

**LA NIÑA EN FUGA: ANÁLISIS DE LA PRESENCIA
FEMENINA EN LA OBRA POÉTICA DE ALEJANDRA
PIZARNIK¹**

The runaway girl: analysis of the female presence in the poetic works of
Alejandra Pizarnik

*Dores Tembrás Campos**

Resumen

Este artículo estudia el tratamiento de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik. Consideramos que el conjunto de presencias femeninas que se encuentra en dicha obra constituye parte fundamental del arte poético de Pizarnik. Nos centramos en el tratamiento de la presencia femenina “niña” a la que consideramos eje central entre todas las presencias femeninas.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, obra poética, presencias femeninas, niña.

Abstract

This article studies the treatment of the feminine presence in the poetic work of Alejandra Pizarnik. We believe that the whole set of feminine presences which can be found in her work, constitutes a key part of Pizarnik's poetic art. We focus on the treatment of the “little girl”, which we consider the core of all feminine presences.

Key words: Alejandra Pizarnik, poetic work , female presences, little girl.

Este artículo se centrará en la presencia femenina “niña” a lo largo de la obra poética de Alejandra Pizarnik, en la que encontramos un gran número de sujetos, denominados máscaras o personajes por algunos críticos e investigadores. Parte de esta crítica coincide en considerar la multiplicidad de voces como un hecho relevante y muy significativo en la producción poética de Pizarnik. En palabras de Genovese, “La voz encuentra voces, el yo encuentra personajes múltiples, máscaras en femenino, muchas identidades pero con un cercano parentesco que las vuelve poco diferenciables” (1996:10).

Dentro de esta teoría consideramos a este conjunto de máscaras como presencias femeninas que recorren toda la obra poética. El hecho de que estas

¹ Este artículo se enmarca dentro de un proyecto de investigación I+D+I financiado por la Xunta de Galicia y dirigido en la UDC por la Doctora Eva Valcárcel.

presencias permanezcan en los diferentes libros de poemas nos invita a analizar con detenimiento el papel que juegan en la estructura poética, qué tipo de tratamiento reciben y cuál es la relación de proximidad entre el yo lírico y dichas presencias.

Al recoger todas las ocasiones en que aparecía cualquier presencia femenina, se obtuvo como resultado una muestra extensa cuyo tratamiento constituye uno de los ejes centrales del arte poético de Pizarnik. A continuación la distinción y separación del papel de cada una de estas presencias nos llevó a concluir que la presencia femenina “niña” destacaba por recibir un tratamiento exclusivo, pormenorizado y cuya minuciosa construcción indicaba que se trata de la figura central en la estructura poética de la obra de Pizarnik. Sin lugar a dudas, la “niña” es la voz más próxima al sujeto lírico, dando lugar a un juego de voces que serán analizadas aquí. Dentro de este universo femenino, concebido como un espacio cerrado donde el rasgo distintivo es el género que determina el “afuera” y el “adentro”, podemos establecer, tras el análisis, que la presencia femenina “niña” se ubica en el centro de este universo femenino de presencias.

A continuación se desarrollará un análisis que incluye los aspectos pormenorizados de la relación que la presencia femenina mantiene con el yo poético mostrando un juego de voces que permite analizar los distintos grados de proximidad entre ambas, dónde y cómo se ubica esta figura en esta poética, para acabar comprobando cómo se perfila este lugar elegido cuidadosamente desde el comienzo de la obra. El análisis de esta figuración ofrece, por último, la posibilidad de delinear una parte importante del facetado espectro del yo poético.

A lo largo de la dilatada configuración de esta presencia distinguimos dos tipos de acercamiento por parte del sujeto lírico. El primero es aquel en que predominan los rasgos que describen a esta “niña”, mediante una minuciosa caracterización donde predominan los rasgos negativos que subrayan la carencia, la fragilidad, la deformación y el estatismo que padece. Tal padecimiento es, precisamente lo que caracteriza este retrato, como veremos con detenimiento a lo largo del análisis. El segundo tipo de acercamiento constituye un juego de espejos temporal, donde pasado y presente diluyen la proximidad entre yo poético y “niña”. Ésta es, precisamente la clave de construcción de la presencia femenina. Se trata de la “niña” en fuga, la niña inasible como paradigma de la infancia; un espacio que no fue, pero que se evoca con la intención de re-crear, de retener. En ese intento desesperado surge siempre la frustración; el yo poético muestra la brecha abierta entre la “niña” y el sujeto lírico, la identificación que quiere ser y no es, la intimidad próxima que se pretende y se fractura porque el

momento desde el que el yo poético enuncia no coincide con el de la niña que fue, sino con el de la niña que es y que no debería ser, la que está fuera de lugar.

