emerges in an obsessive way, and it is introduced by the titles of many other works. Also, Pizarnik uses the symbolism of the traveler, even if in Vinderman's position, it takes a more decisive meaning. In the final section of the research, we underline again the reference to Alice's figure from Lewis Carroll's works, which emancipates itself from the Pizarnikian's influence and offers a further reading of reality. The women's voices –Alice or Cordelia– are included in a heterogeneous discourse, where the plurality of viewpoints, disguises, shadows, and the alternation in lyrical subjects are connected to the style of their predecessors. Moreover, we meet again from a marginal point of view. The periphery once again becomes a privileged position from which to observe the development of the poetic discourse, as if the

explosion of the poetic act required an external, more objective observation, in order to decipher it.

Finally, it is important to declare that such research doesn't fully detect the level of interconnection among the writers. Research contributions are still scarce, and they deal with many authors who try to elude any kind of classification. Additionally, it is necessary to underline the will of such writers to declare themselves totally distant, in some point, from Alejandra Pizarnik's aesthetics. If their style was undoubtedly influenced by the Argentine previous authors, we can't force an excessive approach to this same aesthetic. Tamara Kamenszain, María Negroni, and Paulina Vinderman's writings are contaminated by the weight of another historical, social, and aesthetic background. Likewise, the network of intertextual references in their works reveals the multifaceted formation and it influences authors throughout their production.

In any case, considering the previous statements, it would be important to go on searching for the theme that connects Alejandra Pizarnik and Maria Negroni production, with regard to the feeling of not belonging, in its total meaning and from a philosophical point of view. They show a connection with the mother tongue, the necessity to express themselves through many voices and to try new writing styles. Indeed, they manage to use a poetry and prose style and theatrical forms. In this way, we could study more specifically the proses texts, increasing the research action. In addition to that, the poetic cognitive method could be used also with the other writers who weren't included in this analysis, detecting the existence of a coherence in their writings. The presence of a same way of expression in such themes could create a common circuit and it could

permanently corroborate the importance of Alejandra Pizarnik's influence in this writers' generation.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

KAMENSZAIN, Tamara (1973). *De este lado del Mediterráneo.* Argentina: Ediciones Noé.

— (1986). *La casa grande.* Argentina: Editorial Sudamericana.

— (1991). *Vida de living*. Argentina: Editorial Sudamericana.

— (1998). *Tango bar*. Argentina: Editorial Sudamericana.

— (2003). *El ghetto*. Argentina: Editorial Sudamericana.

— (2005). *Solos y solas*. Argentina: Lumen.

— (2010). *El eco de mi madre*. Ecuador: De la Lira.

— (2012). *La novela de la poesía*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

— (2014). *El libro de los divanes.* Argentina: Adriana Hidalgo editora.

NEGRONI, María (1985). *De Tanto Desolar*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

— (1991). *La jaula bajo el trapo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

— (1994). *El viaje de la noche*. España: Lumen.

— (1994). *Islandia*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

— (1999). *Museo negro*. Argentina: Grupo Editorial Norma.

— (2013). *Elegía Joseph Cornell.* Argentina: Caja Negra Editora.

— (2014). *Interludio en Berlín*. España: Pre-Textos.

— (2016). *Exilium*. Estados Unidos: Ugly Duckling Presse.

— (2015). *Cuaderno alemán*. Chile: Editorial Alquimia.

— (2017). *Archivo Dickinson.* España: Vaso Roto Ediciones, 2017.

— (2018). *Objeto Satie*. Argentina: Caja Negra.

— (2000). *Diario extranjero*. Venezuela: Pequeña Venecia.

— (2021). *El corazón del daño*. Argentina: Random House.

— (2021). *Oratorio*. España: Vaso Roto Ediciones.

PIZARNIK, Alejandra (1955), *La tierra más ajena.* Argentina: Ediciones Botella al Mar.

— (1956) *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.

— (1958) *Las aventuras perdidas*. Argentina: Altamar.

— (1962) *Árbol de Diana*. Argentina, Botella al Mar.

— (1965) *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1968) *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1969) *Nombres y figuras*. Barcelona: La Esquina.

— (1971) *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (1971) *Los pequeños cantos*. Caracas: Árbol de fuego.

— (1975). *El deseo de la palabra*. España, Barral *Editores, 1975.*

— (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Argentina: Editorial Sudamericana.

— (2013). *Diarios* (nueva edición de Ana Becciu). España: Penguin Random House Grupo Editorial España.

— (2016). *Poesía completa*. España: LUMEN.

— (2016). *Prosa completa*. España: LUMEN.

VINDERMNA, Paulina (1978). *Los espejos y los puentes*. Argentina: Ediciones Buenos Aires Sur.

— (1980). *La otra ciudad.* Buenos Aires: Botella al Mar.

— (1982). *La mirada de los héroes*. Buenos, Aires, Ediciones Botella al Mar S.R.L.

— (1984). *La balada de Cordelia*. Argentina: Fundación Argentina para la Poesía.

