

Alegoría del “viento” en la poesía de Alejandra Pizarnik

Allegory of the “wind” in Alejandra Pizarnik

SALLY ABDALLA WAHDAN

Ain Shams University

sally.wahdan@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0530-8106>

Recibido: 23.05.2022. Aceptado: 30.10.2022.

Cómo citar: Wahdan, Sally Abdalla (2022). “Alegoría del ‘viento’ en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 32: 151-168.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.32.2022.151-168>

Resumen: Este estudio pretende arrojar luz sobre el proceso de alegorización que Alejandra Pizarnik desarrolla en su poesía, entendiendo la alegoría no como un recurso retórico de enorme capacidad imaginativa, sino un lenguaje conceptual capaz de traducir y comunicar ideas e imágenes abstractas generadas mediante un foco único, el elemento del *viento*. Asociado con la intención de guardar el pasado en su vertiente más abstracta, el análisis del proceso de alegorizar se concentrará en su dimensión espiritual, transformándolo en una técnica para poetizar el pasado. Asimismo, se tematizan las sensaciones evocadas por el pasado alegóricamente recuperado por la poeta.

Palabras clave: retórica; alegoría; estética; matización espiritual

Abstract: This paper sheds light on the allegorical vision developed by Alejandra Pizarnik throughout her poetry. Not only understanding allegory as a rhetorical resource with enormous imaginative potential, but, as a conceptual language capable of translating and communicating abstract ideas and images generated by a single focus, the “wind”. With the intention to keep the past in its most abstract aspect, the analysis of the allegorical process will be concentrated on its intangible or even spiritual dimension that transforms allegory in a technique to poetize the past.

The feelings evoked by the past recovered allegorically by the poet are thematically defined.

Keywords: rhetoric; allegory; aesthetic; spiritual nuance

INTRODUCCIÓN

En la vieja disciplina de la retórica¹ o, mejor dicho, arte² de la retórica, se sostienen dos componentes esenciales, la razón y la palabra, mediante

¹Coincide con la concepción aristotélica de la retórica, siendo “antístrofa de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada..., y que tal tarea es propia de un arte”, Véase Aristóteles (350-335 a. C.) (1990: 161-166).

²Según Theodor Adorno, “el arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente; se niega ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen”, en Adorno, Theodor (2004: 10).

los cuales se enseña a expresar las ideas. Según López Aire (1999: 103): “Hace más que un medio siglo, nace la moderna retórica que ya no surge como arte ni una disciplina guiada por la observación, sino, más bien, por la reflexión teórica”. Y dicha teorización se traza básicamente en torno a la argumentación o a los recursos de expresividad del lenguaje. Con este estudio procuramos comprobar que, en esta precisa tendencia hacia una retórica modernizada, se reconocen voces -como la de Alejandra Pizarnik- que discrecionalmente vuelven a inspirarse y guiarse por la vieja dualidad, resucitando sus propiedades no solamente estéticas, sino, además, comunicativas. Indagando en su labor, se pretende rastrearlas para hacer destacar su funcionamiento, esbozar una tipología y detectar las varias dimensiones derivadas de la confluencia del significado (razón) y la significación (palabra).

El aspecto más llamativo y, a la vez, difícil de detectar en el discurso pizarnikiano se manifiesta en que “la relación entre significantes y significados se vuelve cada vez más tenue y, al cabo, llega a romper la correspondencia biunívoca entre las dos caras del signo” (Bagué Quílez, 2012: 8). De ahí, se intensifica la apariencia de lo irreal o abstracto, y la alegorización. La inspiración pizarnikiana por los poetas románticos es otra razón significativa tras la abstracción de su discurso: “con ecos de la Generación de los cuarenta, que conjugaban neorromanticismo y neoclasicismo” (Gutiérrez, 2004: 83), ella plasma un paisaje poético marcado por la abstracción, experimentación y adopción de imágenes puramente románticas, como la imagen de la *noche* (Álvarez, 1997: 3-34) tan reiterada en sus poemas.

El objeto del estudio recalcará cómo la poeta maneja instrumentalizar el lenguaje alegórico para releer la memoria. El mundo pizarnikiano de la memoria resulta ser emocional y onírico o espiritual. La elaboración onírica es una práctica espiritual en ciertas tradiciones, culturas o filosofías que se harán presentes, también, en este trabajo, con el propósito de adentrarnos más en el desciframiento de las raíces del imaginario de la poeta argentina, procedente de una familia de origen judío. Es bien sabido que ella dotó a su poesía un carácter surrealista; no obstante, hemos de aclarar que no procuramos abordar esta vertiente, ni explayar la vida personal de la autora, por el evidente hecho de haber sido suficientemente tratados por estudios precedentes. Acercándonos más a su imaginario, hemos vislumbrado que el sentido alegórico asociado al elemento del *viento* es el que protagoniza su escena. Dicha alegoría cumple dos funciones: una esencial y otra más universal. La primera se circunscribe a

la propia esencia simbólica del viento según el imaginario de la poeta, mientras, la segunda resulta más abarcadora, siendo la alegoría del viento (o aire) una génesis de una sucesión de figuras. Se iguala así, en este sesgo, con los otros elementos de la naturaleza. Esta ampliación echa por camino un sinfín de codificaciones simbólicas dignas de captar y analizar.