A continuación presentamos el análisis de cada uno de los ejemplos que constituyen la muestra de la exhaustiva construcción de la presencia femenina y que servirán como manifestación de su funcionamiento y de la brecha que se abre entre el yo poético y la figuración “niña”.

EL RETRATO. LA NIÑA MUTILADA.

Bajo este acápite incluimos ejemplos en los que la presencia femenina se caracteriza por medio de la carencia, de la mutilación de alguna capacidad que la hace extraordinaria en el sentido literal del término.

El primer ejemplo que analizamos ofrece la visión de una “niña” colmada de rasgos negativos, se trata del poema “A la espera de la oscuridad” del cual reproducimos un fragmento:

“Ampáralo niña ciega de alma
Ponle tus cabellos escarchados por el fuego
Abrázalo pequeña estatua de terror
Señálale el mundo convulsionado a tus pies
A tus pies donde mueren las golondrinas
Tiritantes de pavor frente al futuro”².

La última inocencia (60).

La información que se ofrece a lo largo de este fragmento ayuda a configurar una imagen en que la negatividad es el centro. La invidencia se subraya al afectar al alma que se mutila, desposeyendo a la “niña” de la sustancia espiritual del ser humano. Además, sus cabellos calcinados dan paso al apelativo “pequeña estatua de terror”, donde el adjetivo “pequeña” remite a esa “niña”, ahora petrificada, inmóvil, que ha de provocar terror el verla, que crea un espacio de muerte a su alrededor, a sus pies “donde mueren las golondrinas”. Aquí, es el yo lírico el que ordena y por medio de los imperativos se devela una relación de cierto sometimiento, pues el yo poético se dirige a la “niña” pidiendo “amparo”, “amor”, “palabras”, pidiéndoselas, precisamente a la imagen que representa sus opuestos.

² Alejandra Pizarnik 2000. *Poesía Completa*. Barcelona. Ed. Ana Beciu. Lumen. Citaremos por esta edición.

En el ejemplo que se presenta a continuación se cercena la capacidad de habla de la “niña” cuya mutilación da lugar a la mudez, como en el poema “Sumisa a la niña muda”:

“Sumisa a la niña muda
que habla en mi nombre,
me cierro, me defiendo,
cuando las cosas,
como hordas de huecos,
vienen a mi terror.”

Poemas no recogidos en libros (322).

Aquí, volvemos a encontrar una relación de sumisión, un entorno de terror, un imposible en la niña muda que habla por la voz del yo poético. La proximidad entre ambas (yo poético y presencia) se ha acertado considerablemente con respecto al ejemplo anterior, pues parecen haberse invertido los papeles, el yo poético es ahora el sometido. La imagen de una mudez que supera la capacidad de hablar y, aun hablando, cultiva ese contexto de terror que acompaña a la “niña muda”; la posibilidad de acercarse a esta presencia implica adentrarse en la atmósfera de un miedo extremo.

Los dos versos centrales en el análisis que estamos realizando vuelven a aparecer de forma casi idéntica en el poema “Capítulos principales” del que reproducimos este fragmento:

“Llega la muerte con su manada de huesos
sonríó sumisa a una niña idiota
que implora en mi nombre
juntas (la muerte, la niña y yo)
no encontramos otro oficio que execrar”

Poemas no recogidos en libros (339).

En esta ocasión se mutila la capacidad de entendimiento, el análisis es muy similar al del ejemplo anterior, y la sumisión sigue siendo la misma pero la intuición del terror ha sido sustituida por la presencia de la muerte. El paralelismo sintáctico lleva a concluir que se trata de una variación sobre la misma forma:

| | | | | |
|--------|----------|-----|------|--------|
| () | sumisa a | la | niña | Muda |
| sonríó | | una | | Idiota |

| | | |
|-----|---------|--------------|
| que | habla | en mi nombre |
| | implora | |

Sin embargo, las diferencias entre ambos ejemplos reflejan matices que ofrecen una lectura sutilmente distinta. Desconocemos el orden cronológico en que fueron escritos ambos textos, pero ello no impide que analicemos la repercusión del cambio, fuese cual fuese la forma inicial.