— (1988). *Rojo junio*. Argentina: Literatura Americana Reunida - L.A.R. Ediciones.

— (1994). *Escalera de incendio*. Argentina: Último Reino.

— (1998). *Bulgaria*. Argentina: Libros de Alejandría.

— (2003). *Cónsul honoraria, antología personal.* Argentina: Vinciguerra.

— (2003). *El muelle*. Argentina: Alción Editora.

— (2006). *Hospital de veteranos*. Córdoba: Alción Editora.

— (2008). *El vino del atardecer*. Argentina: El Suri Porfiado Ediciones.

— (2010). *Bote negro*. Córdoba: Alción Editora.

— (2011). Rojo junio y otros poemas. Buenos Aires: Ruinas Circulares.

— (2012). *La epigrafista*. Buenos Aires: Hilos Editora.

— (2014). *Ciruelo.* Córdoba: Alción Editora.

— (2015). *El buzón*. Argentina: Mediaisla Editores.

— (2022). *Puerto ausencia*. Argentina: Alción Editora.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADURIZ, Javier (2010). "Pinturas en movimiento", en *Revista Ñ, Clarín*, noviembre.

AERTS, Liesbet (2017). *Casa adentro salto afuera: el lugar de la lengua en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

AIRA, César (2001). *Alejandra Pizarnik (1936- 1972).* Barcelona: Omega.

ALBARELLI, Irene Artigas (2016). "Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la écfrasis y el museo", en *Profundidad de campo*.

ALCAIDE, Victor N. (1983). "Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto", en *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra.

ALONSO, Rodolfo (1968). *Antología consultada de la joven poesía argentina.* Argentina: Fabril Editora.

— (1982). "Hay una música interior con autenticidad que no solo es verbal", en *La Gaceta*, mayo.

ALTUNA, Elena (2016). "Prólogo. Entre la memoria y el olvido" en *Fray Diego de Ocana: olvido, mentira y memoria*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre N° 38, Universidad de Alicante.

ÁLVAREZ, Enid. "A medida que la noche avanza" en *Debate feminista*, 15 abril 1997.

AMBROGGIO, Luis Alberto (1995). "El exilio como condición poética", en *Prólogo al poemario Poemas desterrados.* Buenos Aires: Academia Iberoamericana de Poesía - Alicia Gallegos.

AMIEL, Vincent (2005). *La estética del montaje*. España: Abada Editores.

ANDERSON, Benedict Richard O'GORMAN (2021). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARMANI, Horacio (1981). *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980).* Argentina: Aguilar.

ARTAL, Roxana y Laura MAZZOCCHI (2019). "Una isla en movimiento|entrevista a María Negroni", en *Evaristocultural*, 22 de enero. Dirección URL [26-04-2021]:
https://evaristocultural.ar/2010/01/22/una-isla-en-movimiento-entrevista-a-maria-negroni/

AUGUSTINI, Delmira (2013). *Los cálices vacíos*. Sevilla: Point de Lunettes.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2000). *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo.* Málaga: Universidad de Málaga (Analecta Malacitana, Anejos 28) 2000.
BADIOU, Alain (2002). *Condiciones.* Argentina: Siglo XXI de España Editores, S.A.

BAJARLÍA, Juan-Jacobo (1998). *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo*. Argentina: Almagesto.

BAREA Federico, et al. (2015). "Conversación con María Negroni, La niña (parte I)", en *El anartista,* 16 de abril. Dirección URL [29-08-2021]:
https://elanartista.com.ar/2015/04/16/la-nina-maria-conversacion-con-maria-negroni/

BARRELLA, Sandro (2003). "El lugar vacilante de la escritura", en *La Nación.*

—(2010). "Lo que no se pierde", en *La Nación*, 17 de julio.

BARTHES, Roland (1953). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. España: Clave Intelectual, 1953.

— (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairós.

BASSNETT, Susan (1990). “Speaking in Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik”. *Knives and Angels: Women Writers in Latin America.* Reino Unido: Bloomsbury Academic.

BAUDRILLARD, Jean (1996). “Videosfera y sujeto fractal”, en *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.

BECERRA GAMBOA, Diedre (2014). "Alejandra Pizarnik de la voz ajena al silencio poético", en *Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana*. Pontificia Universidad Javeriana. Dirección URL [10-11-2021] http://hdl.handle.net/10554j/14947

BECKETT, Samuel (1983). *Worstward ho*. Reino Unido: John Calder.

BÉGUIN, Albert (1954). *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BENÍTEZ, LUIS. “La muerte de la imaginación”, en Periódico online *Altazor*. Dirección URL [2-11-2022]: https://www.revistaaltazor.cl/paulina-vinderman-2/

BENJAMIN, Walter (1982). “Tesis de filosofía de la historia”, en *Para una crítica de la violencia. La nave de los locos*. México: Premiá Editors SA.

— (2005). *Libro de los Pasajes*. España: Ediciones Akal.

BENVENISTE, Emile (1974). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

BERNARD, Suzanne (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu´à nos jours*. París: Nizet.

