

## EL PARAÍSO PERDIDO DE ALEJANDRA PIZARNIK: GÉNESIS DE UNA POÉTICA

M<sup>a</sup> ISABEL CALLE ROMERO\*

**Resumen:** El sujeto lírico pizarnikiano añora el paraíso perdido de la infancia, aquél que se construye en un lugar lejano al vivido por él. En este paraíso mora la infancia, la poesía, la palabra, y está organizado a partir de aquellos elementos que cualquier paraíso propiamente dicho debe gozar. El cielo y la tierra con el paraíso en el centro formado por el exuberante jardín; el árbol de la vida (de vidrio y lleno de luz en Pizarnik) y el de la ciencia (que provoca la caída del paraíso); el río que fluye de forma vertical hacia la tierra desde él y la infancia que habita en el jardín inalcanzable serán los símbolos de la génesis de la poética pizarnikiana. A partir de la caída de este paraíso anhelado y añorado se conforma toda la poética de desesperación y búsqueda de la salvación que nos lleva a los derroteros más oníricos y perturbados de su poesía.

El paraíso soñado se desvanece entre cuerpos que deambulan y flotan en un río antes eterno, ahora mortal. El árbol de la creación, la infancia que jugaba entre la exuberante naturaleza de un jardín edénico han desaparecido del destino prometido pero inalcanzable del sujeto poético. Solo queda vagar por los versos de unos poemas que ansían la libertad a través del lenguaje pero tras los cuales solo se hallará el silencio, un silencio musical.

**Palabras clave:** Pizarnik, Literatura Argentina, poesía, símbolo, paraíso.

***Abstract:** Pizarnikian lyric subjects long for the lost paradise of childhood, constructed in a place that is far removed from their own experience. Childhood, poetry and the word dwell in this paradise, which is structured around those elements that any paradise must enjoy: the heavens and the earth with paradise in the centre consisting of a lush garden; the tree of life (made of glass and full of light in Pizarnik) and of science (which causes the fall from paradise); the river that flows vertically from them to the earth and the childhood that inhabits the unattainable garden are the symbols of the genesis of Pizarnikian poetics. It is the fall from this longed for paradise that prompts the poetics of desperation and the quest for salvation and leads us through the most oneiric and disturbed channels of her poetry.*

---

\* Doctora en Letras por la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) donde se desempeña como Profesora desde 2003. Es Secretaria de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) y organiza el seminario *A propósito de Alejandra Pizarnik* (Tarragona, 2010). Correo electrónico: mariaisabel.calle@urv.cat. Fecha de recepción: 18-04-2013. Fecha de aceptación: 27-05-2013.

*Gramma*, XXIV, 50 (2013), pp. 151-162.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

*The dream of paradise fades among bodies that wander and float in a river that was once eternal but now mortal. The tree of creation and the childhood that was spent playing amidst the lush vegetation of an Edenic garden have disappeared from the promised, but unattainable, destination of the poetic subject. It only remains to roam among the lines of the poems, the language of which yearns for freedom, but behind which will be found only silence, a musical silence.*

**Key words:** Pizarnik, Argentinian literature, poetry, symbol, paradise.

*Canta Musa celestial, la primera desobediencia del hombre  
y el fruto de aquel árbol prohibido, cuyo gusto mortal trajo  
al mundo la muerte y todas nuestras desgracias, con la  
pérdida del Edén.*

John Milton

El paisaje de ensoñación de la poética de Alejandra Pizarnik se conforma a partir de mundos demoledores y mortíferos, de enloquecimiento e impotencia, la amistad con la oscuridad que todo lo invade. El sujeto lírico añora el paraíso perdido de la infancia, aquél que se construye en un lugar lejano al vivido por él y al que aspira a volver a pesar de que es inalcanzable. En este paraíso mora la infancia, la poesía, la palabra, y está organizado a partir de aquellos elementos que cualquier paraíso propiamente dicho debe gozar, un lugar en el que la felicidad existe. Pero el paraíso pizarnikiano adquiere nuevas connotaciones, la palabra es el elemento capitular, allí estará la luz que iluminará su poesía y que juega con la infancia de nuevo recobrada.