Las variaciones se encuentran en el artículo: la/una, en el adjetivo: muda/idiota, en el verbo: habla/implora y en la incorporación de un verbo: ---/sonríó al comienzo del verso. La determinación o indeterminación del artículo implica una mayor proximidad con respecto al yo poético; la variación en el adjetivo supone un cambio considerable en la mutilación de una capacidad, la del habla y la del entendimiento, lo que conlleva en cualquier caso una falta de comunicación coherente. El cambio de verbo implica una gradación, el énfasis está en la segunda forma, implorar implica con respecto a hablar, hablar rogando o pidiendo algo con llanto. La incorporación del verbo aporta un tono distinto al poema; la presencia de “sonríó” frente al vacío implica un cambio sustancial en la actitud del yo poético frente a la “niña”. Subyace la intención de agradar en esa sumisión.

La otra gran diferencia, que avanzábamos más arriba, es el cambio de contexto, la atmósfera de terror se ve sustituida por la presencia de la muerte, el desarrollo del contenido cambia; se trata de otro poema. En un breve espacio se reúnen tres presencias femeninas: la muerte como personaje, caracterizado ampliamente a lo largo de toda la obra poética, el yo poético sumiso y la niña idiota. Las tres se unen, “juntas” para realizar el oficio que las une, “execrar”, es decir, se constituyen con autoridad sacerdotal para maldecir. Concluimos que en ambos ejemplos la niña mutilada acaba esbozando un ser extraordinario próximo al yo poético, permitiendo establecer relaciones de cierto sometimiento y descubriendo la línea que perfila a esta presencia como un sujeto que padece.

LA NIÑA DE PAPEL

Bajo este epígrafe reunimos aquellos ejemplos que tienen como denominador común a la “niña” compuesta por algún material. El papel parece ser el favorito, encontramos ejemplos de una presencia en la que se subraya la fragilidad inherente a la condición de niña, fragilidad que se ve multiplicada por las cualidades del material que la compone. Esto sucede en

todos los casos, incluso en aquellos en los que se trata de materiales distintos al papel como la seda o la tiza. No dejamos de observar esa metamorfosis en “papel” que, como sugiere Lida Aronne-Amestoy, es un paso más en el camino hacia la escritura total que propone Pizarnik: “La niña se hace poesía al precio de hacerse de papel (...) Apenas sabe existir como grafema. No se trata de escribir sino de ser la escritura” (1983-1984:231). El primer ejemplo pertenece al poema “12”:

“no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de la niebla”

Árbol de Diana (114)

El contexto “dulce” de la “niña de seda” se ve puesto en peligro por el estado en que se encuentra, pues “sonámbula” puede realizar una serie de acciones mientras sigue dormida, en un espacio donde el peligro es doble, por un lado, la cornisa, la “niña” se encuentra al borde de un precipicio y, por otro, la niebla dificulta la visión. La posición en la que se encuentra la presencia femenina subraya el contraste entre la fragilidad y el peligro que la acecha; la expectativa que se crea en el primer verso, esa atmósfera de “dulces metamorfosis” se ve truncada de inmediato en el verso que le sigue. En este otro ejemplo, procedente de “Caminos del espejo, III” sucede lo mismo:

“Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente
borrada por la lluvia”.

Extracción de la piedra de la locura (241)

Se crea, aquí, un contexto pretendidamente infantil, la suma de “niña”, “tiza” y el color rosa conduce a la representación de un dibujo infantil en un muro. Hasta ahora, la presencia femenina está arropada por connotaciones positivas, pero de inmediato se trunca esta atmósfera inocente con su súbita desaparición. Se acompañan las palabras con el efecto modalizante, es decir, se diferencian estos dos contextos por medio del contenido y por el ritmo que se precipita desde “súbitamente” hasta el final del verso. Con este cambio tan brusco subrayado por la esdrújula, se vuelve a abrir la brecha entre el espacio infantil y su imposible continuidad o permanencia. En esta línea se dirigen los comentarios que Suzanne Chávez formula sobre este mismo poema en su artículo “Signos de lo femenino en Alejandra Pizarnik”: “Aquí, se presenta una hablante infantilizada e hiper-femenina, por así decirlo: es una “niña”, imagen visual esbozada directamente en tiza rosada. Su corta edad, el color

rosado y el material —tiza— contribuyen a conformar un yo tenue, distante: literalmente en disolución” (s/n en línea 2004).

El próximo ejemplo ofrece una recreación más detallada de la atmósfera que trunca la inocencia. Se trata de un fragmento de la prosa poética “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”:

“El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul”.

