

## LAS CENIZAS DEL REINO. EL HERMOSO DELIRIO DE ALEJANDRA PIZARNIK

*“Como una voz no lejos de la noche arde el fuego  
más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales  
por el bosque hecho cenizas”*

(Alejandra Pizarnik)

Las cenizas circundaron la existencia de Alejandra Pizarnik. En un principio fundaron una imagen del mundo. Más tarde, una amenaza. Con el tiempo, se confundieron con su propia respiración y pasaron a convertirse en un símbolo recurrente de su expresión poética. Antes del fin, como en el famoso cuento de Virgilio Piñera sobre el infierno, comenzaron a ser su habitáculo particular. Pero Alejandra nunca llegó a acostumbrarse a ellas, hasta el punto de dejar que los años se cobrasen paulatinamente todos los tributos de su reino. Así, decidió un día dejar de morar en ellas para renacer en el fuego de su palabra, extrayendo al fin la piedra de la locura. El 21 de abril de 1958 apuntaba en su *Diario* que el solo hecho de recordar su infancia cubría de cenizas la sangre<sup>1</sup>. El poema “La danza inmóvil”, de *Las aventuras perdidas* (1958) sella la metáfora cromática del cielo con “el color de la infancia muerta” (Pizarnik, 2009: 75), y en el que dedicó a Olga Orozco, del mismo libro, no evocaba otro saber de la infancia que un “fuego luminoso” y la mano que la arrastraba hacia su “otra orilla”: una orilla donde lo estable se desmorona y lo sólido se derrumba, tomando arena la piedra<sup>2</sup>. Una insostenible y perpetua

sensación de estar cobijando “un desierto de cenizas” esculpe buena parte de su producción poética y de su vivencia diaria. En febrero del mismo año anota: “No dudo que las estrellas malas devoren a las estrellas buenas, que las flores gordas devoren a las flores flacas, que el desierto de cenizas devore al desierto en llamas. No dudo de nada. Sólo una tregua, sólo una tregua. Y entonces creeré en todo, aun en mí misma” (Pizarnik, 2007: 113).

Astillada de estrellas aparece la noche para la escritora en el primer poema que contiene la palabra “ceniza” de su obra lírica. Lo hallamos en su poemario *La última inocencia*, publicado en 1956. Allí, en el paisaje nocturno de densidad tenebrosa y alucinatoria, la voz poética advierte demacrado el mundo, constata el sufrimiento arcano de la noche y reconoce con pulcritud de pesadilla que no hay llaves para el candado, ni tampoco lágrimas para el pavor<sup>3</sup>. La inocencia, en fin, alcanza, como el título del conjunto hace patente, un estadio último, en vías de extinción. En carta sin fecha enviada a León Ostrov, primer psicoanalista de Alejandra Pizarnik y a quien dedicará este poemario, le reproduce la frase “El único remedio

---

<sup>1</sup> “He pensado en la novela. No la comenzaré con mi infancia. El solo hecho de recordarla (me) cubre de cenizas la sangre” (Pizarnik, 2007: 119).

<sup>2</sup> Se trata del poema “Tiempo”: “Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla.// Mi in-

---

fancia y su perfume/ a pájaro acariciado.” (Pizarnik, 2009: 76).

<sup>3</sup> “Arcano sueño/ antepasado de mi sonrisa/ el mundo está demacrado/ y hay candado pero no llaves/ y hay pavor pero no lágrimas.” Del poema “Cenizas” (Pizarnik, 2009: 55).

contra la locura es la inocencia de lo hechos”<sup>4</sup>. Dos años más tarde, en *Las aventuras perdidas* resurge la dedicatoria a Astrov, esta vez mediante el poema “El despertar”, en el que nuevamente recurre a la sinécdoque como expresión de la carencia y de la ansiedad, pero en esta ocasión no sólo para materializar la relación entre lo cerrado y lo abierto (como se observa en el verso “Y hay candado pero no llaves”, anteriormente citado), sino para extender el ámbito de la angustia en el territorio esquivo de la paradoja, donde el vínculo entre la parte y el todo halla su liberación en el poema, aunque no en la experiencia que éste designa, la que marca esa imposible apertura del otro candado, el que enclaustra la plenitud del ser. “Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado/ y mi corazón está loco/ porque aúlla a la muerte/ y sonrío detrás del viento/ a mis delirios” (Pizarnik, 2009: 92). La invocación al dominio divino atraviesa el escenario del psicoanálisis, que la dedicatoria exhibe, para hallar otro aposento de riqueza inigualable, un reino donde el eco de los dados lanzados al vacío por César Vallejo es la eterna morada: “Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;/ me pesa haber tomádotte tu pan;/ pero este pobre barro pensativo/ no es costra fermentada en tu costado: / tú no tienes Marías que se van!” (Vallejo, 1988: 96). Como el autor de *Trilce*, cabría esclarecer la imagen de Alejandra desde la metáfora del ser como “pobre barro pensativo”, que llora esa eterna ausencia en que se cifra el oficio de vivir. Pero además, el poema de Alejandra rinde tributo rítmico y semántico al versículo de san Juan, donde la teología cristiana halla plenitud en el misterio ontológico de la encarnación primordial (“el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”), con la diferencia sustancial de que para Pizarnik la transubstanciación de la jaula en el pájaro que encierra no invoca un nacimiento redentor, ni siquiera el origen del “logos” de la pureza sino, de modo inverso y maldito, la consumación de una desnudez esencial pero perversa, pues deja aterido un corazón

que tiritita en su penuria e ignora cómo dominar el miedo que la abertura arroja<sup>5</sup>.