1. MEMORIA Y VIENTO: UNA LIGAZÓN ALEGÓRICA

Cronológicamente, la memoria se hace el eje primordial en torno al cual gira la entera poesía de Pizarnik, desde sus primeros poemas elaborados en los años cincuenta: “Estallará la isla del recuerdo/ la vida será un acto de candor/ prisión/ para los días sin retorno”³, pasando por los escritos en su estancia en París en los sesenta: “ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria/ ella desconoce el feroz destino/ de sus visiones” (Pizarnik, 2001: 108), hasta sus últimos publicados a principios de los setenta que tienden a caracterizarse por sus largos versos, como este texto: “la hermosura de 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” (272), además de los dos poemarios póstumos (tras su suicidio) publicados en los ochenta vía su hermana.

“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” (363), leyendo dichos versos de la poeta, entre otros más, se deja ver que memoria y viento constituyen dos enunciados que van ligados entre sí; una vez surge uno, se hace una llamada al otro o a uno(s) del conjunto de sus elementos asociados. Se tratan de dos enunciados completamente diferentes y, sin embargo, comparables: “la poesía, hechura del lenguaje, al ejemplar figuras, por un lado, refleja la realidad cabalmente, y así, por ejemplo, lo exagerado lo reproduce mediante la hipérbole, lo menguado lo muestra a través de la elipsis, lo diferente pero comparable, lo traslada mediante la alegoría” (López Eire, 2007: 44). Esta misma contradicción de

³Citamos por su volumen de *Poesía completa* (Pizarnik, 2001). Este volumen abarca todos los poemarios de la poeta: *La tierra más ajena* (1955); *La última inocencia* (1956); *Las aventuras perdidas* (1958); *Árbol de Diana* (1962); *Otros poemas* (1959); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de locura* (1968); *El infierno musical* (1971); *Los pequeños cantos* (1971); además de poemas no recogidos en libros publicados entre 1956-1972 y publicaciones póstumas: *Textos de sombra y últimos poemas* (1982).

la alegoría constituye nexo o nexos de sentido entre lo significado y lo enunciado, y entre imagen y palabra.

De hecho, viento-memoria forma una ligazón poética, un nexo alegórico, cuyo sentido “no consiste en su mera manifestación, en su aspecto, o en su sonido, sino en un significado que está puesto más allá de sí mismo” (Gadamer, 2012: 110), como actúa en tal caso el elemento del *viento*. El hecho de ir más allá de los propios límites abre el camino al referido traslado hacia conceptos abstractos, creándolos, dando origen a un discurso poético propio, en el que se va más allá de lo que se quiere decir literalmente por un enunciado. El nivel de lo que dice el poema no se circunscribe a lo que dice en términos de la verdad (lo realmente vivido), sino también, retóricamente: “la retórica es el arte de generar la persuasión mediante actos de habla que argumentan lo verosímil” (López Eire: 104). Y a causa de este nuevo modo de pensar que ya no contrapone lo verosímil a lo verdadero o científico como el mal al bien, la Retórica moderna ha recuperado el prestigio de antaño, el de la Retórica clásica en sus mejores tiempos (104). Por lo tanto, los dos planos no resultan solo entrelazados, sino unidos. Aristóteles postula que “corresponde a una misma facultad reconocer lo verdadero y lo verosímil” (Aristóteles, 1990: 169). Evidentemente, dicha unión se deja ver en el texto pizarnikiano. En estos versos de su poemario *Árbol de Diana* (1962) queda clara la ligazón memoria-viento, así como la propia argumentación de la poeta sobre lo verdadero:

Ella se desnuda en el paraíso
de su memoria

[...]

Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que
espero.

No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

[...]

Un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar

[...]

No más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla
su despertar de mano respirando

de flor que se abre al viento.
[...]
has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos
[...]
He nacido tanto
Y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá (Pizarnik: 108-123).