Extracción de la piedra de la locura (255)

Lo primero que tendremos en cuenta aquí, es la total proximidad entre la figuración femenina y el yo poético. La identificación que se produce implica que el contexto afectará en un primer momento al yo lírico pero que, enseguida, se refigura: “de modo que pronto fui una figura fosforescente”, “una centelleante niña de papel plateado”.

Esta metamorfosis no se produce de forma dulce como sucedía en el ejemplo anterior. En esta ocasión se trata de un proceso corrosivo que irá destruyendo paulatinamente la realidad del cuerpo del yo lírico para dar lugar a la figura brillante “centelleante”, “de papel plateado” cuyo final no es un verdadero final, sino una agonía. Los bordes se diluyen, la figura que aparece se desdibuja entre fosforescencias cuyos límites no pueden percibirse. Pero detengámonos antes en la detallada paleta de color que ocupa este fragmento: Fosforescente, lila, tornasolado, centelleante, plateado, azul. En escasas líneas se ofrece un recorrido por el color que tiñe la metamorfosis en cada momento.

El cierre de este pasaje es muy simbólico. Ya avanzábamos que el final no era tal, que la agonía, ese medio ahogamiento que sufre la “niña”, es el verdadero final. El hecho de que este medio ahogamiento se produzca en un vaso —adaptando el tamaño de la presencia infantil al recipiente en que se ahoga— junto con la circunstancia de que el líquido sea vino, la posible embriaguez y de nuevo los límites borrosos, convierte esta agonía en un hecho muy particular. El verdadero final no llega. La muerte, como cabría esperar, es demasiado buena para realizarse; se condena al padecimiento indefinido. El contraste sigue siendo conmovedor entre la inocencia y la situación en la que se debería desenvolver; sin embargo, la atmósfera negativa, cada vez, es más extrema.

El último ejemplo que nos ocupa en este apartado procede del poema en prosa “El deseo de la palabra”:

“Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí”.

El infierno musical (269)

Aparece de nuevo, aquí, el papel y el color asociado a “niña”, “papel de variados colores”; sin embargo, la presencia femenina es plural y su comportamiento se distingue considerablemente de la presencia en singular. La caída afecta a un número indeterminado de “niñas” sobre las que no se aporta mayor información. Este fragmento forma parte de una prosa poética mayor y aunque consideramos que su aparición no es muy relevante en el estudio de la presencia que nos ocupa, se confirma la tendencia a ubicarla en un contexto determinado. La caída, junto con la mudez (2), recrea una atmósfera en la que se vuelve a subrayar la fragilidad de la presencia femenina.

LA NIÑA MONSTRUO

Esta figuración se constituye por medio de la distancia entre lo que debería ser y no es. Recogemos dos ejemplos en los que se muestra a la “niña” deformada y, a través de ella, el fuerte contraste entre la figura inocente y el horror que provoca su metamorfosis.

El primer ejemplo corresponde a la prosa poética *Extracción de la piedra de locura*:

“La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña-loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz” (249).

Esta escena se desarrolla en el espacio de la noche. Se perfilan la acción, los personajes, los detalles que ayudan a construir una atmósfera en la que predomina lo oscuro, apenas la luz de unos cirios que podrían apagarse en cualquier instante, y lo que se desdibuja a través de la lluvia. Advertimos que no se escatiman detalles en la recreación del “escenario”, a pesar de que éste es testigo de una rápida sucesión de acontecimientos: un abandono, una

huida, el llanto de la abandonada, la pasividad de quienes no oyen y, finalmente, la maldición que caerá sobre ellos, aquella que el yo poético les destina. En este contexto, la “niña-loba”, una vez abandonada, lo único que hace es llorar. Hija de la mujer-loba, constituye la continuación de una estirpe monstruosa.

La segunda ocasión en la que aparece la niña monstruo se encuentra en “Para Janis Joplin”:

“hiciste bien en morir.
por eso te hablo,
por eso me confío a una niña monstruo”.

Textos de sombra (422)

El poema³ dedicado a Janis Joplin recrea una suerte de comunión entre el yo lírico y la cantante. Se trata de un diálogo en forma de oración, donde la muerte es el punto culminante, ese que, precisamente no se comparte. El fragmento citado constituye el final del poema. Sus tres últimos versos —donde aparece, precisamente la niña monstruo— conforman el único momento en que el yo poético se dirige directamente a la destinataria. El vínculo que se establece entre ambos sujetos se crea por medio del diálogo y de la confianza, aunque ésta es unidireccional: “te hablo”, “me confío (a ti)”.