En ese paisaje espectral, poblado de “negras mañanas de sol”, la conciencia alumbrada imágenes donde la infancia, una vez más, se tiñe de senectud, confirmando el dictamen de Delfina Muschietti, según el cual nos hallamos “ante el exceso de una obsesión”<sup>6</sup>: “Recuerdo mi niñez/ cuando yo era una anciana. / Las flores morían en mis manos/ porque la danza salvaje de la alegría/ les destruía el corazón” (Pizarnik, 2009: 94). El apóstrofe denuncia la historia de una desposesión, esa “miseria de amor” que tan nítidamente concibió Vallejo en la “cocina a oscuras” de un ágape imposible, y que Pizarnik admite como legado para su iconografía particular: “Señor/ He consumado mi vida en un instante/ La última inocencia estalló/ Ahora es nunca o jamás” (Pizarnik, 2009: 93)<sup>7</sup>. Y así el poema “El despertar”, no en vano dedicado a su analista, también remite al primero de la colección, “La jaula”, donde los planos entre lo externo y lo interno remachan el mismo clavo de la desolación. El sol que brilla para todos, en ese “afuera” tan desasosegante, no puede calentar su corazón. El alma se halla desnuda y tiene frío, porque el cuerpo que la protegía voló como el pájaro que fue

<sup>4</sup> “Le seul remède contre la folie c’est l’innocence des faits.” (Pizarnik, 200: 27). La cita es a Jacques Rivière en correspondencia con Antonin Artaud.

<sup>5</sup> No por azar, en 1965 dedicará un ensayo a Antonin Artaud titulado “El Verbo encarnado”, que publicará *Sur* en su número 294, donde la referencia evangélica servirá de nuevo a la autora para establecer la inversión de planos tan de su gusto literario: “Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabras?...” (Pizarnik, 2002: 273).

<sup>6</sup> “En Pizarnik, el exceso está del lado de una obsesión: viajar hacia la niña, hacia el agua animal cuando todavía se estaba al acecho del rapto.” (Muschietti, 1995: 83).

<sup>7</sup> “¡Poesía! ¡Dulce poesía de Huidobro y de Vallejo! ¿Dónde estás?”, reclama en una página de su diario (25 de noviembre de 1955) (Pizarnik, 2007: 67). Y el 2 de febrero del año siguiente, escribe: “Alejandra, esta noche rogaremos por nuestros compañeros de angustia: Pascual, Unamuno, Huidobro y Vallejo.” (Pizarnik, 2007: 76).

jaula, dejando inerte su sombra que ningún sol ilumina. Un sol al que sólo los otros cantan. Por ello, el dístico elegíaco en que culmina “La jaula” vuelve a conducirnos al punto de partida: “Afuera hay sol. Yo me visto de cenizas” (Pizarnik, 2009: 73). La insistencia en este símbolo es notable y evidente. No duda la autora en titular “Cenizas” un nuevo poema de *Las aventuras perdidas* para ampliar, en este caso, el espectro de lo baldío. Ya no contemplamos únicamente la inversión de los territorios de la iluminación romántica, con la noche “astillada” de estrellas que ya divisamos en el homónimo poema de *La última inocencia*. Ahora se trata de las cenizas en que se tornan las palabras escuchadas, prendidas a la historia y ya gastadas, que han pulverizado su consistencia de signo pleno, y son observadas por la autora desde la soledad absoluta como si fuesen arena arrojada al viento: la arena en que se han disuelto los núcleos significantes y semánticos del signo lingüístico, que toman imposible su lanzamiento al “otro” en el proceso de la comunicación, eviscerando el acto poético y tornando vana su construcción. Tal como señaló Guillermo Sucre, la referencia al acto de escritura deviene el centro de un esfuerzo por hacer plausible en el poema la pervivencia de esa “parte del fuego” a la que aludía Maurice Blanchot<sup>8</sup>. Pero, aunque el poema no contenga el vocablo que el título convierte en vertebral, las cenizas recogen el único trofeo posible en la escalada por los versos del poema: “Hemos dicho palabras,/ palabras para despertar muertos,/ palabras para hacer un fuego,/ palabras donde poder sentarnos/ y sonreír.// (...) Yo estoy ahora sola/ -como la avara delirante/ sobre su montaña de oro-/ arrojando palabras al cielo”: las mismas que caerán sobre su rostro desestructuradas y disueltas, llenando sus ojos de arena, cubriendo de ceniza sus huellas.

Emblema de muerte y penitencia, la cultura judeo-cristiana eleva el simbolismo de la ceniza a la consciencia de la extinción y al retorno

<sup>8</sup> “Es también muy revelador que su poesía haya sido una continua meditación sobre el acto poético mismo y que esa meditación incluya igualmente el tema de la muerte.” (Sucre, 1975: 363).

a un origen primigenio, donde queda asociada a la esencia polvorizada del sujeto. En el Antiguo Testamento, como recuerdan Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*, “la ceniza simboliza el sufrimiento, el luto, el arrepentimiento” (Chevalier-Gheerbrant, 1986: 270-271). “Entre el polvo y la ceniza” se dibuja la escena de la contrición final de Job, antes de que Yavé le restituyera cuanto previamente le hubo arrebatado (Job, 42-6). El personaje exclama: “Por todo me retracto y hago penitencia, / entre el polvo y la ceniza” (Nácar-Colunga, 1944: 849). Pero la humildad del héroe bíblico no rima con el delirio de Alejandra Pizarnik, para quien “el invisible pueblo de la memoria más vieja”, moneda en que acuña su visión del linaje judío al que pertenece por sangre y casta<sup>9</sup>, le ungió y otorgó una corona que ella prefirió ocultar, jugando a ser esclava, “perdida por propio designio” y renunciando al cabo a su reino “por las cenizas”<sup>10</sup>. Por