Este paraíso encierra la génesis de toda la poética pizarnikiana, la búsqueda de la palabra ideal para describir todo aquello que no se puede nombrar. En el poema «6» de *Árbol de Diana* se intuyen varias esencias del vergel de raíces judías<sup>1</sup> y cristianas, pero en este caso «ella» se identifica con un yo poético que busca «nombrar» lo innombrable, el verdadero destino al cual debe aspirar y trascender:

*ella se desnuda en el paraíso  
de su memoria  
ella desconoce el feroz destino  
de sus visiones*

---

1 Recordemos que Alejandra proviene de una familia judía y se formó en la Zalman Reizien Schule, «donde hombres y mujeres formados en Europa y librepensadores le enseñaban a un pequeño grupo de hijos de inmigrantes de Europa Oriental a leer y a escribir en iddish, a conocer la historia del pueblo judío, a venerar las festividades de su religión» (Piña, 1991, p.17).

*ella tiene miedo de no saber nombrar  
lo que no existe (Pizarnik, 1962, p. 16).*

El «Verde paraíso» (Pizarnik, 1965, p. 29) es el lugar en el que se pueden atesorar «palabras muy puras para crear nuevos silencios». Lo busca, lo intuye en rostros que parece que reflejan la luz de lo perdido pero no es capaz de encontrarlo para sí mismo, solo quedará la agonía: «hay un mar. hay la luz / hay sombras. hay un rostro./ un rostro con rastros de paraíso perdido./ he buscado. / sino que he buscado./ sino que agonizo» (Pizarnik, 2001, p. 376).

Este paraíso, este jardín del Edén se sitúa entre el cielo y la tierra<sup>2</sup>, con un viento entre los dos mundos que todo lo azota. El cielo en la poética de Alejandra Pizarnik se identifica con la infancia y con el amor, aquello anhelado pero imposible de conseguir, muerto:

*Yo devoro la furia como un ángel idiota  
invadido de malezas  
que le impiden recordar el color del cielo.*

*Pero ellos y yo sabemos  
que el cielo tiene el color de la infancia muerta (Pizarnik, 1958, p. 9).*

Al convertirse en una abstracción ilusoria el oxímoron provoca que pueda ser «tormentoso y celeste al mismo tiempo» (Pizarnik, 1968, p. 49), siendo simultáneamente aquél que es anhelado y el que provoca la frustración letal del sujeto lírico suscitándole el enloquecimiento infernal que la llevará a la búsqueda de la salvación a través de la palabra. La muerte la rodea, las llamas del infierno la envuelven, y la poeta decide reconstruir lo destruido e intentar volver a lo perdido:

*Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado  
de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en  
mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados  
el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo  
restauró, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte (Pizarnik, 1968, p. 49).*

En el lado opuesto está la tierra, pero es una tierra que tampoco aloja el alma poética, es también sombra inaccesible, el sujeto poético deambula en el vacío, en un lugar de ensoñación donde no existe amparo, resguardo ni redención, ni siquiera a través de las palabras. Ni tan solo a través del silencio. Ya su primera obra se titula La tierra más ajena, la inalcanzable, la

2 «En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas» (Génesis 1, 1-2).

que no formará, en esta obra ni en las posteriores, parte del mundo por el que yerra: «He aquí lo difícil: / caminar por las calles/ y señalar el cielo o la tierra» (Pizarnik, 1958, p. 12).

Incluso consigue equipararse con el azul celeste, es añorada y ambicionada puesto que es la única que puede dar sepultura al vagar errante por la alienación atormentada en un lugar donde solo la acompaña la muerte: «Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul» (Pizarnik, 1968, p. 41), «Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble» (Pizarnik, 1968, p. 49), «El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra» (Pizarnik, 1971, p. 31), «Abrazada a la tierra. [Madre solamente a ingresar en vos] Tierra o madre o muerte, no/ me abandones aún si yo me he abandonado» (Pizarnik, 2001, p. 442).

El viento<sup>3</sup> supone la destrucción<sup>4</sup> y se interpone entre los dos mundos, el terrenal y el celeste, es el que azota el vuelo del pájaro la libertad ascensional que el yo desea y que no se puede llevar a cabo debido a la fuerza que el viento arrasador produce en su poesía. Este intentar elevarse hacia un cielo paradisíaco hace que el pájaro y todo lo que este conlleva pase a ser símbolo del intento de ascensión para conseguir la salvación. Ya sea a través del mismo pájaro, o a través de su jaula, sus alas, sus plumas u otros seres voladores, el alma pizarnikiana intenta, sin conseguirlo en ningún momento, ascender hacia el cielo, hacia el paraíso, y salvarse de aquello que ancla su alma a la realidad insoportable.