BERTAZZA, Juan Pablo (2018). “Exilium, de María Negroni. Recuperar el paraíso infantil”, en *La Nación*, 18 de marzo. Dirección URL [10-01-2022]: https://www.lanacion.com.ar/opinion/resena-exilium-de-maria-negroni-nid2117330/

BISSO, César (2003). “El arte de escribir la vida”, en *El Litora*, Santa Fe.

BLOOM, Harold (2002). *El futuro de la imaginación*, Barcelona: Anagrama.

BOLLING, Ben (2011). “How Many Ways to Leave your Country? On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik”, en *Modern Argentine Poetry: displacement, exile, migration*. United Kingdom: University of Wales Press.

BORINSKY, Alicia (2000). “Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías”, en *Revista Iberoamericana*, v. 66, issue 191.

BORRA, Arturo (2017). *Poesía como exilio: en los límites de la comunicación.* España: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BOULLOSA, Cecilia (2008). "María Negroni: «En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa»", en *Revista Cultural Ñ*. Dirección URL [15-01-2022]:
http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/08/_-02115427

BRADLEY, Raymond y Nroman SWARTZ. (1979). *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Reino Unido: B. Blackwell.

BRANDOLINI, Alessio (2015). "Introduzione", en *L'epigrafista*. Italia: Fili d'Aquilone.

BÜHLER, Karl (1979). *Teoría del lenguaje*. España: Alianza.

BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

CALLE ROMERO, María Isabel (2010). "La búsqueda de lo Celeste en la poesía de Alejandra Pizarnik: astros y aire", en *Gramma*, XXI, 47.

CALVO SERRALLER, Francisco (1983). "La teoría artística del surrealismo" en *El surrealismo*. Madrid: Cátedra.

CAMARA, Isabel (1985). "Literatura O La Política Del Juego En Alejandra Pizarnik", en *Revista Iberoamericana*. Vol. 51 No. 132-133.

CANCELLIERI, Natalia (2011). "Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik", en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*.

CARROLL, Lewis (2013). *Alicia en el país de las maravillas*. España: Nórdica Libros, 2013.

— (2017). *A Través Del Espejo*. N.p., CreateSpace Independent Publishing Platform.

CASTRO, Andrea (2015). "Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni", en *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos.* Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

CERVERA SALINAS, Vicente (2018). "«La poesía es un destino». Alejandra Pizarnik en «Sur»", en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 853.

CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (2001). "El género de la tristeza: dos poetas argentinas en el despues" en *Latin American Literary Review*, vol. 29, n° 57.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1973). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Francia: Seghers.

— (1991). *Diccionario de los Símbolos*. Estados Unidos: French & European Publications, Incorporated.

CHITARRONI, Mario L. (2015). "El motivo es el poema", en *Página12*, 30 de octubre.

CIFUENTES-LOUALT, Juanita (2014). "¿La «generación Del Sesenta» como punto de inflexión posvanguardista en la Poesía Argentina? El Itinerario Poético de Juana Bignozzi", en *Guaraguao*, vol. 18, n° 45, 20, 93–116. Dirección URL [13-5-2021]:
http://www.jstor.org/stable/43488378

CIRLOT, Juan Eduardo y Victoria CIRLOT (2004). *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.

CLARO, Andrés (2016). "La revolución contemporánea del montaje (una genealogía traductiva: poesía - cine - arquitectura – historia" en *Diseña(10)*.

CLAYTON, Vista (1936). *The Prose Poem in French Poetry of the Eighteen Century*. Nueva York: Columbia University Press.

COHEN, Sara (2007). "A orillas del sueño", en *Revista Ñ*, *Clarín*, enero.

COSTA, Sara. (2018). "L'approccio poetico-cognitivo per un'analisi linguistica del testo letterario", in *Il testo letterario nell'apprendimento linguistico: Esperienze a confronto.* Bologna: Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLic).
CORTÁZAR, Julio (2014). *Obra crítica.* Argentina: Alfaguara.

D'ANGELO, Paolo (1997). *L'estetica Del Romanticismo*. Italia: Mulino.

DAMIANI, Matteo (2016). *Manuale di semantica cognitiva.* Italia: Libreriauniversitaria.it edizioni.

DALMARONI, Miguel A. (2004). "«[Reseña Sobre] El Testigo Lúcido. La Obra De Sombra De Alejandra Pizarnik, De Marí-a Negroni»", en *Orbis Tertius*, vol. 9, n.º 10. Dirección URL [29-01-2022]:
https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10r08

— (2009). "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", en *Telar* 7-8.

DE CICCO, Gabriela (1995). "Intimidad de la poesía", en *La capital -Rosario*, octubre.

DE LA LLAVE BELTRÁN, Alejandra (2021). "Acercamiento al «Niña en jardín» de Alejandra Pizarnik. El simbolismo de niña, pájaro y jardín", en *Revista Cardenal*, 12 de febrero.

DE MIGUEL, Amando (1982). *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: ATE, 1982.

DE ROUGEMONT, Denis (1972). *L'amour et l'Occident*. Francia: Plon.