<sup>9</sup> A propósito del linaje judío de la escritora, véase la Tesis Doctoral presentada en 2007 por Ivonne Reischke en la Friedrich Schiller Universität Jena, *¿Qué significa traducirse en palabras? Alejandra Pizarnik und das Thema der Sprache: “Alejandra Pizarnik wuchs in Buenos Aires in einer liberalen jüdischen Familie. Ihre Eltern waren Anfang der dreißiger Jahre von der Ukraine über Frankreich in die argentinische Hauptstadt und damit in die größte jüdische Gemeinde Lateinamerikas geflüchtet. Pizarnik selbst äußerte sich nur selten zu ihrer Religion.”* (Reischke, 2007: 91). Este aspecto ya fue reseñado por Alicia Borinsky en su estudio sobre Pizarnik publicado en 2000, donde constata que “la sensibilidad de Alejandra es judía por su pasión nómada, por la celebración de lo escrito como sagrado y la visión de lo secular como una suerte de condena. El silencio está allí para ser descifrado.” (Borinsky, 2000: 411). En algunos textos de su “Prosa completa” y en diversos momentos en la escritura de sus diarios deslizará la poeta referencias biográficas y culturales al respecto. Anotemos la siguiente: “He comprobado que mis poemas son más profundamente sentidos y vividos por personas de -digamos- clases altas que por las demás. Lo que sucede es que yo, como judía, no me considero de ninguna clase. Y jamás comprendería a quien despreciara mi origen.” (Pizarnik, 2007: 147).

<sup>10</sup> Se trata del monólogo dramático y prosa poética “Extracción de la piedra de la locura”, escrita en 1964, que formará parte del poemario ho-

ello, las “alegorías del reposo” dibujadas en un muro blanco reflejan siempre a esa “reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín” (Pizarnik, 2009: 248). Lejos, muy lejos de la actitud perseverante de Job, las cenizas de Alejandra devienen materia carnal, “como si me hubiera forrado de cenizas la sangre”, según registra en su diario<sup>11</sup>. La renuncia confesa adquiere en el poema “Extracción de la piedra de la locura” un valor trascendental, pues ilumina, en clave rimbaudiana y surrealista, no sólo el linaje espiritual de la autora; también, su fatal vinculación con ese reino del que no puede sino abdicar. Su conciencia desdoblada le impide retornar a la dimensión ontológica donde la escisión retrocede y regresa a la unidad. Pero, en su caso, el “despertar” supone una toma de conciencia radical, donde lo imposible triunfa y exige la renuncia a toda consagración, a la ósmosis armónica de sus mitades, de sus “alteridades” que muestran siempre al otro yo desintegrado y en lejanía, por debajo siempre, del observador: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (Pizarnik, 2009: 65). Un ser que se visualiza como “sólo un nombre”, bajo el cual yace su otra figura. Por ello, poemas como “Exilio” o “La caída” de *Las aventuras perdidas* son remisiones que completan el universo imaginario y simbólico de Alejandra Pizarnik en esta clave de la disolución cenicienta, de la pérdida del reino que “estaba para ella”. “Esta manía de saberme ángel, / sin edad/ sin muerte en que vivirme, / sin piedad por mi nombre/ ni por mis huesos que lloran vagando”, leemos en el poema que expresa su destino de “exilio” permanente (Pizarnik, 2009: 79), y en “La caída” queda fraguado el momento fatal, expre-

---

mónimo, publicado en 1966 y dedicado a su madre. Las prosas de este apartado integran la cuarta y última sección del poemario (Pizarnik, 2009: 247-253).

<sup>11</sup> La noche del 8 de febrero de 1958 escribe: “Es como si me hubiera tragado un muerto. Como si me hubiera forrado de cenizas la sangre. Como si la peste se hubiera enamorado de mi destino. Como si la palabra jamás huyera del mundo para venir a buscar amparo en mí.” (Pizarnik, 2007: 103-104).

sado en el concepto nihilista de “haber nacido su muerte”<sup>12</sup>.

Sabemos que la simbología del loco encubre en su seno la visión del iniciado, aquel que lo sacrifica todo para adquirir a cambio la sabiduría o el conocimiento que más anhela. Como el joven poeta en busca de la “flor azul”, en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, la pérdida de las posesiones personales, el alejamiento de la familia y de la patria “en busca de Klingsohr” tienen un fundamento espiritual en el proceso de conquista, que puede desembocar en el advenimiento del simbólico Grial o, contrariamente, en el hundimiento progresivo de una búsqueda perpetua que se torna demencial. Este último caso es el que ilustra Alejandra Pizarnik según los enunciados de su propia obra<sup>13</sup>. La fascinación que, según constatan las biografías de Cristina Piña y César Aira, siempre sintió por el ensayo histórico de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, muestra su estirpe<sup>14</sup>, pero al mismo tiempo denuncia el fracaso de esa utopía romántica en su propia aventura personal y poética. No olvidemos, según subraya Béguin en su retrato de Novalis, que los preceptos poéticos que imbuje el maestro Klingsohr en el joven iniciado exigen, ante todo, que se trate a la poesía “como un arte riguroso”, donde la razón cobije e ilumine al sentimiento y donde el “logos” sea la mora-

---

<sup>12</sup> “Jardín recorrido en lágrimas,/ habitantes que besé/ cuando mi muerte aún no había nacido./ En el viento sagrado/ tejían mi destino.” (Pizarnik, 2009: 81).

<sup>13</sup> También Edgardo Dobry subraya la asociación con el romanticismo. Comenta al respecto: “Esa es la estirpe de Pizarnik: la del poeta que está solo en la comunidad de gente normal que la rodea.” (Dobry, 2004: 39).

<sup>14</sup> “Un libro favorito, que leyó traducido al castellano, después en francés, y releyó y subrayó con fervor: *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin. A Hölderlin lo leyó en las traducciones de Geneviève Banquis, y en las de Cernuda (en un librito publicado en México) y sobre todo los “poemas de la locura” traducidos por Pierre Jean Jouve. Rimbaud fue una lectura constante. Más tarde, Lautréamont sería su autor definitivo.” (Aira, 2001: 28).

da<sup>15</sup>. Pero Alejandra Pizarnik es consciente de haber perdido ya ese reino. Sentirse del reino desahuciada implica en ella la asunción de la locura. La transfiguración no puede esperarnos al final del camino<sup>16</sup>.