El viento<sup>5</sup> es deterioro, cataclismo, «viento negro» (Pizarnik, 1955, p. 19). Es incluso capaz de acabar con las redentoras palabras: «Alguna palabra que me ampare del viento» (Pizarnik, 1958, p. 21); y le ha dejado lacerada y desmembrada de tanto azotarla. Las consecuencias de este viento hacen que su cuerpo acabe desmoronado y sin sentido, sus huesos, su cara, acaban roídos por la acción enloquecedora de un viento irracional que no deja que la salvación se lleve a cabo, de forma que termina siendo un cuerpo de huesos rotos: «has golpeado al viento/ con tus propios huesos» (Pizarnik, 1962, p. 26), «El viento me había comido/ parte de la cara y las manos» (Pizarnik, 1965, p. 54). Pero es su destino y lo acepta («Dibujé mi itinerario / hacia mi lugar al viento», Pizarnik, 1968, p. 49) a pesar de que el choque contra el muro transparente pero indestructible que representa destruya «todo»: «Un viento violento arrasó con todo» (Pizarnik, 1971, p. 65).

Y allí, cerca del cielo, está el jardín. Un jardín que fluye a lo largo del recorrido poético de su obra, el que añora y el que se petrifica cuando no es posible alcanzarlo, cuando el sujeto

3 Cfr. Rodríguez Francia, 2003, p.164.

4 «Debido a la agitación que lo caracteriza es símbolo de la vanidad, de inestabilidad y de inconstancia. Es una fuerza elemental, que pertenece a los Titanes: basta con citar a la vez su violencia y su obcecación» (Chevalier, 2007, p.1070) Pese a que Chevalier no lo indica, debe recordarse que, a propósito de la *Historia de la Fundación del Real Monasterio de El Escorial*, Fray José de Sigüenza afirma: «¿No llamó San Pablo a Satanás (Epr.6-10) príncipe de las potencias del viento? ¿Y no hay en las cuatro esquinas del claustro de Silos cuatro columnas con los capiteles esculpidos de redes, como cepos armados o conjuros contra la asechanza diabólica del Viento?» (Cf. Sánchez-Mazas, 1983, pp.115-116.)

5 Cfr. Fuentes Gómez, 2007, p.13

poético no puede sobrevivir en él. La imagen del jardín<sup>6</sup> estará a veces relacionada con la idea de paz y de felicidad, más allá de la muerte, como en el final de «Piedra fundamental» (Pizarnik, 1971, p. 13) donde expresa:

*Cuando el barco 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?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.*

*Hay un jardín.*

*Es el jardín como paraíso perdido pero recuperable, la posibilidad última del Edén<sup>7</sup>.*

A medida que avanza en la composición de una poesía cada vez más desnuda, las imágenes de la naturaleza adquieren una tonalidad más sombría: el jardín es triste, las lilas<sup>8</sup> cubren la muerte. Asimismo, vemos que todos estos aspectos son solo alusiones, sugerencias, para representar su terror, su desolación<sup>9</sup>:

*Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición (Pizarnik, 1968, p. 49).*

6 La imagen del «jardín» como símbolo del paraíso terrenal fluctúa entre el simbolismo abstracto y difuso del mito edénico perdido y nunca recuperado, cuya proyección literaria sería el topos clásico virgiliano del «locus amoenus» frente al concreto «hortus conclusus». El desarrollo del símbolo del jardín: abstracto / concreto de larga tradición en la dialéctica del Neoclasicismo / Romanticismo: frente a la geometría neoclásica del jardín, el desorden del jardín romántico, en cuyo fondo anida lo indescifrable se proyecta hasta nuestros días. En este sentido cabe recordar que algunos poetas argentinos se han sentido atraídos por este motivo. Entre ellos, Leónidas Lamborghini, *El jardín de los poetas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999 (en cuya portada se reproduce un fragmento de *El jardín de las delicias* de el Bosco) o Arnaldo Calveyra, *El hombre de Luxemburgo*, Barcelona: Tusquets, 1997.  
7 «Es el símbolo por antonomasia del reino perdido. Lugar por excelencia en el cual confluyen todos los componentes del cosmos sagrado, cada vez que se lo nombra el poema alcanza una incomparable coloración nostálgica, pues siempre se habla de él desde la orilla del espacio y el ser sacralizadores. [...] Se hablará de él, no como de un lugar donde se estuvo, sino como de la visión de dicho lugar, o como de un espacio que se ha recorrido con conciencia de la inminente separación de él» (Piña, 1981, p. 28).