La aparición de esta “niña monstruo” al final del poema se anticipa en los primeros versos: “a cantar dulce y a morir luego/ no a ladrar”. La distancia entre cantar/ ladrar es obvia y las connotaciones que implica son paralelas a niña/monstruo. El yo poético deposita su confianza en esta “niña monstruo” permitiendo que la atracción que sobre ella ejerce esa presencia sea otro punto de contacto.

LA NIÑA PASIVA EN ACCIÓN

El último apartado de este primer tipo de acercamiento recoge los únicos momentos en los que se presenta a la “niña” como un sujeto “activo”. Se trata de dos ejemplos en los que la presencia femenina es sujeto, es decir, realiza la acción, pero —como no podía ser de otro modo— la acción, en un caso, es involuntaria y, en el otro, pasiva.

El primer ejemplo pertenece a la prosa “Se abrió la flor de la distancia”

³ Janis Joplin fue una cantante de “rock sicodélico” con influencias de blues y jazz cuyo apogeo como artista se sitúa a finales de los años sesenta. Alejandra Pizarnik fue una de las muchas seguidoras, tanto de su música como de su trayectoria vital. Murió en 1970.

“y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero ¡mira! el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma”.

Los poseídos entre lilas (294)

La “niña” se convierte en asesina por accidente, involuntariamente asfixia a “su paloma preferida”. Se trata, aquí, de una muerte por amor; acaba con otra vida mientras duerme. Este hecho ocurre en el instante cuando el sujeto se encuentra en un “reposo que consiste en la inacción o suspensión de los sentidos y de todo movimiento voluntario”. La ternura inspirada por la imagen de la niña y la paloma surge *a posteriori*, después de saber que ya la ha matado y la pequeña asesina sigue presentándose como inocente. El suceso contrasta con la imagen que cierra el fragmento en la que, a su vez, el joven gitano decapita a la “niña”. Aquí se invierten los papeles y se juega con la voluntariedad. La “niña” asesina es ahora asesinada por un “joven” que ya ha perdido la inocencia infantil que es la esencia de la “niña”.

Obsérvese que bajo la apariencia positiva de la presencia femenina se descubre que ésta encierra algo terrible⁴, como es la capacidad de quitar la vida. Ésta es una de las claves del retrato de la “niña” y —en palabras de Marta López Luaces— “Pizarnik se vale de esto para representar tres sujetos poéticos que hablan, que miran y actúan fuera de las normas esperadas, que nos dan un nuevo modo de decir, de mirar y de actuar y más de significar (...)” (s/n en línea 2005). La inocencia aparente de la presencia femenina, que estamos analizando, es el contrapunto de lo que se construye en la obra de Pizarnik.

En “XV” la presencia femenina como sujeto activo constituye un poema completo:

“niña que en vientos grises
vientos verdes aguardó”.

Los pequeños cantos (393)

⁴ En el mismo fragmento sucede lo mismo con “corazón” concebido para el engaño, en tanto que la plenitud en belleza de la “rosa” será traicionar.

El texto es uno de esos poemas breves —paradigmáticos en Pizarnik— imagen perfecta del desencuentro, que es la esencia de su obra poética. En este caso, la acción voluntaria que realiza la “niña” es la de la espera, en tanto ella es emblema de la inacción. Sin analizar en profundidad el papel del color, apuntaremos sólo a que el verde ofrece la imagen de una esperanza inasible, significado que aparece a lo largo de la obra poética de Pizarnik. Se trata de un color cargado de connotaciones positivas, mientras que el gris —color también frecuente en esta poesía y que cubre el resto de los colores— es un color muy próximo al sujeto lírico e implica un “espacio” donde el yo poético suele situarse.

Como hemos podido comprobar, el retrato de la presencia femenina se caracteriza desde varias perspectivas, pero todas confluyen en la recreación de un sujeto carente, focalizado desde la negatividad, y que se ubica en un espacio de terror, vulnerable y frágil. De este modo, la inocencia se ve puesta en continuo peligro, y su deformación no hace más que redundar entre lo que es y lo que debería ser, al extremo que la “niña” es quien padece no sólo las acciones de los demás sino también las propias.

DESDOBLAMIENTO DE ESPEJOS

En este apartado examinaremos otra muestra del continuo desdoblarse del sujeto lírico; en particular, analizaremos la lucha que se desarrolla en el interior del yo poético entre la niña que fue y la que es. El movimiento que se desprende de lo que debió haber sido y no fue, de lo que es y no debe ser. Los tiempos verbales jugarán un papel muy importante en este desdoblamiento del yo poético que tratamos de revelar; presente y pasado se intercambiarán dando lugar al vacío temporal donde quiere ubicarse a la presencia femenina.