La imagen del Loco florece, así pues, en el universo pizarnikiano como la antítesis de su figura complementaria, el Eremita. Y así, parece decirnos Alejandra: ¿qué es el poeta, en suma, sino un eremita que deambula en pos de la construcción verbal de su ser, habiendo renunciado a cuanto reino sea accesorio y banal, estéril y entorpecedor, y por lo tanto, un eremita que termina reflejando la sombra diabólica del loco? Un eremita que, exiliado de su reino, no puede sino iniciar la senda delirante, una senda infinita. Extrayendo así la piedra de su locura, nos revela la voz de Alejandra: “De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros” (Pizarnik, 2009: 248). Notemos cómo aún se revela el “deseo de la palabra” por morar en el ser, por fundarlo y recomponerlo. Apreciamos, todavía, los rescol-

dos de ese fuego que antaño animó los himnos a la noche, pero que ya no culmina en ninguna estrella matutina. La remisión al Eclesiastés tampoco es baladí. Un libro de sabiduría como escudo frente a lo funesto, arrojando en un último embate las fuerzas de la sinrazón. Un movimiento que naufraga, empero, ya que “debajo” de la aurora vuelve a reinar la nada. “Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de la medianoche”, son versos que escribe “En un ejemplar de *Les chants du Maldoror* (Pizarnik, 2009: 275). “Debajo”. Siempre este adverbio que adquiere categoría sustantiva en la obra de Alejandra Pizarnik. Levantando planos, simas, estratos, niveles, estelas, con el deseo de que algo reste subyacente. Desplegando capas a la noche para que, en su interior, palpiten los rosados dedos la mítica aurora. Pero el brillo será el de una aurora oscura; el nacimiento, el de un negro sol. Lo recalca en su “extracción” funesta: “Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba” (Pizarnik, 2009: 247). Y, tras el esfuerzo, de nuevo la visión de su propio yo desdoblado en el lecho de piedra de la nada. De ahí, esa poética del delirio o del “ocultamiento del ser” que, según la abundante crítica aparecida a partir del año 2000, desde Ana María Rodríguez Francia (2003) en Argentina -tomando siempre como referencia a Cristina Piña- o Carolina Depetris (2004), hasta la lectura propuesta por Edgardo Dobry de la *Extracción de la piedra de la locura* (2004)<sup>17</sup>, representa el imaginario lírico de Alejandra Pizarnik. Delirio que ya había sido intuido por María Zambrano como forma del lenguaje primero, “porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria” (Zambrano, 1997: 53-54), pero también como ese “dios oscuro” que busca abrirse camino avasallando con su

<sup>15</sup> “Es por ello” -espetta Klingsohr al “joven poeta” Heinrich- “que me parece posible concluir que un poeta no puede pasarse todo el día ocupado en la caza de imágenes y de sentimientos. Desconfiad de los poetas que afirmen tal cosa. Mal camino es el suyo. Nuestro arte no es fácil, ni mucho menos, pues lo que exige, en primer lugar, es disponer de un corazón limpio y puro, abierto, ágil en la reflexión y de gran habilidad a la hora de cultivar actividades equilibradas que se fecunden recíprocamente.” (Novalis, 1983: 172).

<sup>16</sup> “A través de las notas de Novalis podemos adivinar más o menos cuál iba a ser el final de esa novela inconclusa (Heinrich von Ofterdingen), y no es difícil suponer que consistiría en el triunfo de la poesía, concebida así como un instrumento de reconciliación mágica, de transfiguración real del mundo. Después de la muerte de Mathilde, el dolor permite a Heinrich superar el estado de presentimiento en que se encontraba a partir de su sueño; llega a una etapa superior, verdaderamente mágica, la de la plena Consciencia.” (Béguin, 1993: 245).

<sup>17</sup> Así como en otros trabajos académicos inéditos como el de Josefa Fuentes: “La búsqueda ontológica pizarnikiana, esa arriesgada forma de vivir entre la cordura y el frecuente extravío de la razón, terminan por trasladar la delirante experiencia poética, que para ella es el ejercicio de la escritura, a su propia vida. De manera que, cuando la fase inicial de la creación, que considerábamos un delirio accidental, se incorpora a la vida misma, nace la amenaza de la locura” (Fuentes, 2001: 117).

fuerza vital, la que surge de la muerte y despierta en primavera (Zambrano, 1986: 43). Mas la hierba siempre es “triste” en el universo imaginario de Alejandra, y el delirio sabe que, más allá de los claros del bosque, se agiganta su sombra compacta. Una sombra que le obliga a hacer “Tabla rasa” en la memoria<sup>18</sup>.

En esta dirección cabría recuperar un poema imprescindible como “Anillos de ceniza” que, no casualmente, está dedicado a Cristina Campo, pseudónimo de la ensayista, poeta y traductora italiana Vittoria Guerrini, la que fuera entrañable amiga de María Zambrano y cómplice intelectual de algunos miembros del círculo pizarniano argentino, como Héctor A. Murena<sup>19</sup>. El poema, incluido en la tercera

---

<sup>18</sup> “cisternas en la memoria/ ríos en la memoria/ charcas en la memoria/ siempre agua en la memoria/ viento en la memoria/ soplan en la memoria” (Pizarnik, 2009: 363). De la sección “Poemas no incluidos en libros”.