DE TORO, Alfonso (2006). "Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz. Transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán", en *Alma cubana / The Cuban Spirit: transculturación, mestizaje e hibridismo / Transculturation, Mestizaje and Hybridism* Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. Dirección URL [5-2-2022]: https://doi.org/10.31819/9783964563781-003

DEL PRADO, Javier (1994). *Historia de la literatura francesa*. España: Ediciones Cátedra.

DEMERS, Jeanne (1993). "Présentation. En liberté, la poétique", en *La poétique de poète. Etudes françaises* 29, 3. Dirección URL [23-10-2022]: https://id.erudit.org/iderudit/035924ar

DEPRETIS, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. España: UAM Ediciones.

DERRIDA, Jacques (1983). *La filosofía como institución*. Barcelona: Editorial Juan Granica.

DIDI HUBERMAN, Georges (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS.

EINSTEIN, Sergei (1999). *La forma del cine*. Argentina: Siglo XXI.

ELIOT, Thomas Stearns (2008). *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Reino Unido: Greville Press, 2008.

ESQUINCA, Jorge. "Jorge Esquinca charla con María Negroni", en *Periódico de Poesía*. Dirección URL [6-2-2022]: https://archivopdp.unam.mx/entrevistas/866-017-entrevistas-entrevista-a-maria-negroni

FABRY, Geneviève (2021). "Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain", en *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI*). Berlin, Boston: De Gruyter. Dirección URL [9-10-2022]: https://doi.org/10.1515/9783110736274-014

FAUCONNIER, Gilles. (1984). *Espaces mentaux: aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Francia: Editions de Minuit.

FERNÁNDEZ MORENO, César (1967). *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. España: Aguilar.

FERRERO, Adrián, and Tamara KAMENSZAIN (2013). "Tamara Kamenszain", en *Hispamérica*, vol. 42, n°. 125. Dirección URL [15-11-2022]: JSTOR, http://www.jstor.org/stable/43684251.

FILLMORE, Charles J. (1987). *Fillmore's case grammar: a reader*. Alemania: J. Groos.

FOCAULT, Michel (1984). "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 octubre.
FONDEBRIDER, Jorge (2000). "Treinta años de poesía argentina" en *Revista de literatura hispánica,* N° 52. Dirección URL [12-6-2021]:
https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/3

— (1999). *Obras esenciales: Entre filosofía y literatura. Estrategias de poder. Estética, ética y hermenéutica*. España: Ediciones Paidós.

FONSECA, Blanca (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Dirección URL [10-2-2022]:
https://observatorio-cientifico.ua.es/documentos/5f0500b52999524666430120

FRIEDRICH, Hugo y Juan PETIT (1959). *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.

FRIERA, Silvina (2013). "Cornell es una especie de Baudelaire de Manhattan", en *Página12,* 17 de junio. Dirección URL [9-3-2022]:
https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-28964-2013-06-17.html

FUENTES GÓMEZ, Josefa (2006). "El surrealismo en Alejandra Pizarnik", en *Revista electrónica de estudios filológicos*. Dirección URL [18-6-2021]: http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/64/62.

— (2007). "Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik", en *Revista electrónica de estudios filológicos 13*. Dirección URL [29-11-2022]:
https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm
GARCIA, Concha (2021). "'Oratorio' de Maria Negoni", en *Diariocordoba*, 24 de abril. Dirección URL [16-3-2022]:
https://www.diariocordoba.com/cuadernos-del-sur/2021/04/24/oratorio-maria negroni-48697111.html

GARCÍA CANCLINI, N (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1990.

GARRAMUÑO, Florencia (2013). "Forms of disbelonging in contemporary Latin American aesthetics", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 22(3). Dirección URL [9-3-2022]:
https://doi.org/10.1080/13569325.2013.814568

GENOVESE, Alicia (1998). *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Argentina: Editorial Universitaria Villa María.

GIANNUZZI, Joaquín (1988). "Poesía y existencia", en *Clarín*, junio.

GIRRI, Alberto, y Horacio Castillo. *Páginas de Alberto Girri*. Argentina: Editorial Celtia, 1983.

GLANTZ, Marco (2023). *Ya te llegará: Correspondencia 1984-1997*. N.p.: Canopus Editorial digital, SA, 2023.

GODSEN, Chris (2005). "What do objects want", en *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 12, No. 3.

GOLDBERG, Florinda. *Alejandra Pizarnik: "Este Espacio Que Somos"*. Gaithersburg (EE.UU.): Ediciones Hispamérica, 1994.

GOLOBOFF, Mario (2008): "Presentación del Dossier: Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina" en *Orbis Tertius*, 13, 14, pp. 1-3. Dirección URL [20-6-2021]:
http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14d01.

GONZÁLEZ CAPRIA, Eleonora y Daniel LIPARA (2020). "Dos aproximaciones a Islandia" en *Periódico de poesía*, 6 de enero. Dirección URL [10-3-2022]:
https://periodicodepoesia.unam.mx/autor/eleonora-gonzalez-capria-y-daniel-lipara/

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012). "La piedra de la locura", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8. Universidad Complutense de Madrid.