8 El término lila se desdobra en el universo pizarnikiano. Sus dos significaciones (color y flor) son utilizadas por la poeta en diversas ocasiones a lo largo de su producción. Además de ser un color que siempre ha estado ligado a la feminidad, en la poética de Pizarnik el lila se asocia casi siempre a la soledad y a la desolación, a la muerte.

9 «La expulsión de ese ámbito edénico es la caída en el espacio de la precariedad y el desamparo. Como este es el espacio desde el que se escribe, la evocación del jardín lo enmarca en calificativos que connotan esa caída mediante su lejanía, su ruina, su petrificación» (Goldberg, 1994, p. 30).

Se convierte en un espacio vedado, inaccesible: «Nadie está en algún jardín» (Pizarnik, 2001, p. 354). Incluso el jardín aparecerá ya petrificado y muerto: «Aunque la voz (su olvido / volcándome náufragas que son yo) / oficia en un jardín petrificado» (Pizarnik, 1965, p. 51). El jardín está ya yermo y sin vida, y se trueca en espacio para la memoria y el olvido:

*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 (Pizarnik, 1968, p. 49).*

El yo se ha multiplicado en varios seres y una de «ellas» duerme en un jardín (paraíso) que en otra vida fue paz y remanso, y que ahora está «en ruinas» y solo pervive en la memoria. La que está en ese jardín ha sufrido «mil muertes» debajo de esa hierba que antes la cobijaba. Ahora ya no confía en las palabras que adornaban y otorgaban vida a ese jardín y se desea otra de forma continuada. Es esta fragmentación perpetuada y eterna la que la lleva al desamparo más absoluto.

En el interior del paraíso edénico, el árbol y el río se determinan como universos sustanciales para disponer debidamente la cimentación de lo añorado. El edén judeo-cristiano que se refiere en el Génesis posee como principal particularidad, además de los árboles frutales y la exuberante vegetación, la inclusión de dos árboles (el de la vida y el de la ciencia del bien y del mal) y un río que se abre en cuatro brazos. Estos elementos también son constitutivos del paraíso poético que Pizarnik desdibuja en sus poemas pero con una significación propia. Tanta es la importancia, que una de sus obras más importantes tiene como título *Árbol de Diana*. El árbol es el culpable del derrumbe del paraíso «voz dorada en el aire/ caída de un árbol abierto» (Pizarnik, 2001, p. 321), «roto marco centra este *todo*/ de árbol castrado llorando» (Pizarnik, 1955, p. 26); pero también representa el contrario, el árbol de la salvación<sup>10</sup>, aquel que se inunda de luz y que pertenece al paraíso lingüístico de Pizarnik. Para Chevalier es símbolo de la vida en perpetua evolución, una ascensión hacia el cielo, las raíces representarían la tierra y las ramas el deseo celestial; sería la vida del espíritu en la tradición judía y cristiana. Es en el prólogo de *Árbol de Diana* donde Octavio Paz nos describe realmente qué significado adquiere:

*(Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. [...] (Fís.): durante mucho tiempo se negó la realidad física del árbol*

10 «Después de crear al hombre con polvo, Dios plantó un jardín paradisíaco al este de Edén, [...] y el árbol de la vida, y en medio del jardín el árbol de la ciencia del bien y del mal. El río que salía de Edén se dividía luego en cuatro brazos» (Graves, Patai, 1969, p. 79).

*de Diana. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. [...] es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. [...] colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir<sup>11</sup> y hasta volatilizar a los incrédulos (Pizarnik, 1962, p.7).*

Es, pues, un árbol que representa la imagen principal del paraíso poético: un árbol transparente que no todo el mundo puede distinguir y que es capaz de concentrar aquella luz que solo unos cuantos afortunados pueden percibir, es aquella luminiscencia que hace que el poeta posea el fuego de la creación. Un árbol que tiene luz propia y que es cristalino: «Sueño del cuerpo transparente como un árbol de vidrio» (Pizarnik, 2001, p. 352).