<sup>19</sup> “En la vida de Cristina (Campo) estuvo presente una línea de amistades ibero-americanas: María (Zambrano); Ramón Gaya (...); H. A. Murena, al que amó mucho, como se lee en su última carta a María, y de quien tradujo las poesías, un cuento y, casi seguramente, como mínimo un ensayo; Enrique De rivás, encontrado con María en casa de Elena Croce; Alejandra Pizarnik” (Pertile, 2009: 139). En la nota 24 a pie de página de la misma página, añade María Pertile que Alejandra Pizarnik y Cristina Campo nacieron el mismo día, un 29 de abril, y recoge testimonios epistolares de Cristina Campo donde cita a la argentina. Asimismo reseña un texto de Claudio Cinti donde se habla “en hipótesis pero no sin fundamento” de la correspondencia epistolar entre Campo y Pizarnik. Como poeta, Campo publicó el volumen *Passo d'addio*, en Milán (1956), algunos de cuyos textos han sido traducidos por Clara Janés, como addenda al artículo de Pertile (144-151). En vida de Campo, Zambrano tradujo el ensayo “Atención y poesía”, que apareció en *Sur*, n° 271, julio-agosto, 1961. El 22 de octubre de 1962 leía Alejandra Pizarnik este texto. Anota: “Artículo hermosísimo de Cristina Campo sobre “Atención y poesía”. Retoma a Simone Weil. El mal es la ausencia de atención...” Y añade una observación curiosa: “Ante este artículo como ante S.W. sucede preguntar por “le cher corps”: ¿En dónde dejarlo? Notar mi extrañeza por todo

parte del poemario *Los trabajos y las noches* (1965) reproduce una vez más, y siempre, el movimiento sostenido, tenso y vibrante, de la voz que pugna por arrancar jirones de luz que terminan disolviéndose en anillos de un planeta cercano, mas sin vida. Los anillos de un planeta de ceniza:

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

Hay, en la espera,  
un rumor a lila rompiéndose.  
Y hay, cuando viene el día,  
una partición del sol en pequeños soles negros.  
Y cuando es de noche, siempre,  
una tribu de palabras mutiladas  
busca asilo en mi garganta,  
para que no canten ellos,  
los funestos, los dueños del silencio. (Pizarnik, 2009: 181).

La mordaza, la mutilación, la partición y la ruptura, la desolación y el mundo gris pueblan de ceniza el mundo del poema. Como en la imagen anteriormente examinada de la “aurora de dedos negros”, un aciago presagio surge en este oscuro amanecer que los versos im-

---

signo de espiritualidad. Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo. Instantes báquicos, inatención. Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas. Participación en un mundo irrespirable, infantil, coloreado, lleno de músicas y de silencios. Me siento culpable. Lo soy.” (Pizarnik, 2007: 283-284). El 23 de octubre de 1964, durante su estancia parisina, recibe una carta de Cristina (Campo) que le provoca una sensación paradójica: “Me da miedo como si me hubiera escrito un ángel”, declara. (Pizarnik, 2007: 383).

También observa César Aira al respecto: “Mantuvo correspondencia con Cristina Campo, cuyos ensayos conocía porque Murena los había publicado en *Sur*. (...) Es lamentable que ninguna de las dos haya dejado un testimonio de su relación (que parece haber sido sólo epistolar), pues Cristina Campo fue una escritora a la altura de Pizarnik...” (Aira, 2001: 49-50).

plementan. Recuerda vivamente el fantástico y extenso poema de Lord Byron, “Darkness”, escrito en 1816 en la famosa villa suiza de Diodati, cerca del lago de Ginebra. La visión de Byron recrea otro “hermoso delirio”, describiendo el sueño apocalíptico de la llegada de un alba que no trajo el nuevo día, sino la resurrección de las sombras. Y las naciones, convertidas en bestias furiosas, saciaban hoscamente un hambre atroz, engullendo en la penumbra<sup>20</sup>. Análoga percepción del amanecer manifiesta la lírica pizarnkiana, pues la noche se cifra en “un espejo de cenizas”, según remata el verso conclusivo del poema vigésimo segundo de *Árbol de Diana* (Pizarnik, 2009: 124) y, aun a pesar de su esencia amarga, en “El corazón de lo que existe”, el sujeto lírico enuncia así su petición: “no me entregues, / tristísima medianoche, / al impuro mediodía blanco” (Pizarnik, 2009: 186). La parte destructiva que evidencia la ceniza se convierte en materia consustancial a su ser, hasta el punto de afirmarse en la libertad de su disolución, la “libertad de ser solo ceniza” (Pizarnik, 2009: 327)<sup>21</sup> y en sus “anillos” parece hallar la fuerza necesaria para oponer resistencia a esa otra dimensión, más hostil e indeseable, que rige el indefinido canto de “ellos”. El genérico se opone en el poema a las voces que emite el sujeto del poema: “Son mis voces cantando/ para que no canten ellos”. Una pluralidad indefinida frente a la pluralidad sonora del “yo”. En la prosa poética “Piedra fundamental” de *El infierno musical* (1971) exclamará Alejandra:

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, 2009: 264). Pues bien, son sus voces, su multiplicidad sonora, su desdoblamiento en las figuras que “debajo” yacen, quienes se alzan en esta ocasión para solapar los otros cánticos, englobados en el ámbito de lo funesto, y caracterizadas como “dueños del silencio”. La respuesta de las “voces” de Alejandra procede de un movimiento inconsciente, de raíz onírica y de progenie romántica, ondas y frecuencias que lejanamente derivan de un reino pleno de méritos y riquezas, que finalmente ha llegado hasta ella como “tribu de palabras mutiladas”. El “invisible pueblo de la memoria más vieja” fluye en la noche hasta su voz buscando asilo, y al fin lo encuentra, pero a modo de fragmentos y trucas sombras: los ígneos anillos de la noche que el alma romántica elevó a categoría poética y divina se transmutan en anillos de ceniza, los únicos que pueden hallar asilo en su garganta. Mas son los únicos capaces de afrontar el dominio que “los dueños del silencio” convocan.