GRAMUGLIO, María Teresa (2004). "Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura", en *El oficio que se afirma, Historia crítica de la literatura argentina,* vol. 9. Buenos Aires: Emecé Editores, 93-122.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Reino Unido: Stanford University Press.
HAYDU, Susana H. (1996). *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington: Organization of American States.

HELDER, D.G (1987). "El neobarroco en la Argentina", en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, N° 4, marzo.

HERRERA, Ricardo. *La hora epigonal*: *ensayo sobre poesía argentina contemporánea.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

HERRERO Cecilia, Juan (2011). "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", en *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, (2),17-48. Dirección URL [20-7-2022]:
https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80820893002

HUBERMAN, Ariana (2005). "Desde las roturas: Memoria, judeidad y extranjería en Tamara Kamenszain", en *Hispamérica*, Año 34, N°102, Dec.

HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Reino Unido: Taylor & Francis.

IBARLUCÍA, Ricardo (1986). "Crónica de una dispersión", en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, n°2.

ILLOUZ, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid/Buenos Aires: Katz

JARDINE, Alice. "Opaque texts and transparente contexts", en *The poetics of gender*. New York: Columbia UP, 1986.

JOZEF, Bella (1990). *Poesia argentina, 1940-1960*. Brasil: Iluminuras.

JUNG, C. G. and Roland CAHEN (1964). *Dialectique Du Moi et L'inconscient*. Francia: Gallimard, 1964.

KAMENSZAIN, Tamara (1974). "El texto que se sabe", en *Hispamérica*, vol. 3, n° 7. Dirección URL [16-11-2022]:
JSTOR, http://www.jstor.org/stable/20541225

— (1983). *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.

— (1986). "Toda escritura es femenina y judía", en *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Milá.

— (1996). "La niña extraviada en Pizarnik", en *La edad de la poesía*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.

— (2006). "El ghetto de mi lengua", en *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina.* Buenos Aires: Norma.

— (2012). *La novela de la poesía*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

— (2016). "Epílogo", en *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: AErea.

— (2017). "Pizarnik, una intimidad que no descansa", en *Infobae*. Dirección URL [15-10-2021]:
https://www. infobae. com/ grandes-libros/ 2017/09/24/ pizarnik-una-intimidad-que-no-descansa/

— (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Argentina: Eterna Cadencia Editora.

KANZEPOLSKY, Adriana (2010). "'Aquí llegamos, aquí no veníamos', acerca de El ghetto de Tamara Kamenszain", en *Hispamérica*, nº 15. Dirección URL [1-12-2022]:

https://www.researchgate.net/publication/261736070

KING, John (1989). *Sur: Estudio de la Revista Literaria Argentina y de Su Papel en el Desarrollo de una Cultura, 1931-1970*. España: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.,

KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel (1991). *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.

KOVADLOFF, Santiago (1981). "La palabra nómade", en *Lugar Común*. Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro.

KRANIAUSKAS, John (2004). "Hybridity in a Transnational Frame: Latin Americanist and Postcolonial Perspectives on Cultural Studies", en *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham: Duke UP.

KRISTEVA, Julia (1991). *Extranjeros para nosotros mismos.* España: Plaza & Janes.

KUHNHEIM Jill (1996). "Recent Women Poets in Argentina", en *Gender, politics, and poetry in 20th- Century Argentina*. Florida: UP of Florida.

LAKOFF, George. (2008). *Women, Fire, and Dangerous Things*. Reino Unido: University of Chicago Press.

LAFLEUR, Héctor René, et al (2006). *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967.* Argentina: El 8vo. Loco Ediciones.

LASARTE, Francisco (1983). "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) n°125: 867-877.

LEÓN, Denise (2009). "La mirada de Ruth: fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain", en *Anales de literatura hispanoamericana 38*.

LERMAN, Julieta (2014). "La Lengua Extranjera De Alejandra Pizarnik. Notas Sobre Los <i>Diarios</I>", en *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, Vol. 6, n.º 6, 1.

LEZEMA LIMA, José (1957). *La expresión americana*. España: Linkgua Ediciones, S.L.

LITVAN, Valentina. "El imposible relato de la judeidad en Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain", en *Iberoamericana Vervuert.* Dirección URL [16-11-2022]: https://www.iberoamericana-vervuert.es/capitulos/09_20_9783968693002_cap168.pdf

LÓPEZ ALFONSO, Fernandez (1995). *César Vallejo: las trazas del narrador.* Valencia: Universidad de Valencia.

MACKINTOSH, Fiona (1999). "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland", en *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras* (Florianópolis) 9:1.

MADRAZO, Jorge Ariel (2006). "Entre la extrañeza y la zozobra", en *La Nación*, diciembre.

MAESTRO, JESUS G. (1998). "La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa. Hacia una crítica de la razón dialógica", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Diálogos Hispánicos, nº 21, Rodopi.