LA NIÑA QUE FUE

Agrupamos bajo este epígrafe aquellos ejemplos en los cuales el yo poético reconoce su infancia como un tiempo pasado cuando el sujeto poético era la “niña”. A continuación veremos cómo el yo rememora este espacio de la infancia y lo que ese ayer conlleva para el yo poético actual. En “El despertar” se encuentra un primer acercamiento a una niñez entre reciente y remota:

“Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos

Dores Tembrás Campos

porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era una niña
es decir ayer
es decir hace siglos”.

Las aventuras perdidas (94)

En este poema, los valores temporales se intercambian creando un vacío, pues el tiempo no transcurre sino que se anula cuando el recuerdo de la niñez se evoca siendo niña y anciana a un tiempo. El hecho de recordar, de describir puntualmente ese recuerdo intemporal que se sitúa en un mismo momento, creando la equivalencia entre “ayer” y “hace siglos”, entre un pasado próximo y un pasado remoto, conlleva la noción de un tiempo intercambiable que, a su vez, anula la esencia del tiempo, su paso.

La descripción de la niñez configura el marco donde se ubica la presencia femenina, donde el efecto positivo de la alegría se compensa con la muerte y la destrucción, y lo mismo sucede con las mañanas de sol teñidas de negro. No hay concesiones. Cualquier posible efecto positivo de la infancia se ve anulado de inmediato y, en este sentido, el espacio infantil que se rememora está teñido de connotaciones negativas. Un tipo de anulación es la fractura temporal, que se subraya en el siguiente fragmento del poema “Mucho más allá”:

“¿Y qué me da a mí,
a mí que he perdido mi nombre,
el nombre que me era dulce sustancia
en épocas remotas, cuando yo no era yo
sino una niña engañada por su sangre?”

Las aventuras perdidas (95)

Aquí, la aparición de esa “niña” es fugaz. La identificación entre el yo lírico y la “niña” —jugando con los tiempos verbales— vuelve a ofrecer la fractura entre el yo actual y la presencia femenina que pertenece a un pasado perdido y remoto. De este modo, el yo practica un desdoblarse en dos para reconocerse, para enunciar la no identificación, para subrayar que los sujetos han dejado de coincidir y profundizando en la idea de ser dos desde dentro. El engaño que padece la “niña” se efectúa desde el interior, pues su propia sangre la engaña. No hay posibilidad de escapar ni de ponerle fin; la falta de verdad para consigo misma y desde sí misma lleva a la pérdida total, a ese ser desvalido al que no queda esperanza, con quien no habrá posibilidad de reencuentro.

En este fragmento de “Caminos del espejo” se vuelve a presentar un juego de dobles mediante los tiempos verbales:

“Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”.

Extracción de la piedra de la locura (242)

Esta afirmación condensa el encuentro entre el yo poético actual que enuncia y la presencia femenina que pertenece al pasado. Pasado, presente y futuro tejen un juego donde el desdoblamiento vuelve a ofrecer una serie de reflejos que confunden y que exigen cierto detenimiento para revelar en qué consiste exactamente el movimiento temporal que se propone.

Desde este presente en que se enuncia “cubre”, el yo se propone superar el pasado, en tanto recuerdo físico (“la memoria de tu cara”) frente al futuro en que devendrá (“la máscara de la que serás”) y así asustar al pasado (“la niña que fuiste”) que, no obstante, coexiste con un presente que “asusta”. Las conclusiones que podemos extraer de este laberinto temporal aportan dos claves importantes sobre la relación entre yo poético y “niña”: la “niña” del pasado coexiste, de algún modo, con el sujeto lírico actual y éste quiere superar esa situación aunque sea de forma ficticia, por medio de la máscara del futuro que oculta lo que es realmente. El yo poético se propone, por medio del imperativo, superar una situación que es irregular dando lugar al conflicto entre presencia y yo poético que se refleja por medio de los tiempos verbales. Algo más del interior del yo poético —en relación con la presencia femenina que se examinaba con anterioridad— se encuentra en este fragmento de “El deseo de la palabra”:

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

El infierno musical (269)