Resulta interesante advertir que este espacio opresivo tutelado por el “ellos” incoa una proliferación metafórica que evoca el paisaje desnaturalizado de una “residencia en la tierra”, con el adjetivo “funesto” como guía plástico de una red de imágenes desasosegante y propia de la inversión surrealista<sup>22</sup>. Y así el alba ya no despliega claridad y calma; sus primeros huéspedes son figuras de conciencia

<sup>20</sup> “And War, which for a moment was no more, / Did glut himself again: meal was bought/ With blood, and each sate sullenly apart/ Gorging himself in gloom: no love was left; / All earth was but one thought--and that was death/ Immediate and inglorious; and the pang/ Of famine fed upon all entrails...” Traducción de José María Martín Triana: “Y la guerra que durante un instante desapareciese, / volvía a hartarse: la comida se compraba/ con sangre y cada uno se saciaba hoscamente aparte, / engullendo en la penumbra: no quedaba amor;/ toda la tierra no era sino un pensamiento y ese era muerte/ inmediata y sin gloria; y la punzada/ del hambre se alimentaba de todas las entrañas”. (Lord Byron, 1985: 50-52).

<sup>21</sup> Se trata de otro de los poemas no recogidos en libro. Comienza con el verso “Una luz, una lámpara”.

<sup>22</sup> “Dotado de corazón singular y sueños funestos, / precipitadamente pálido, marchito en la frente, / y con luto de viudo furioso por cada día de la vida”. (Neruda, 1987: 133). Del diario, domingo 27 de octubre de 1957: “*Quiero llegar a ser lo que soy*. Empecé a leer a Neruda “en serio”. Neruda es un verdadero poeta, un auténtico vidente. Sus pies están muy adheridos a esta tierra pero algo lo lleva a una patria mucho más original y cierta (hablo de las *Residencias*). Es curioso que a veces se obliga a detener su vuelo poético, como si tuviera miedo de caer en la realidad de la fantasía pura. Su insistencia en los objetos trizados, en los fragmentos que más que dispersión impresionan como una unidad terrible, romántica, no deja de desalentar. A pesar de su grandeza no suscita en el lector esa admiración mezclada de amor que sucede con Rilke, con Hölderlin.” (Pizarnik, 2007: 81).

desdichada, que caminan por las calles “amordazados” bajo la égida del gris, y el sonido de la alondra se ha travestido en la desolación de una lluvia no menos sucia. Pero Alejandra Pizarnik no puede asumir la estatura heroica del bardo que, con su profética palabra, libera la desdicha con anillos de fuego verbal. En su caso, brota el intento y quiere recoger aquellas palabras que, según Mallarmé, restituirían el sentido más puro a las devaluadas voces de la tribu. Pero el mismo proceso es la agonía de Alejandra. “La cantidad de fragmentos me desgarran” (Pizarnik, 2009: 268), confiesa en *El infierno musical*, y nunca deja de ser consciente de su destino: “Mañana/ me vestirán con cenizas al alba/ me llenarán la boca de flores. / Aprenderé a dormir/ en la memoria de un muro,/ en la respiración/ de un animal que sueña.” (Pizarnik, 2009: 202). Por ello, estimo que “Anillos de ceniza” representa en buena medida su poética particular, una poética del hermoso delirio que opone resistencia a la nada, pero que no puede sino constatar el desmoronamiento en su proceso, la desintegración de la materia por el fuego en su ceniza originaria.

Y ya no será la ceniza de la cual predicar un más allá en el acto de fe poética, según procede de la línea que inauguró Quevedo y que retomará en el siglo XX un contemporáneo de Pizarnik, José Ángel Valente. El “serán ceniza, mas tendrá sentido” se pulveriza, pues ya no es posible proclamarla “a modo de esperanza” (Valente, 1985: 45). La conexión simbólica de la argentina rompe el tópico y más bien entronca con los poetas que recrean la devastación de la “tierra baldía”. Las “lilas” que se crían de la tierra muerta, “mezclando memoria y deseo” y removiendo “turbias raíces con lluvia de primavera” (Eliot, 1984: 77) en el mítico poema de T. S. Eliot riman ahora con la proliferación de esas flores en el universo poético de Alejandra Pizarnik. Porque son flores que se rompen en la espera. Ella nos habla de los “poseídos” y de las “fugas” en las lilas. Flores que, al abrirse, exhiben su ausencia de corazón<sup>23</sup>. También el autor de *Waste Land*

dispersa en su poema de raíz judeo-cristiana imágenes de alas que “ya no son para volar” y de huesos que cantan bajo juníperos, de desiertos impenitentes y de “desiertos en el jardín” y del “jardín en el desierto” en un muestrario simbólico traspasado por esa falta de “esperanza”<sup>24</sup> con que inicia en obstinado afán su delirante poema *Miércoles de ceniza* (1930), tan secretamente afín al imaginario pizarniano, aunque en Eliot todavía quede inmune un deseo divino de redención en ese paisaje de batallas. Y junto a Eliot, la constelación poética de Pizarnik atraería el nombre de Georg Trakl, citado por la argentina en no pocas ocasiones, y poseedor de un sistema de visiones de análoga resquebrajadura de las esferas idílicas, atravesado por un similar encelamiento por la idea de muerte. Pizarnik recoge unos versos del poeta austriaco como paratexto de *Las aventuras perdidas* y el cotejo entre ambos autores nos sugiere infinitas aventuras de correspondencias y armonías. En un breve poema compuesto por Trakl en 1912 leemos: “Oscuro es el canto de la lluvia de primavera en la noche/ bajo las nubes la llovizna de flores rosadas del peral/ fantasmagoría del corazón, cántico y delirio de la noche. / Ángeles de fuego que surgen de ojos fenecidos ya.” (Trakl, 1994: 228), y en la coetánea “Queja nocturna” lanza imágenes que muy bien podría haber firmado Alejandra: “un animal salvaje devoró en el jardín tu corazón. / Ángel de fuego/ yaces tú con el pecho quebrado en pedregoso campo, / o un ave nocturna en el bosque/ infinita queja/ siempre repitiéndose en la espinosa enramada de la noche” (Trakl, 1994: 239)<sup>25</sup>.

---

“Caminos del espejo” (1962) en *Extracción de la piedra de la locura*.