2. MEMORIA Y VIENTO: BINOMIOS DIFERENTES AUN COMPARABLES

2.1. Infinitud de la memoria

Volviendo la mirada al fragmento del poema anterior, se viene a comprobar que ambos enunciados cumplen funciones bien definidas. La memoria se proyecta, en la mayoría de los casos, como un concepto de espacio inmaterial, metafísico o de tiempo incalculable y, algunas veces, de ambos juntos (“Ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria”) y (“ha nacido tanto/y doblemente sufrido/ en la memoria de aquí y de allá”). Tanto el espacio como el tiempo se perciben como dos marcos infinitos y alejados de la realidad, aun verosímiles con una potencialidad de convencernos en la medida en que se convierte en una intención comunicativa. Esta condición permite a la autora apartarse de lo real y sumergirse en la soledad para adentrarse hacia el *yo* íntimo para exhibirlo sin restricciones ni vergüenzas. De sus versos, se vislumbran sus frustraciones, miedos, su lastimosa tendencia autodestructiva y angustia por la muerte (“Ella desconoce el destino feroz/ de sus visiones/ Muere de muerte lejana/ la que ama al viento”).

2.2. Corporeización del viento

Mientras, la memoria se inmaterializa, el propio cuerpo pizarnikiano, tal cuerpo desnudo en la memoria se abstrae, manifestándose en constante sufrimiento: “sufre por los castigos que le infligen los otros o por la propia compulsión autopunitiva” (Álvarez, 1997:12). El viento, por otra parte, se materializa y toma cuerpo. Además, se dota de fuerzas de varios grados, desde la escasez o falta de vigor (“has golpeado al viento/ con tus propios

huesos”) y (“un viento débil/ lleno de rostros doblados”), hasta la ferocidad o la potencialidad desintegradora (“...una niña de seda/ sonámbula ahora en la cornisa de niebla/ su despertar de mano respirando/ de flor que se abre al viento”). En síntesis, el viento se corporeiza, además, se hace vivo y, a veces, feroz, y otras veces, se anhela como a un objeto amado (“la que ama al viento”), aunque sea un amor predestinado por la entrega a la muerte.

2.1.1. Otras dimensiones del viento corporeizado

El viento corporeizado alcanza también otras dimensiones que podemos conceptualizar en cuatro apartados.

a) El viento como un sujeto amado (u objeto del deseo). Según ello, se detecta fácilmente que la relación establecida con el viento se ve condicionada por el amor: “La mano de la enamorada del viento/ acaricia la cara del ausente/ La alucinada con su "maleta de piel de pájaro"/ huye de sí misma con un cuchillo en la memoria” (Pizarnik: 148). Partiendo de dicha imagen, Evelyn Galiazo ha notado en su estudio que las imágenes aéreas en Pizarnik como (“enamorada del viento”) o/y (“la alucinada con su maleta de piel de pájaro”), así como (“el filósofo pájaro”) en Nietzsche no son complemento del verbo imaginar, sino sujeto (2009: 150), lo cual acredita su rol agente y protagonista en el pensamiento poético de ambos.

b) El viento: una figura paterna/materna o deificada. *Hija del viento* es el título dado por la poeta a uno de sus poemas para autoperfilarse. A pesar de que esté escrito en segunda persona, se sobreentiende perfectamente el *yo* implícito: “Tú abres el cofre de tus deseos” (Pizarnik, 2001: 77). En su poemario titulado “*Aproximaciones*”, y escrito entre 1956 y 1958, existe otro texto consagrado al viento trazado como una figura deificada o sacralizada: “¿Quién es el heredero del viento/ quién me llena la boca de días/ quién hace que yo viva? / ¿Quién prueba una verdad/ en mi dolor sin fondo?” (332). Partiendo del divino origen mitológico del viento, aunque de un simbolismo diferente de la mitología griega, la poeta demuestra, una vez más, la paridad de la memoria y el viento, agregándole al último la capacidad de discernir lo verdadero.

c) Confidente de secretos y conocedor de respuestas. El viento, asimismo, se desempeña como un sujeto confidente al que se dirige la poeta con sus propios secretos y deseos ocultos: “He llamado al viento/ le confíe mi deseo de ser” (90). Y al revés, es el viento que le viene con los secretos de la existencia, la vida y la muerte: “En la jaula del tiempo/ la

dormida mira sus ojos solos/ el viento le trae/ la tenue respuesta de las hojas” (138), o de los tiempos remotos, como en “Infancia”:

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo
El *viento pronuncia discursos ingenuos*
en honor de las lilas
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto (176).

d) El viento como guía de viaje (o de peregrinaje). El viaje, en Pizarnik, se trata de un abandono del *yo* personal, social o carnal hacia un saber sobre el *yo* íntimo. Es un viaje a través del cual ella pretende acercarse a este sujeto sagrado en un sentido parecido al de los poetas místicos. Por lo tanto, no es extraño, en absoluto, el recurrir de la poeta al uso equitativo de los dos vocablos de *viaje* y *peregrinación* en su lenguaje. El viento simboliza el imán de la brújula que gira siempre en dirección norte. Será el guía que le pueda acompañar hasta la salvación: “He desplegado mi orfandad/ sobre la mesa, como un mapa/ Dibujé el itinerario/ hacia mi lugar al viento” (191). Ella dice en “Caminos del espejo”: “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” (243).