El río representa el flujo de las formas, la muerte y la renovación (Chevalier, 2007, p. 885). El del paraíso es el de las influencias celestes, pero este río desciende verticalmente separándose del original. El río<sup>12</sup> en la obra poética de Pizarnik es uno que está relacionado con la muerte, con el descenso y la caída. Es el Leteo en el que las almas y los cuerpos agonizados flotan y navegan en él. No es de extrañar que en él encontremos cadáveres flotantes («beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto, y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría» o «el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río», Pizarnik, 1971, p. 13) o voces que la llaman hacia la muerte:

*Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría (Pizarnik, 1968, p. 49).*

11 Aparece una de las ideas seminales de la poesía de O. Paz: el poema relacionado con el fuego, un poema que es capaz de arder y que también es tiempo, los versos como focos centrales de la poesía que desprenden calor y luminosidad capaces de fundir todo lo que existe a su alrededor. Esta idea se configura en uno de sus principales poemas, «Tumba de Amir Khusrú»: «Sílabas, incendios errantes, / vagabundas arquitecturas: / todo poema es tiempo y arde» (Paz, 1990, p. 398). Podemos enlazar esta idea con la poética de Olga Orozco, también amiga de Pizarnik y que compartía esta concepción poética junto con Paz. «Traduciendo relámpagos», señala Orozco en su poema «En el final era el verbo» al referirse a la poesía (Orozco, 2000, p. 231).

12 Desde la tradición bíblica: «omnia flumina intran in mare et mare non redundat» (Eclesiastés cap. 1 v. 7) y en conexión con el motivo seminal de Heráclito, el río configura un símbolo inmutable en todo el imaginario poético hasta ese Tiresias «que flota en el río» procedente de Apollinaire y que actúa como un símbolo andrógino (Apollinaire, 2009, p.109).

En este largo poema «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos» (Pizarnik, 1968, p. 59), el río pasa a ser el componente principal en el que la muerte canta su melodía victoriosa sobre el yo poético, lo requiere sin descanso y oculta todo aquello que antes fue y que ahora se encubre en su cauce mortal. El río también es pérdida en este poema y el sujeto lírico se pregunta por lo que se hallaba en ese lugar antes de que el río invadiera con su torrente violento todo lo que vivía allí: «¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto al río?» Quiere distinguir el fondo del río para ver si tras él hay algo que se «irrumpe y florece del lado de aquí». Pero esa dama es la muerte «desde donde el fondo del río está la muerte cantando». Es la «muerte de los cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba». Eso es lo único que se ocultaba detrás del río. Y de esta forma el poema o el sueño se vuelve a cerrar en los últimos párrafos como empezó: «La muerte está cantando junto al río».

La orilla del río es aquí emblema de la duplicidad de los mundos y límite entre ellos. El cuerpo poético se encuentra en un lado del río, en una de sus riberas, y el resto del mundo se encuentra en el otro. Ella se desdobra entre los dos y vive a caballo entre la infancia perdida y la pesadez de la ausencia en la que navega ahora: «Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla» (Pizarnik, 1958, p. 10).

La puerta<sup>13</sup> es la salida de ese mundo en el que vive junto a la angustia y la ausencia que puede conducirla al paraíso. Pero ella está prisionera y esa puerta no se abre<sup>14</sup>: «Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero» (Pizarnik, 1968, p. 19). También pasa a formar parte en alguna ocasión de su corazón o de su rostro enamorado: «pero cierra las puertas de tu rostro / para que no digan luego / que aquella mujer enamorada fuiste tú» (Pizarnik, 1956, p. 11), «Puertas del corazón, perro apaleado» (Pizarnik, 1968, p. 49).

Las puertas del paraíso dejan entrever aquello que se encierra en el cielo y en la luz, como por ejemplo el pájaro. Pero ahora solo entran «cenizas de una joven muerta» (Pizarnik, 1968, p. 49) que se «avientan» y se mezclan con las hojas en las que hay dibujadas aquellos elementos que acompañaban a la felicidad (casa, árbol, sol, animal):

13 «He ahí al hombre hecho como nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano del árbol de la vida y, comiendo de él viva para siempre. Y arrojó a Adán de Edén y apostó en su puerta oriental un querubín que blandía una espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida» (Génesis 3, 21-24).