MAGGI, Marina *(2017). Keizman, Betina y Constanza Vergara. Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica.* Santiago de Chile: Metales Pesados.

MAGLIANO, Claudia (2005). "Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, n° 101, 19-27.

MALINOV, Inés (1999). "La aventura interminable de la poesía", en *La Nación*, enero.

MALLOL, Anahí Diana (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.

— (2002). "Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni" en *Orbis Tertius*, vol. 8, n° 9

MALLOL, Anahí Diana, y Hugo W. COWES (1996). "Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik". Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, (17ª ed.).

MANSILLA, Sergio (1997). "En torno a la memoria poética de la historia (notas a partir de Benjamin)", en *Revista Austral Ciencias, Sociales*, N° 1, ago.

MARCHÁN FIZ, Simón (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. España, Ediciones Akal.

MARTÍNEZ CABRERA, Erika (2008). *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.

— (2011). "Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos", en *Revista Letral*, n.º 8.

MARTÍN LÓPEZ, Sarah (2013). *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. España: Universidad de Valencia.

MITCHELL, W. J. T (1996). "What Do Pictures 'Really' Want?", en *October*, vol. 77. Dirección URL [10-3-2022]:
JSTOR, https://doi.org/10.2307/778960.

MOIA, Marta Isabel (1972). "Entrevista a Alejandra", en *El deseo de la palabra.* Barcelona: Ocnos.

— (2002). "Algunas claves de Alejandra Pizarnik", en *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen.

MOLLOY, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTENEGRO, Rodrigo D (2009). "La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror", en *Espéculo*. *Revista de estudios literarios*, 42. Dirección URL: [18-3-2022]: http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

MUNARO, Augusto (2011). "Paulina Vinderman. La Poesía, un Juego Mayor", en *Gramma*: Vol. 22 Núm. 48.

MUÑOZ, Pancho (1985). "Serena y despiadada", en *Clarín*, octubre.

MUSCHIETTI, Delfina (1989). "Las poéticas De Los 60" en *Cuadernos De Literatura*, n.º 4, junio, pp. 129-41.

— (1995). "Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga" en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt: Vervuert Verlag.

NEGRONI, María (2000). *Diario extranjero*. Venezuela: Pequeña Venecia.

— (2003). *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Argentina: Viterbo Editora.

— (2004). *El Muelle*, en *Hispamérica* Nº 97.

— (2013). *Cartas extraordinarias. Argentina*: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.

— (2022). "Seis fragmentos a favor de lo indócil: el discurso de María Negroni en Filba", en *Eterna Cadencia*, jueves 29 de setiembre. Dirección URL [1-12-2022]: https://eternacadencia.com.ar/nota/seis-fragmentos-a-favor-de-lo-indocil-el-discurso-de-maria-negroni-en-filba/4265.

O'CONNOR, Mary E. (1986). "Parodie et histoire littéraire : lecture de The Love Song of J. Alfred Prufrock de T.S. Eliot". *Études littéraires 19*, 1. Dirección URL [17-12-2022]: https://doi.org/10.7202/500745ar.

OCHOA, González (2007). *Memoria y melancolía: reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

OLEA, Raquel (1997). "'La Mujer Ha Salido al Escenario. Es Suya La Palabra'. Poesía Chilena de Los Ochenta" en *Hispamérica*, vol. 26, no. 76-77.

OSTROV, Andrea (2012). *Cartas Alejandra Pizarnik/León Ostrov*. Argentina: Eduvim - Editorial Universitaria Villa María, 2012.

OTERO, José M. (1990). *30 años de revistas literarias argentinas: (1960-1989): introducción a su estudio*. Argentina: Catedral al Sur Editores.

PÁEZ, Juan (2017). "Infancia y memoria, la escritura de María Negroni" en *Jornaler@s*, Revista de estudios literarios y lingüísticos, Año 3 n°3. Agosto- issn 2362-2865. Dirección URL [19-3-2022]: https://www.academia.edu/36191980/Infancia_y_memoria_la_escritura_de_Mar%C3%ADa_Negroni

PANESI, Jorge (1993). "Banquetes en el living: Tamara Kamenszain", en *Hispamérica: revista de literatura*, ISSN 0363-0471, Nº 64-65.

PAZ, Octavio (1999). *La casa de la presencia: poesía e historia*. España: Galaxia Gutenberg.

— (1969). *Salamandra*, *1958-1961*. España: J. Mortiz.

— (2012). *La nueva analogía*. España: El Colegio Nacional.

PELUFFO, Ana (2005). "‹De todas las cabezas quiero tu cabeza›: figuraciones de la femme fatale en Delmira Agustini", en *Chasqui* 34, 2.

PENROSE, Valentine (1962). *La comtesse sanglante: Erzsébeth Bàthory*. France: Le Mercure de France.

PEREDNIK, Jorge Santiago (1989). *La Nueva poesía argentina: durante la dictadura, 1976-1983*. Argentina: Ediciones Calle Abajo.