3. NOCIÓN CONCEPTUAL DEL VIENTO EN PIZARNIK: UNA APROXIMACIÓN RELIGIOSA-FILOSÓFICA

El hecho de que la presencia del viento se ve condicionada por los recuerdos, deseos ocultos, sentires latentes y experiencias íntimas abre debate sobre las posibilidades de concebir el sujeto a partir de varias perspectivas. Aunque estas varían en cuanto al planteamiento, se acaban desprendiendo desde un foco común: el dualismo materia-espíritu, cuyas raíces se remontan hacia la tradición griega, así como otras tradiciones más.

Hay un resabio de la tradición semita (judeocristiana), “en la que “espíritu” significa “viento”. Incluso hay un texto de los Evangelios que dice “el Espíritu sopla donde quiere” (VV. AA., 2008: 50). Volvamos la mirada a algunos de los versos citados: “He desplegado mi orfandad/ sobre

la mesa, como un mapa/ Dibujé el itinerario/ hacia mi lugar al viento”. Aquí se concibe el matiz espiritual que queda implícito en la palabra *viento* (ella quiere decir: hacia mi lugar al *alma*). Esta matización vuelve a puntualizarse, al decir “el viento pronuncia discursos ingenuos” y “he llamado al viento/ le confié mi deseo de ser”. Pese a la certeza de la ascendencia judía de la poeta, este origen no implica inexorablemente la presencia de figuraciones judías en su escritura. Sin embargo, resulta enrevesado en este contexto apartar la figuración del viento según esta vieja herencia, marcada por cuestiones de identidad no limitadas a la trascendencia de una colectividad, sino que revela la existencia de una crisis a nivel individual.

Podemos afirmar que “en la tradición semita-cristiana, el viento representa el espíritu, pues, el cuerpo es pensado como un ser viviente” (p. 49). En otras palabras, no se separa lo corpóreo del alma, como se postula en tradiciones como la griega. Asimismo, “en el siglo XX, se ha insistido en la necesidad de unificar ambos principios, comenzando a hablarse de lo “psico-somático” (unidad del cuerpo y el alma)” (49). Esta concepción parece inculcarse en su obra, donde el cuerpo o lo material desvela lo que queda oculto en el ser interior o en el mundo onírico, metafísico, espiritual del ser y al revés. No cabe duda alguna de que la concepción anterior se opone a la bien famosa dualidad cartesiana, basada en la presencia de doble realidad dentro del hombre (cuerpo y espíritu), imposiblemente reducibles a una unidad. Es curioso que, al interpretar metafóricamente la esencia del alma, el propio Descartes opta por la figura del viento “no me detenía a pensar de ningún modo en lo que era esta alma, o bien, si me detenía, imaginaba que era una cosa extremadamente rara y sutil, como un viento, una llama o un aire muy tenue que estaba insinuando y difundido mis partes más groseras” (50).

4. DIMENSIONES ESTÉTICAS Y ESPIRITUALES DEL VIENTO: UNA CONSTELACIÓN ALEGÓRICA

De forma tan ejemplarmente comunicativa como estética, la poeta expresa en “Hija del viento”, cómo se desencadena por los intensos sentires del miedo y la soledad, hallando inspiración y refugio en el rincón de sus ocultos deseos o en el recuerdo silencioso de ellos, es decir, “el recuerdo de quien los percibe con ojos de una soñadora” (Balakian, 1969: 67):

Han venido.
Invaden la sangre.
Huelen a plumas,
a carencia,
a llanto.
Pero tú alimentas al miedo
y a la soledad
como a dos animales pequeños
perdidos en el desierto.
Han venido
a incendiar la edad del sueño.
Un adiós es tu vida.
Pero tú te abrazas
como la serpiente loca de movimiento
que solo se halla a sí misma
porque no hay nadie.

[...]