Aquí, aparece de nuevo la presencia del yo en plural. En esta cita se descubre una de las claves del funcionamiento de las presencias femeninas en la obra pizarnikiana. El yo poético reconoce la existencia de la multiplicidad de sujetos que lo componen: se trata de las “niñas” del pasado que están encerradas en el interior del sujeto lírico, quien se plantea la incertidumbre de no saber el momento en el que se producirá ese “desbandarse”. Al subrayar el hecho de saber que están retenidas en el interior, se pone de manifiesto la conciencia sobre la brecha, la fisura que posibilitará esa escapada del

conjunto de niñas que conforman al yo poético y que las contiene en sí mismo. No obstante, el sujeto lírico no ejerce control sobre esas “niñas” que participan de su identidad en el pasado y que en el presente las contiene pero sólo como sujetos independientes.

Podemos comprobar estos saltos en la línea temporal que realiza el yo poético para tratar de aproximarse a la “niña” en estos versos de “Aproximaciones, IV”:

“La niña que fui
ahora en mi memoria
ante mis muertos.
De lágrimas se nutrirá mil años
De desierto el sonido de su voz”.

Poemas no recogidos en libros (316)

En este caso, el pasado vuelve a proyectarse sobre el futuro desde el presente y el mecanismo de tiempos verbales es similar al que analizábamos en otro texto, dando lugar a un resultado muy similar. Desde el “ahora” de la enunciación, por medio de la “memoria” se evoca a la “niña” del pasado que “se nutrirá” en el futuro. De hecho, el espacio de la memoria es un espacio de reunión, los “muertos” y la “niña” se encuentran allí pero de inmediato, se abandona el encuentro para señalar que “la nutrición” de la presencia femenina será de dolor, (“lágrimas”) y mudez (“desierto el sonido de tu voz”) que parecen alimentarla en el futuro, tratándose casi de una maldición, donde el tiempo (“mil años”) asegura su permanencia sufriente.

“Aproximaciones” es otro texto que aporta una nueva perspectiva en la relación del sujeto lírico y la presencia femenina:

“habla al gran espacio vacío
en donde corre una niña
que ya no reconoces
sólo deseo no tener nada con nada”.

Poemas no recogidos en libros (317)

Esta cita inaugura cierto cambio en la relación del yo poético con la presencia femenina. En un ejemplo anterior ya se advertía el papel del vacío en el tiempo provocado por el intercambio de tiempos verbales lo que daba lugar a la atemporalidad. Ahora, es precisamente el vacío ese “gran” espacio donde el yo poético sitúa a la “niña” que corre, la que por estar en movimiento es inasible y no se reconoce desde el ahora. Es la “niña” con la que ya no se pretende identificación. Es decir, no se trata de la “niña que fui”

como ocurría en los ejemplos vistos hasta ahora, sino que se subraya la alteridad, el sentirse ajena a aquélla que se fue.

Pero reconocer esa alteridad no implica dejar de identificarse con la presencia femenina actual como ocurre en este fragmento de “Densidad”:

“Yo era la fuente de la discordancia, la dueña de la disonancia, la niña del áspero contrapunto. Yo me abría y me cerraba en un ritmo animal muy puro”.

Poemas no recogidos en libros (349)

Aquí, el yo poético se define en el pasado, lo que era y lo que hacía. El análisis de esta definición aporta otra clave importante sobre el reflejo que el yo poético proyecta de sí mismo en el pasado. En el origen de la oposición, “discordancia”, “disonancia”, “contrapunto” conducen hacia la misma dirección, pues lo opuesto se establece como eje central del yo poético. Las acciones que realiza no implican un movimiento real, es decir, “abrir” y “cerrar” no conducen a ninguna parte que no sea el mismo yo.

El espacio prometido que el yo poético quisiera para la “niña” que fue en el pasado se recoge en “Sala de psicopatología”:

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

Textos de sombra (414)

Ahora, el espacio donde se ubica a la “niña” se concreta más. Se puntualiza no sólo el espacio que se le desea sino que, también, se subraya la diferencia —por contraste— entre las “ciudades en las que se compra y se vende”, “en los suburbios malsanos” y el “jardín”, el espacio prometido.⁵ Este

⁵ Sobre este espacio debemos tener en cuenta las declaraciones que Pizarnik realiza en una entrevista con M. I. Moia en “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, publicada en *El deseo de la palabra*. Ocnos, Barcelona: 1972, tomada a su vez de *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen. 2002. 310-311:

“M. I. M: En cuanto a tu bosque, se aparece como sinónimo de silencio. Mas yo siento otros significados. Por ejemplo, tu bosque podría ser una alusión a lo prohibido, a lo oculto.