14 Si las puertas de la percepción se purificaran, [...] todo se le aparecería al hombre tal como es: infinitas. Porque el hombre se ha encerrado hasta el punto de ver todas las cosas a través de las estrechas grietas de su caverna. [...] La idea de que este mundo fenoménico es una inversión especular de un mundo superior, como resultado de atravesar el espejo deformado de nuestra mente, es en realidad muy antigua (Campbell, 2012, pp. 260-261).



*Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal (Pizarnik, 1968, p. 49).*

Al final el destierro deletéreo será el que abra todas las puertas que separan lo vivo de lo muerto y la muerte se apoderará de todo: «Te hablo de la soledad mortal. [...] Porque romperé todas las puertas, porque sacaré afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan» (Pizarnik, 1971, p. 65).

Esta caída del paraíso se completa con la identificación del sujeto lírico con el ángel<sup>15</sup>, aquél que fue arrojado y que ahora deambula por la ensoñación permanente de un universo lejano a lo celeste:

*De muerte se ha tejido cada instante.  
Yo devoro la furia como un ángel idiota  
invadido de malezas  
que le impiden recordar el color del cielo (Pizarnik, 1958, p. 9).*

El ángel es incapaz de elevarse y solo tropieza con rastros que le impiden llegar al cielo clamoroso en el que le espera el paraíso perdido. Es un ángel «idiota», inútil, no está capacitado para cumplir su función de tutela, reguardo y salvación. Es un sujeto sin edad y sin nombre, que vaga por este mundo sin una muerte que lo pueda salvar: «Esta manía de saberme ángel,/ sin edad,/ sin muerte en qué vivirme,/ sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando» (Pizarnik, 1958, p. 13).

Todo es un conato de salir de la orilla del río de la muerte para intentar volver al paraíso anterior a su caída («Desde esta orilla de nostalgia / todo es ángel»), pero es imposible. El ángel que ha perdido sus ropajes y vencido sigue esperando su amparo:

*COMUNICACIONES*  
*El viento me había comido  
parte de la cara y las manos.  
Me llamaban ángel harapiento.  
Yo esperaba (Pizarnik, 1965, p. 54).*

---

15 «En relación con la muerte, una vez fuimos el Adán inmortal, pero tan pronto como nos hicimos mortales nos convertimos en el ángel caído, puesto esto significa la metáfora del ángel caído: la insoponible conciencia de nuestra mortalidad» (Bloom, 2008, p. 82).

Los ángeles se aparecen en ensoñaciones irrealizables, inalcanzables y siempre unidos a la dicha que el yo poético desea pero que se evapora al igual que la imagen espectral del ángel. Todo esto sucede por pretender restituir su alma y devolverla a la infancia, la infancia perdida, el paraíso perdido<sup>16</sup>.

La infancia es insignia de la nostalgia y llega a convertirse en rechazo o negación. La ternura de la primera época: «Mi infancia y su color / a pájaro acariciado» (Pizarnik, 1958, p. 10), se convierte en «las negras mañanas de sol / cuando era niña» (Pizarnik, 1958, p. 25) y en la descripción de un terrible miedo: «Mi infancia / sólo comprende al viento feroz / que me aventó al frío» (Pizarnik, 1958, p. 25).

Las imágenes de viento<sup>17</sup>, destrucción, oscuridad y frío, nos anuncian su percepción posterior de pérdida, de ausencia de la felicidad inicial. Así dirá: «Oscura y triste la infancia se ha ido y la / gracia, y la disipación de los dones» (Pizarnik, 2001, p. 436).

El paraíso se ha perdido inescrutablemente. Hay ruptura y desdicha: «Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que me amaba» (Pizarnik, 2001, p. 435). En la poesía de los últimos años todas las alusiones a su infancia, que ya escasean, son de separación, ausencia, pérdida.