Tú lloras debajo de tu llanto,
Tú abres el cofre de tus deseos
y eres más rica que la noche. (Pizarnik, 2001:77)

Si bien es cierto que el sentido conceptual en lo alegórico pizarnikiano es una manifestación de lo abstracto, lo estético de su alegoría, por otra parte, se exhibe mediante su habilidad de crear una experiencia estética tan visual y sensiblemente imaginaria: “como a dos animales pequeños/ perdidos en el desierto”, “como la serpiente loca de movimiento/ que solo se halla a sí misma...” o “Tú abres el cofre de tus deseos...” que aún se dispone de mayor intensidad imaginaria, al envolver una imagen psico-somática: “...tú alimentas al miedo y a la soledad”. Vía la experiencia estética, la poeta hace una alegorización de la realidad (el potencial imaginario de los sueños, la experiencia artística y hasta mística). Como en las artes plásticas, precisamente, las que siguen la línea expresionista, neosurrealista o, quizá, minimalista, la obra pizarnikiana se traza con una sensibilidad onírica “Han venido/ a incendiar la edad del sueño” y una simbología arbitraria del color, añadiendo, asimismo, la del olor “Invaden a la sangre/ Huelen a plumas”. No será sorprendente ni difícil de comprobar, en este contexto, saber cuánta admiración sintió la poeta por pintores como Paul Klee, Joan Miró y Odilón Redon.

4.1. La cosmovisión pizarnikiana del viento

Basándose en una cierta forma de recolección, la poesía —tanto como la música, pintura, arquitectura y todas las formas artísticas— es un arte de la memoria. Para comprender su proceso artístico o creativo, será necesario desmontar el armazón que constituye el lenguaje propuesto por su autor. El viento no resulta ser un mero elemento de la naturaleza, ni una mera figura simbólica, sino que su materia alegórica abre el horizonte a una sucesión de codificaciones simbólicas dispuestas unas a continuación de otras. Galiazo, remontándose a Bachelard como punto de referencia, cita en este mismo contexto que:

Todo desplazamiento imaginario es regulado por una materia prima cuyo poder conductor organiza las imágenes en series, otorgándoles continuidad a su fluir. Agua, aire, tierra y fuego son los elementos primordiales, las sustancias cósmicas que despiertan la explosión de imágenes, haciéndolas proliferar en una misma dirección. (2009: 149)

Y ¿por qué no será el lenguaje del fuego? ¿O del agua? ¿Por qué la poeta opta por el viento (o el aire) entre los otros elementos? En la cosmovisión pizarnikiana, no queda otro elemento que se pueda o deba considerar más valioso que el viento, ni siquiera el sol: Afuera hay sol/ No es más que un sol/ Pero los hombres lo miran/ Y después cantan. /Yo no sé del sol/ Yo sé la melodía del ángel/ Y el sermón caliente/ Del último viento (Pizarnik, 2001: 73). Y vuelve a reclamarlo en “Origen”: “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” (52). Y al cuestionarnos; por qué hay que salvarlo, nos hallamos ante esta acertada respuesta postulada por Galiazo:

Tratándose del aire, el movimiento supera a la sustancia e incluso sólo hay sustancia, sólo hay constatación sensible de la sustancia, cuando hay movimiento. Su forma más dinámica —el viento— disuelve las ontologías estables y permanentes, moviendo y animando esa vida que sólo existe en el acto de la dispersión constante (150).

Para ella, “los escritores pueden clasificarse de acuerdo al elemento primordial que predomina en sus constelaciones poéticas. Por eso, Bachelard nos interpela: Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo” (150). El viento o el aire de Pizarnik representa el infinito de su

mundo, que se abre para el mayor recogimiento y comprensión de su silencio: “Ebria del silencio/ de los jardines abandonados/ mi memoria se abre y se cierra/ como una puerta al viento” (2001: 319). También, dice: “en la cavidad iluminada/ en que este instante es perla pródiga/ escucho el ronco abrirse de mi memoria/ como una puerta al viento” (315). Es en silencio donde ella encuentra la compañía y la palabra: “Alguien entra en el silencio y me abandona/ Ahora la soledad no está sola (163). “Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio” (155), “No es la soledad con alas/ Es el silencio de la prisionera/ Es la mudez de pájaros y viento/ Es el mundo enojado con mi risa/ O los guardianes del infierno” (90), además, se encuentra a sí misma en su propio universo: “Silencio/ yo me uno al silencio/ yo me he unido al silencio/ y me dejo hacer/ me dejo beber/ me dejo decir” (143). En síntesis, el viento es la puerta que le da paso al lugar de la herida, como la flor que se abre al viento donde se encuentra en una condición dolorida, dispersa, desintegrada, y despersonalizada. Justo allí, ella encuentra la palabra, su propia palabra y, entonces, su propia vocación.

En vista de lo anterior, “sigue resonando la consideración del viento como un foco, un imán, como suele suceder en el arte al que remiten no simplemente sus elementos, sino también la constelación de los mismos” (Adorno, 2004: 17).