<sup>24</sup> “Porque no tengo esperanza de volver otra vez/ Porque no tengo esperanza/ Porque no tengo esperanza de volver/ deseando el don de este hombre y la capacidad de aquel hombre...” (Eliot, 1984: 109 y ss.).

<sup>25</sup> Se trata de la primera versión. En la segunda, las modificaciones no ocultan el lugar preeminente que en el poema ocupa la imagen de la noche emergente que surge “sobre la frente devastada” del sujeto que yace “petrificado de dolor” (Trakl, 1994: 239). Los versos de Trakl escogidos por Alejandra Pizarnik como frontispicio de *Las aventuras perdidas* rezan así: “Sobre negros peñascos/ se precipita, embriagada de muerte,

---

<sup>23</sup> “Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene” (Pizarnik, 2009: 241). De

Porque la noche impera en la poética del delirio, del hermoso delirio de las cenizas. Hasta tal punto que incluso el sol se trueca quebrado es esos “infinitos soles negros” que abrigan las palabras como “anillos de ceniza”. El sol negro es emblema del humor melancólico, y como tal lo asume Julia Kristeva en el análisis de otro poema de remembranza pizarniana, como es “El Desdichado” de Gerard de Nerval. El soneto del poeta francés, escrito en tinta roja y presente en la edición de *Las hijas del fuego* de 1854 (si bien consta una edición anterior aparecida en *Le Mousquetarie* en diciembre de 1853) fue concebido tras el acceso de locura que había sufrido Nerval en mayo de 1853, y está considerado como el epítome de su obra poética. Las imágenes de la alquimia y el esoterismo trazan el umbral entre lo visible y lo invisible con la violencia subyacente de un desdoblamiento mantenido, donde anidan los frutos de la melancolía (Kristeva, 1997:128-141). Recordemos el primer cuarteto del poema, para establecer el parangón simbólico con el reino perdido que estampa la poética de la argentina: “Yo soy el tenebroso, -el viudo-, el inconsolado,/ El príncipe de Aquitania de la torre abolida;/ Mi única estrella ha muerto, -y mi laúd constelado/ Lleva el Sol negro de la Melancolía” (Nerval en Kristeva, 1997: 121<sup>26</sup>). Las tinieblas, ya apuntadas en el poema de Byron; la torre abolida como símbolo del poder gastado, de la pérdida del reino que conduce a la locura; la muerte de la estrella y, sobre todo, el icono del sol negro, como representación emblemática de la melancolía nos permiten componer un acorde entre los versos medidos y rigurosos de Nerval, y las estrofas liberadas de la balanza métrica en la obra poética de Pizarnik, y más concretamente en “Anillos de ceniza”. En él asistíamos a “una partición del sol en pequeños soles negros” que fracturaban la luminosidad y mantenían esa “extraña lactescencia” de otro brillo cósmico, el lunar, que había brillado en el

---

/ la ardiente enamorada del viento”. (Pizarnik, 2009: 71)

<sup>26</sup> Respeto la traducción que contiene la edición de Julia Kristeva para no alejarme de los elementos iconográficos del comentario. La versión es de Mariela Sánchez Urdaneta.

poema “Noche” no azarosamente creado bajo la advocación de Nerval, citado como frontispicio e inspiración. La furiosa melancolía de este poema de *La última inocencia* donde se implora al “cancerbero del alma” y se marcan interjecciones a la falta de candor y de poesía, marca una constante en su trayectoria lírica: la persistencia del sol negro del abatido, del melancólico, del desdichado. Concluye el poema con la pregunta: “¿Para qué tanta vida?” (Pizarnik, 2009: 57-58), y la respuesta tal vez se halla en “Anillos de ceniza”: “Para que no canten ellos”. Pero, ¿quiénes se esconden tras el enigmático pronombre?

Cabría pensar que el estado de abatimiento ofrece en este poema de Alejandra una prueba de fuego, un movimiento de tregua, un deseo de la “palabra” que oponga límites a su difuso discurrir. Así como para el melancólico todo sol queda eclipsado por su sombría percepción y por la voluntad de conmemorar su duelo esencial, el tiempo tampoco ofrece pasajes hacia otro instante que no sea el de la recreación verbal de su abatimiento. Julia Kristeva ha descrito así al poeta melancólico, a partir de Nerval: “Es el historiador permanente -no tanto de su historia real- sino de los acontecimientos simbólicos que han llevado a su cuerpo a la significación o que amenazan con hundir su conciencia” (Kristeva, 1997: 139). Consciente de ese tirón de descenso constante al estado de polvo y ceniza, la obra de Alejandra Pizarnik rescata esos momentos donde se atisba una epifanía factible. Así leemos en “Cuarto solo” de *Los trabajos y las noches* (1965): “Si te atreves a sorprender/ la verdad de esta vieja pared; / y sus fisuras, desgarraduras, / formando rostros, esfinges,/ manos, clepsidras,/ seguramente vendrá/ una presencia para tu sed,/ probablemente partirá/ esta ausencia que te bebe” (Pizarnik, 2009: 193). Pero la condición impuesta resulta excesiva, un precio casi imposible de pagar, pues en los muros blancos siempre se dibujan las “alegorías del reposo” donde resucita la “reina loca” que abdicó de su reino. La presencia no llegó para calmar la sed y el imperio de lo ausente siguió bebiéndose el tiempo y la vida de Alejandra Pizarnik. Por tal razón, el referente del pronombre “ellos”, los “funestos” y los “dueños del silencio”, evoca íntimamente las más

oscuras voces de su propia sinrazón, las que jamás alcanzan la expresión incondicionada: la incandescencia del verbo. Pero Alejandra se supo al cabo inerme frente a la embestida de lo imposible de decir y “en cualquier momento” resurge ante ella “la fisura en la pared”, como declara en “El deseo de la palabra” (Pizarnik, 2009: 269) o la decisión de hablar tan sólo “de lo que sabe”, de ese oscuro silencio que aparece como alacrán al levantar la piedra de la locura. Así mismo cabe interpretar los “Fragmentos para dominar el silencio” donde llega a confesar que “la muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante” (Pizarnik, 2009: 223). Y al fin ese “terreno baldío” atrae su palabra y su vida hacia el infierno musical con la fuerza ineluctable de la gravedad en una “cascada de cenizas que me arrastra dentro de mí con ella que es yo” (Pizarnik, 2009: 264).