En su largo poema «Piedra fundamental» (Pizarnik, 1971, p. 13), que constituye una de las siete prosas poéticas que integran la primera parte de *El infierno musical*, hay una serie de imágenes de libre asociación en las que retrocede en el tiempo, y nos sitúa de golpe en su infancia. Aparecen «las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca» y su desilusión al encontrar pura estopa. Esta imagen se relaciona con «pura estepa tu memoria», es decir, una connotación de recuerdos áridos y desconsolados, en relación con estepa y estopa de las muñecas. Las muñecas<sup>18</sup>, ya como símbolo de infancia, ya como icono de Pizarnik, aparecerán como una constante. «Desventradas» connota su deseo de conocimiento, en el que está implícita cierta crueldad, su afán de conocer, de poseer, de llegar a lo absoluto, a la esencia misma de las cosas. Las alusiones a esa infancia sombría reaparecen en el último poema de la primera parte de la obra, «Nombres y figuras», donde dirá: «La hermosura de

16 «La experiencia de la separación como constitutiva de la naturaleza humana resulta insoportable, pues se guarda memoria de un 'illud tempus' en el cual se estaba en comunión con el todo, se participaba místicamente del universo: el Gran Tiempo mítico, asimilado poética y vitalmente a la infancia. Frente a esa infancia mágica, en la cual se ha quedado una zona del ser, la realidad actual se presenta como una instancia fragmentaria, el lugar de las carencias y la angustia» (Piña, 1981, p. 14).

17 En referencia a la infancia y al viento Piña afirma: «El viento aparece, claramente, como la representación simbólica del absoluto, emblema de la totalidad en su doble carácter de punto de unión y centro de energía engendradora, hacia el cual el poeta tiende y donde quiere volver a fundar su 'país' perdido» (Piña, 1981, 18).

18 Sobre la muñeca afirma Negroni: «No sólo instrumento fundamenta en el proceso de miniaturización, la muñeca funciona también, en Pizarnik, como alter ego, presencia testificante y testigo lúcido conectado a la infancia y a los deseos perversos. [...] Conviene recordarlo: rara vez la niña crea un argumento para jugar con su muñeca. No lo necesita. Para ella la muñeca es un 'doble'. Acariciarla equivale a acariciarse. Cuidarla a cuidarse» (Negroni, 2003, p.54).

la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular» (Pizarnik, 1971, p. 27).

El paraíso soñado se desvanece entre cuerpos que deambulan y flotan en un río antes eterno, ahora mortal. El árbol de la creación, la infancia que jugaba entre la exuberante naturaleza de un jardín edénico han desaparecido del destino prometido pero inalcanzable del sujeto poético. Solo queda vagar por los versos de unos poemas que ansían la libertad a través del lenguaje pero tras los cuales solo se hallará el silencio, un silencio musical.

Juan Gelman inventó otro mundo para Alejandra Pizarnik en su poema «Proposiciones» (Gelman, 1994, p. 49). Reproduzco algunos versos:

*mejor hacer otro mundo  
yo digo: mejor hacer otro mundo  
mejor hagamos un mundo para alejandra  
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede*

*oh eternidades débiles perdidas para siempre  
y vacas tristes entre la duda y la verdad  
y sedas y delicias de la sombra  
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede*

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada.
- Bloom, H. (2008). *El ángel caído*. Barcelona: Paidós.
- Calveyra, A. (1997). *El hombre de Luxemburgo*. Barcelona: Tusquets.
- Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
- Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
- Cirlot, J. E. (2002). *Diccionario de símbolos* (6ª ed.). Madrid: Siruela.
- Gelman, J. (1994) *De palabra*. Madrid: Visor.
- Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*. Buenos Aires: Losada.
- Fuentes Gómez, J. (2007). “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik” en *Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia.
- Goldberg, F. (1994). *Alejandra Pizarnik, “Este espacio que somos”*. USA: Hispamérica.
- Lamborghini, L. (1999). *El jardín de los poetas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Milton, J. (1966). *El paraíso perdido*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Negrón, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Orozco, O. (2000). *Obra poética*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Paz, O. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral.
- Piña, C. (1981). *La palabra como destino*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Piña, C. (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- Pizarnik, A. (1955). *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Pizarnik, A. (1956). *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
- Pizarnik, A. (1962). *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
- Pizarnik, A. (1965). *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pizarnik, A. (1969). *Nombres y figuras*. Barcelona: La Esquina.
- Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Pizarnik, A. (2001). *Poesía Completa*. Edición a cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen.
- Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sánchez-Mazas, R. (1983). El viento en El Escorial. En *Las aguas del Arbeloa*. Madrid: Trieste.