4.2. Constelación temática

La ligazón memoria-viento establece una tipología temática, de estados afectivos e incluso de estructuras mínimas, cuyo hábito es la reiteración y expansión por la obra: el miedo indomable, infancia dolorida, inocencia perdida, aventuras perdidas, pureza del alma, angustia por la muerte, el avance de la noche, además de su vinculación con un repertorio de signos, emblemas e imágenes visuales y aun audiovisuales formando las referidas estructuras mínimas. Podemos clasificar esta tipología temática en dos categorías principales; en la primera, agrupamos los sentires y estados afectivos, mientras, en la segunda, reunimos las imágenes emblemáticas que se mueven, de forma redundante y persistente, en la órbita alrededor del elemento del viento.

4.2.1. Tipología afectiva

a) Miedo; entre todos los sentires, el miedo es el que más se rememora en la poesía de Pizarnik. En su poema “Memoria”, dice: “Arpa de silencio/

en donde anida el miedo/ gemido lunar de las cosas/ Significado ausencia” (Pizarnik, 2001: 201). Es en “Miedo”, donde expone hasta qué medida queda cercano este sentir de su propio ser y de su existencia. Es un poema que consta de once versos, en los que la palabra miedo se ha repetido siete veces vinculadas a los dos verbos es (ser) y haber (existencia):

En el eco de mis muertes
aún hay miedo
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
Es el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mi sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos.
Sí. En el eco de mis muertes
aún hay miedo. (87)

Ante dichos miedos tan inmanejables e invencibles, la poeta confiesa: “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración” (267). Otra vez, ella confirma la condición de su vocación de escribir por las garras del viento, asociándola con el miedo. Y vuelve a afirmarla en: “Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?/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).

b) Sufrimiento y dispersión constantes; el miedo se enraíza en la infancia. Se origina allí y de allí persigue: “Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla” (76). Una vez más, la “mano que arrastra” nos remite a las garras del viento y, asimismo, convoca a la imagen del “viento feroz” en su poema “Origen”: “Mi infancia/ solo comprende al viento feroz/ que me aventó al frío/ cuando campanas muertas/ me anunciaron” (88). Todas estas imágenes quitan el velo sobre una infancia profundamente herida, sufrida y de poca alegría: “Con todas mis muertas/ yo me entrego a mi muerte/ con puñados de infancia” (80).

c) Vacío; como toda poesía de raíz autobiográfica, el vacío ocupa un gran espacio de su contemplar y, por evidente, de la vida de su autor, como en el caso no excepcional de la poeta: “¿Mi vida?/Vacío bien pensado” (30). En su paisaje simbólico, el vacío se marca por la ausencia de “alas”:

“Tan vacío devuelto por las sombras/ Tan vacío rechazado por los relojes/ Ese pobre instante adoptado por mi ternura/ Desnudo desnudo de sangre de alas” (60). Se corporeiza como un pájaro desnudo de alas (sin libertad, sin aire) y desnudo de sangre (sin vida). En su poema que lleva como un título “Fiesta en el vacío”, la poeta recurre a la misma imagen: “Como el viento sin alas encerrado en mis ojos/ Es la llamada de la muerte” (74).

d) Sed; partiendo del uso habitual de la “sed” por parte de los antiguos filósofos (Platón, 1871: 68-71) como un referente a los ocultos deseos y verdades, la poeta sustituye el contenido por el continente, diciendo: “Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo” (Pizarnik, 2001: 242). Debido a ello, el verbo “beber” adquiere el sentido de recordar o hacer recordar especialmente al vincularse con el silencio, este infinito de la memoria: “seguramente vendrá/ una presencia para tu sed/ probablemente partirá/ esta ausencia que te bebe” (193), y “Temo dejar de ser/ la que nunca fui/ beber en el silencio/ adentro del silencio” (334).

4.2.2. Tipología simbólica

a) Alas y pájaro (versus: sin alas y jaula); “alas” es la clave más idiosincrásica de la miscelánea léxica de la poeta. Frente al matiz negativo, nefasto y melancólico propio de “sin alas”, surge la cara contraria de alas o con alas como una manifestación de la plena libertad: “Yo no sé de pájaros/ No conozco la historia del fuego/ Pero creo que mi soledad debería tener alas” (91) y la alegría, aunque sea limitada y fugaz: “Mi infancia y su perfume/a pájaro acariciado” (76) o llega a ser absoluta hasta el punto de que: “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” (92). Esta imagen aérea culmina en los siguientes versos: “quiero ser del pájaro enamorado/ que arrastra a las muchachas/ ebrias de misterio/ quiero al pájaro sabio en amor/ el único libre” (89).