PERÉZ LÓPEZ, María Ángele (2017). "Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el *no saber*", en En *Nayagua. Revista de poesía,* nº 25 / pp. 168-173/ Fundación Centro de Poesía José Hierro / marzo. ISSN: 1889-206X.

PIÑA, Cristina (1981). *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.

— (1991). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

— (1996). *Poesía Argentina De Fin De Siglo: Tomos I Y II Estudio Preliminar*. Buenos Aires: Vinciguerra.

— (1999) *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al mar.

— (2011). "Los poemas franceses de Pizarnik" en *Revue de Belles Lettres*, (Suisse Romand). Direccion URL [10-3-2023]
https://www.academia.edu/3516735/Los_poemas_franceses_de_Pizarnik

— (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik. (Nueva Crítica Hispanoamericana).* Buenos Aires: Corregidor.

PIZARNIK, Alejandra e Ivonne Bordelois (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Argentina: Seix Barral.

PIZARNIK, Alejandra, y Santiago CARUSO (1966). *La condesa sangrienta*. España: Libros del Zorro Rojo, 1966.

POMERANIEC, Hinde (2020). "María Negroni: Borges es la catástrofe más luminosa que le ha pasado a la literatura argentina", en *Infobae,* 2 de octubre. Dirección URL: [28-4-2022]:
https://www.infobae.com/cultura/2020/10/02/maria-negroni-borges-es-la-catastrofe-mas-luminosa-que-le-ha-pasado-a-la-literatura-argentina/

PORRÚA, Ana (2013). "La imaginación poética: Entre el archivo y la colección", en *UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.* Cátedra de Filología Hispánica. URL: [26-3-2022]:
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3875/ev.3875.pdf

PORTER, Laurence (2019). *The Crisis of French Symbolism*. Reino Unido: Cornell University Press.

POUND, Ezra (1966). *El abc de la lectura.* Argentina: Ediciones de la Flor.

PRIETO, Martín (2006). *Breve historia de la literatura Argentina*. Argentina: Taurus.

PROPATO, Cecilia (1998). "Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el non-sense de Carroll", en *Poéticas 8. Argentinas del siglo XX: Literatura y Teatro*. Buenos Aires: Belgrano, 1998.

PUNTE, María José (2017). "Atlas Portátil De La Infancia: Cartas Extraordinarias De María Negroni", en *Revista Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*.

— (2018). "Una Resaca De Juguetes Olvidados: La Obra De Joseph Cornell Revisada Por Maria Negroni", en *Mitologías hoy*: *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, N° 17. Dirección URL: [20-3-2022]: https://ddd.uab.cat/pub/mitologias/mitologias_a2018v17/mitologias_a2018v17p85.pdf

PUPPO, María Lucía (2010). "Crisis, deconstrucción y empatía: la semiosis del espacio urbano en la poesía argentina reciente", en *Revista Chilena de Literatura* 77.

RAMÍREZ, Jorge Alberto (2017). *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik*. México: Universidad de Guanajuato.

RAYMOND, Marcel (1940). *De Baudelaire al surrealismo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

RANCIÈRE, Jacques (2022). *El espectador emancipado*. Argentina: Ediciones Manantial.

RANK, Otto (1972). *Don Juan et le double*. París: Payot.

REVAGLIATTI, Rolando (2023). "Paulina Vinderman: "Un interrogante que arde más que si fuera una revelación", en *Inmediaciones.org*, 26 de agosto. Dirección URL [5-12-2022]:
https://inmediaciones.org/paulina-vinderman-un-interrogante-que-arde-mas-que-si-fuera-una-revelacion/

RICHTER, Jean Paul (1976). *Introducción a la estética* (1804). Buenos Aires: Hachette.

ROBINO, Abel y Bernardo SCHIAVETTA (1988). "La poesía argentina de hoy", en *Rio de la Plata*, Paris, n° 7.

ROCCO, Federica (2006). *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venezia: Mazzanti Editori.

— (2018). "Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik", en *HispanismeS*. Revue de la Société des Hispanistes Français, nº 12, p. 201-210.

— (2018). "La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik", en *Oltreoceano*, 14,

ROCHA, Lidia (2023). "La poesía es una aventura en el corazón del lenguaje: Puerto Ausencia", en *Metafórica Revista*, febrero.

ROTKER, Susana (1990). "Entre transgresión, la identidad y la alienación", en *Ensayos sobre judaísmo latinoamericano*. Buenos Aires, Milá.

ROMERO, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Argentina: Fondo de Cultura Económica Argentina, 1965.

RORTY, Richard. (1982). *Consequences of pragmatism : essays, 1972-1980*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

SAAVEDRA GALINDO, Alexandra (2016). "Cajas y fotogramas: Joseph Cornell en la obra de María Negroni", en *Senalc, Seminario de estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, mayo 15. Dirección URL: [11-4-2022]: https://www.senalc.com/2016/05/15/estaciones-del-pensamiento/

SALAS, Horacio (1968). *La poesía de Buenos Aires: ensayo y antología*. Argentina: Editorial Pleamor.