Una sugerente reflexión diseminada en la maraña de sus diarios nos guiará hacia la deriva. Tras la lectura de los ensayos de Simone Weil, traducidos precisamente por su amiga Cristina Campo, se opera en Alejandra un cierto desasosiego de entraña estética. Un miedo que ella compara al que cabe experimentar “cuando se espera indefinidamente en un cuarto vacío (blanco)”. Se trata de la tentación de saltar del plano estético al ético, sin soltar las amarras de la belleza. La confesión de Alejandra adquiere categoría de poética personal, una poética que, en efecto, se arraiga en el terreno del hermoso delirio: “Ahora, aunque me sé confusa, viniendo de mentiras y de fabulaciones, suspendida arbitrariamente de lo imaginario, debo decir que la justicia ni la virtud me interesan entrañablemente. En mí hay alguien que acepta el mal y el sufrimiento del desorden si ellos son la condición de un hermoso poema. (...) En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir de la ausencia de justicia. Y quien invoca a lo ausente no es medurado ni justo puesto que su materia de canto o de voz no puede medirse, por el hecho de no estar presente” (Pizarnik, 2007: 338). No parece extraño que dedicase precisamente a Cristina Campo el texto donde testimonia la contienda entre las fuerzas del silencio y el

deseo de la palabra, por más que la sintiese mutilada y perdida: desacralizada. Ya sin la unción “del invisible pueblo de la memoria más vieja”. Era la “condición de un hermoso poema”.

Y así, los dueños del silencio habitaron el alma sombría de Alejandra Pizarnik. Su obra es el escenario de ese encuentro encarnizado entre sus voces y las de “ellos”. Como tributo de su lucha quedó el tesoro de sus versos. Aunque estuvieran deshechos como “anillos de ceniza”.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2001): *Alejandra Pizarnik*. Barcelona, Omega.
- BÉGUIN, Albert (1993) (1ª, 1939): *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica. Trad. Mario Monteforte Toledo.
- BLANCHOT, Maurice (2007) (1ª, 1949): *La parte del fuego*. Madrid, ArenaLibros. Colección Tiempo al Tiempo. Trad. Isidro Herrera.
- BORINSKY, Alicia (2000): “Memoria del vacío. Una nota personal en torno a la escritura y a las raíces judías”. En *Revista Iberoamericana*, nº 191. Pittsburgh, S., págs 291-302.
- CHEVALIER, Jean-GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- DEPETRIS, Carolina (2004): *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid, Universidad Autónoma.
- DOBRY, Edgardo (2004): “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de la locura*”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 644. Dossier: “Aspectos de la literatura argentina”, págs 33-44.
- ELIOT, T. S. (1984): *Poesía reunida. 1909-1962*. Madrid, Alianza. Col. Alianza Tres. Trad. José María Valverde.
- FUENTES, Josefa (2001): *Alejandra Pizarnik, la poética del delirio*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Murcia, dirigida

- por Vicente Cervera Salinas. KRISTEVA, Julia (1997) (1ª, 1987): *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas. Monte Ávila. Trad. Mariela Sánchez Urdaneta.
- LORD BYRON (1985): *Poemas escogidos*. Madrid, Visor. Trad. José María Martín Triana.
- MUSCHIETTI, Defina (1995): "Poesía y paisaje: exceso e infinito". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril, nº 538, págs 81-88.
- NERUDA, Pablo (1987) (1ª ed. 1933-1935): *Residencia en la tierra*. Madrid, Cátedra. Ed. Hernán Loyola.
- NOVALIS (1983): *Enrique de Ofterdingen*. Barcelona, Bruguera. Trad. José Miguel Mínguez.
- PERTILE, María (2005): "Segundas notas para la historia de dos amigas: María Zambrano y Cristina Campo". En *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, nº 89, págs 122-143.
- PIÑA, Cristina (1992): *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires, Planeta.
- PIZARNIK, Alejandra (1993): *La extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*. Madrid, Visor.
- PIZARNIK, Alejandra (2002): *Prosa Completa*. Col. Palabra en el Tiempo. Barcelona, Lumen. Ed. Anna Becciu.
- PIZARNIK, Alejandra (2007) (1ª, 2003): *Diarios*. Barcelona, Lumen. Ed. Anna Becciu.
- PIZARNIK, Alejandra (2009) (1ª, 2005): *Poesía Completa*. Barcelona, Lumen. Ed. Anna Becciu.
- REISCHKE, Ivonne (2007): *¿Qué significa traducirse en palabras? Alejandra Pizarnik und das Thema der Sprache*. (Dr. Ph). Tesis doctoral defendida en la Friedrich Schiller Universität Jena.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (2003): *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires, Corregidor.
- SAGRADA BIBLIA (1944). Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P.
- SUCRE, Guillermo (1975): "La metáfora del silencio". En *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila, pp. 339-366.
- TRAKL, Georg (1994): *Obras completas*. Madrid, Trotta. Trad. José Luis Reina Palazón.
- VALENTE, José Ángel (1985): *Entrada en materia*. Madrid, Cátedra. Ed. Jacques Ancet.
- ZAMBRANO, María (1986): *Claros del bosque*. Barcelona, Seix-Barral.
- ZAMBRANO, María (1997): *Filosofía y poesía*. Madrid, Ediciones del Orto.

VICENTE CERVERA SALINAS  
UNIVERSIDAD DE MURCIA