b) Barco “con alas o luces”; “viajar en un barco movido por el viento” es otra imagen empleada por la poeta para ir más allá de los horizontes de la libertad, vía un “vuelo onírico” (Bachelard, 1958: 37), según la calificación de Bachelard, quien postula que “el hombre, como todas las criaturas sueña tan a menudo que se eleva en el aire con un poder elástico, al modo de los aerostatos” (37). En su poema “Irme en un barco negro”, la poeta plasma este vuelo, diciendo: “las sombras escudan al humo veloz que danza en la trama de este festival silencioso” (Pizarnik, 2001: 37). Para ella, el barco es un medio de salvación: “explicar con palabras de este

mundo/ que partió de mi un barco llevándome” (115), precisamente, de salida del sentido trágico del vivir, de la tragedia de haber nacido, llevando su pasajero a la otra orilla, en una ceremonia festival, por lo cual, el barco resulta adornado con luces: “¿Cómo no me suicido frente a un espejo/ y desaparezco para reaparecer en el mar/ Donde un gran barco me esperaría/ con las luces encendidas?” (93). En su poema que lleva como título “salvación”, se comprueba dicha imagen, sin presencia explícita del “barco”, pero, sí, de la “navegación” y del movimiento ascendente del “viento”: “la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta/ ahora/ es la carne/ la hoja/ la piedra/ perdidas en la fuente del tormento/ como el navegante en el horror de la civilización/ que purifica la caída de la noche” (49).

c) Lluvia; en el verso pizarnikiano, la lluvia no es menos frecuente que el viento y establece, con él o con el aire, en general, una relación de correspondencia. Aire y agua resultan como dos paralelismos a viento y lluvia: “A quien retorna en busca de su antiguo buscar/ La noche se le cierra como agua sobre una piedra/ Como aire sobre un pájaro” (237). A diferencia del viento de matiz variable, la lluvia se dota siempre de una carga melancólica y un estrecho vínculo, primero, con la “noche”: “Canciones ambiguas/ de algún país arrasado por las lluvias/ Canciones de campaneros/ memorias de algún hombre que la noche amó” (311). Y dice, en otra ocasión: “yo hablo la noche/ nadie me conoce, yo hablo mi cuerpo/ nadie me conoce, yo hablo la lluvia” (379). Y, en segundo lugar, con el pájaro: “sube su canto un pájaro enamorado/ tantas criaturas ávidas en mi silencio/ y esta pequeña lluvia que me acompaña” (170), también: “su música me lleva/ a un acantilado con un pájaro/ que juega a oírse cantar/ Su música me alumbra en la lluvia” (304). Es en los versos siguientes donde la función del viento y la lluvia se identifica: “El viento y la lluvia me borraron/ como a un fuego, como a un poema/ escrito en un muro” (182). Ambos borran la memoria, cumpliendo el deseo más latente de la poeta: “detrás de la lluvia, detrás de la cara del muerto/ si pudiera comerme la lengua, si pudiera ahogar en un agua negra mi memoria soleada” (437).

d) Muro; a continuación, y al contrario de la imagen anterior, el muro simboliza el lugar donde se guarda la memoria: “El muro tiene secretos/ Mi temor, palabras, poemas/ Sólo tú haces de mi memoria/ Una viajera fascinada” (160). La imagen se reitera luego: “No hay silencio aquí/ Sino frases que evitas oír/ Signos en los muros/ Narran la bella lejanía” (232). Y culmina así: “Me vestirán con cenizas al alba/ Me llenarán la boca de flores/ Aprenderé a dormir/ en la memoria de un muro” (202).

e) Flor; paralelamente a la relación viento-lluvia, se vincula otra entre el viento y la flor, dando forma a una constelación de amistades establecidas por la poeta: “La música es amiga del viento/ amigo de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte” (98). Remitiéndonos a la reiterada imagen de “la flor que se abre al viento”, vemos claramente que la flor simboliza la fragilidad, vulnerabilidad y delicadeza del alma de la poeta. Es una delicadeza que, a veces, se refleja somáticamente: “abrazando tu sombra en un sueño/ mis huesos se arqueaban como flores” (309). La fragilidad de la flor, para la poeta, se ve gravemente afectada tanto por la ferocidad (del viento) como por la absoluta felicidad: “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” (94).