SAMOILOVICH, Daniel (2005). "Poesía y memoria", en *Diario de poesía*, nº 71, diciembre.

SARDUY, Severo, et al (1999). *Obra completa*. España: ALLCA XX.

SCHOPENHAUER, Arthur y R. RODRÍGUEZ ARAMAYO (2003). *El mundo como voluntad y representación*. España: España: Fondo de Cultura Económcia. 1ª ed. 1896.

SELGAS, Gianfranco (2019). "Un núcleo imperioso y siempre elusivo": On Assemblage, Dissent, Hybridity, and the Politics of Elegía Joseph Cornell, by María Negroni", en *Hispanófila*, vol. 187. Dirección URL: [2-4-2022]: https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0053

SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. NewJersey: Princeton University Press. Dirección URL [10-12-2022]:
JSTOR, https://doi.org/10.2307/j.ctv173f0v7

SILVESTRI, Leonor (2009). "Una poética propia", *Revista Ñ*, *Clarín*, enero.

SNEH, Perla (2011). "Judíos argentinos: opciones del nombre, huellas de la lengua", en *Pensar lo judío en la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Capital intellectual.

SOLINAS, Enrique (2011). "Prologo" en *Rojo junio y otros poemas*. Buenos Aires: Ruinas Circulares.

STEINER, George (1974). *Nostalgia del absoluto*. España: Siruela.

TENTONI, Valeria (2021). "María Negroni: la vida no se traduce a la escritura", en *Eterna Cadencia*, 29 de octubre. Dirección URL: [19-4-2022]: https://eternacadencia.com.ar/nota/maria-negroni-quot-la-vida-no-se-traduce-a-la-escritura-quot-/3853

TORO BALLESTEROS, Sara (2012). "Un híbrido De Horror Y Belleza: La Condesa Sangrienta De Alejandra Pizarnik", en *Revista Letral*, n.º 8, pp. 99-107.

TORRES GUTIÉRREZ, Carlos Luis (2004). "Alejandra Pizarnik", en *Espéculo: Revista de estudios literarios* 28. Dirección URL [5-12-2022]: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.htm

TSUR, Reuven. (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics: Second, Expanded & Updated Edition.* Reino Unido: Liverpool University Press.
UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, España, Universidad de Sevilla, 1999.

VALENTE, Cynthia (2019). "Las huellas de la Alicia de Lewis Carroll en la obra de Alejandra Pizarnik", en *Línguas & Letras*, vol. 20, nº 47. Dirección URL [7-11-2022]: https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/23095

VÁZQUEZ SCHRÖDER, Katya (2021). "La escritura hispanoamericana de los noventa en una encrucijada: posmodernidad, hibridez y fragmentariedad", en *Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay,* Núm. 28.

VENTI, Patricia, et al (2007). "*El Desgarro de la palabra: el discurso Autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik*". España: Universidad Complutense de Madrid.

— (2008). *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*. España: Del Centro Editores.

— (2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

— (2010). "La traducción como reescritura en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik", en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, 32. Dirección URL: [6-4-2022]: http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html

VERA BARROS, Tomás (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

VERANI, Hugo J (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Milán: Bulzoni.

VERES CORTÉS, Luis (2010). "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", en *Sphera Pública*, 10.

VEROLÍN, Irma (2019). "La construcción del espacio y el imaginario argentino en la poesía de Paulina Vinderman", en *Espiral de Saraswati*, Dirección URL [28-9-2023]: https://espiraldesaraswati.blogspot.com/2019/03/algunas-publicaciones-de-irma-verolin.html

VINDEL SÁEZ, Judith (2016). *Tristeza y dolor en la poesía de Alejandra Pizarnik*. Tesis Doctoral inédita. Islandia: Universidad de Islandia. Dirección URL [28-11-2022]:
https://skemman.is/bitstream/1946/26096/1/TESIS.pdf

VINDERMAN, Paulina (2016). "Donde Duermen Los Olvidos", en *Revista Telar* ISSN 1668-3633, n.º 10, pp. 19-22. Dirección URL [17-10-2022]:
http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/94

WARBURG, Aby, et al (2021). *Aby Warburg: Bilderatlas MNEMOSYNE: Commentary Volume*. Alemania: Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG.

WILSON, Jason (2007). "Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading", en *Árbol De Alejandra Pizarnik. Reassessed*. Reino Unido: Tamesis.

YERUSHALMI, Yosef Hayim (1982). *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Washington: University of Washington Press.

ZAMBRANO, María G. "Oratorio de María Negroni" (2021), *Abisiniareview*. Dirección URL: [1-5-2022]:
https://www.abisiniareview.com/a-proposito-de-oratorio-de-maria-negroni/

ZANETTI, Susana (1987). "*Brechas del muro.* Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia" en Actas del Coloquio "Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia", 28 al 31 de octubre.

ZAVALA, Lauro (2006). *La minificción bajo el microscopio.* Colombia: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

ZONANA, Víctor Gustavo (1997). "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik", en *Revista Signos* 41-42, 119–144.