La lila ocupa un lugar especial entre las flores, como la poeta ha dicho antes (El viento pronuncia discursos ingenuos/ en honor de las lilas). Efectivamente, la lila se representa como una flor sabia, una amiga sabia e íntima del viento: “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 aquel” (229). Y entre todas las flores abiertas al viento feroz, la lila guarda silencio y se resiste, provista de pétalos que parecen a las “alas”: “haces el silencio de las lilas que aletean/ en mi tragedia del viento en el corazón” (161).

f) Medianoche; aparte de la figura tan emblemática de la noche en el verso pizarnikiano, la hora de la medianoche no resulta percibida como cualquiera, por marcarse de máxima tristeza: “no me entregues, tristísima medianoche, al impuro mediodía blanco” (186). Es cuando se reciben las visitas más fantasmagóricas del alma humana: “En la medianoche/ vienen los vigías infantiles/ y vienen las sombras que ya tienen nombre” (195) y de una manera absolutamente sutil y sagaz:

La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente? un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila. hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche. (219)

Pese a la negrura absoluta y máxima tristeza de la medianoche, tras ella, se recibe el alba, la hora de la palabra anhelada: “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” (147).

CONCLUSIONES

El viento, en el imaginario poético de Alejandra Pizarnik, es la pujanza, la energía potencial, que abre, algunas veces, delicadamente y, otras más veces, ferozmente, el pórtico con el único acceso a la aventura del vuelo espiritual. Revoloteando o navegando, el *yo* íntimo de la poeta, constantemente padeciendo (“doblemente sufrido”) el lamentable desgarramiento sentimental (alimentada “al miedo y a la soledad”) y existencial (“por haber nacido tanto”), se halla remontándose hacia las raíces más profundas, lejanas y silenciosas de las heridas del alma, guardadas en el “viejo muro” de la memoria, y a donde no podría alcanzar excepto con “las garras”, la mano que arrastra” y “la escalada” del viento. La dinámica del vuelo asimila las aventuras místicas, como si fuera un viaje de regreso a la luz (tras el “eco de mis muertes”), que emprende con “la luz del viento entre los pinos” o en un “barco con luces” o en una “jaula convertida en pájaro, y se ha volado” y culmina en el hallazgo del gran tesoro del ser humano y aún más del sujeto poético: la palabra original, “la palabra antigua”, “la palabra que ampara del viento”. Es esta palabra poética que brinda voz a lo indecible en una tentativa de sacarlo a la luz, dando nombres precisos a lo silenciado, a lo ocultado (en “el cofre de tus deseos”) y sumergido en las ruinas de la memoria (“galería donde vaga la sombra”). La única melodía acompañante de este viaje es el “canto del pájaro”, “el pájaro sabio”, “el pájaro profeta”, “el pájaro enamorado”, “el único libre”.

La corporeización del viento y la materialización (a veces, personificación) de las otras subyacentes imágenes aéreas en el imaginario pizarnikiano han mostrado magistralmente la vertiente más abstracta, espiritual y trascendental del universo poético de la autora argentina. De ahí mismo, surge la relevancia del papel de la alegoría en traducir y comunicar el significado vía diferentes enunciados, pero, comparables e identificables. En conclusión, el viento es el elemento primordial que condiciona la visión alegórica de la poeta y, por ende, toda su cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2004), *Teoría estética. Obra completa*, ed. Rodolf Tiedemann y trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- Álvarez, Enid (1997), “A medida que la noche avanza”, *Debate Feminista*, 15, pp. 3-34.
- Aristóteles (1990), *Retórica*, trad. Quentín Racionero, Madrid, Gredos.
- Bachelard, Gastón (1958), *El aire y los sueños*, trad. E. de Champourcin; México, Fondo Económico de Cultura.
- Bagué Quílez, Luis (2012), “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”, *Revista Letral*, 8, pp. 1-16.
- Balakian, Ana (1969), *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- Descartes, René (2011), *Obra completa*, ed. Cirilo Flórez Miguel, Madrid, Gredos.
- Gadamer, Hans-George (2012), *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme.
- Galiazo, Evelyn (2009), “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, 6-7, pp. 135-158.
- Gutiérrez, Goya (2004), “Alejandra Pizarnik (1936-1972). Mujer ante el espejo de su noche”, *Revista Alga*, 52, s. p.
- López Eire, Antonio (1999), “Lectura moderna de la retórica clásica”, *Castilla: Estudios de literatura*, 24, pp. 103-128.
- López Eire, Antonio (2007), “Aproximación a la poética de Julio César Escalígero”, *Ágora: estudios clásicos en debate*, 9, 1, pp. 11-49.
- Pizarnik, Alejandra (2001). *Poesía completa*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen.

- Pizarnik, Alejandra (2003), “Fragmentos de un diario”, *Letras libres*, 3, 25-27.
- Platón (1871), “Fedro”, en *Obras completas de Platón*, ed. y trad. Patricio de Azcárate, Tomo III, Madrid, Medina y Navarro Editores.
- VV. AA. (2008). *Condiciones y límites de las nociones de sujeto, subjetividad e identidad* (Proyecto de Investigación del Dpto. de Humanidades y Ciencias sociales), Buenos Aires, Universidad de la Matanza.