A. P: ¿Por qué no? Pero también sugeriría la infancia, el cuerpo, la noche.

M. I. M: ¿Entraste alguna vez al jardín?

A. P: Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible.”

espacio imposible se levanta, entonces, para la “niña” que fue, lo que debería haber sido frente a lo que fue “realmente”. Los suburbios malsanos, la errancia y las sombras como únicos acompañantes. Además de caracterizar la presencia femenina, dejando patente la fragilidad y el entorno hostil en el que ésta se ubica, se la descubre huérfana de ambos padres, como no podía ser de otro modo (“es obvio”). Sobre la errancia, Genovese hace una apreciación interesante que afecta al conjunto de presencias femeninas que habita la poética de Pizarnik: “El yo no encuentra una identidad estable, va a adquirir muchas caras, muchas figuras con diferentes nombres, siempre en femenino: “la náufraga, “la viajera”, “la peregrina”, “la emigrante”, “la extranjera”, “la volatinera”. En estas “ellas” con nominaciones anónimas, en esas terceras personas constituidas con adjetivos sustantivados, Pizarnik afirma repetidamente una cualidad: la errancia.” (1996). Basándonos en nuestro análisis, la “niña” debería incluirse en este conjunto de sujetos femeninos errantes. Esta “niña” errante es querida sólo por el yo poético, lo que subraya con el posesivo y el apelativo, mientras que la repetición no hace más que intensificar el contraste.

LA NIÑA QUE ES

En este apartado analizaremos los casos en los que el yo poético se identifica con la presencia femenina en el presente, de tal modo, que el momento de la enunciación coincide con este desdoblamiento que aportará una nueva perspectiva en la relación entre ambos sujetos, según se advierte en “Cantora nocturna”:

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

Extracción de la piedra de la locura (213)

El desdoblamiento, ahora, se realiza desde fuera. Es decir, no se recurre a la primera persona del singular, sino que se acude a la tercera utilizando un reflejo y es, precisamente este reflejo el que se desdobra. La “niña” es el doble que cura la soledad del yo lírico. Se hace compañía al desdoblarse, pues ella “junto a” esa otra niña deja de estar sola, convirtiéndose en su “amuleto de la buena suerte”. La sensación de extravío total se atenúa con esa compañía y con el canto, pues se canta para no estar sola.

En “Extracción de la piedra de la locura” el yo poético descubre que la niña que la habita todavía está fuera de lugar:

“Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aun tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros)”.

Extracción de la piedra de la locura (252)

En este caso se apela a la presencia femenina de dos formas. La “pequeña mendiga” —que aparece en algún otro texto⁶— implica un apelativo cariñoso por parte del yo poético que, además, hace referencia a un rasgo que vuelve a delinear los orígenes de la presencia femenina, se trata de subrayar el desamparo, el hecho de estar fuera de la sociedad. El presente indica que todavía es lo que ya no debería ser (“Aun tienes cara de niña”); a continuación se “augura” lo que le depara el futuro a este yo poético que se autoidentifica con la presencia femenina, reconociendo que está fuera de lugar y que ya no le corresponde ser una infante.

En “Noche compartida en el recuerdo de una huida” se aprecia una caracterización que, desde el presente, intenta ubicar a la “niña” en un espacio concreto:

“No, aun no es demasiado desconocida, aun no sé reconocer estos sonidos nuevos que están iniciando un canto de quemada, que es un canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas”.

Extracción de la piedra de la locura (257)

Destacaremos tres claves en este fragmento. En primer término, la presencia del canto que, como analizábamos anteriormente, cumple la función de acompañar al yo poético. En segundo término, el extravío y, por último, el espacio donde se ubica a la presencia femenina. Sólo se escucha el canto en ese espacio destruido. Frente al silencio, el canto, la niña extraviada, sola y con tan escasas referencias espaciales que sólo permiten ubicarla en un espacio arrasado. El desamparo vuelve a ser la clave que sitúa a la “niña” en plena aridez que va en forma paralela al canto, que no deja de ser un canto destruido.

Ahora, el espacio se concreta más, aunque el perfil sigue siendo el mismo como en el siguiente fragmento de “La noche, el poema”:

⁶ Es interesante el contraste entre las ocasiones en que aparece esta presencia femenina, frente a la “pequeña mendiga” del texto que nos ocupa, la “vieja mendiga” que aparece en la prosa poética “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (*Extracción de la piedra de la locura*, 256). El paso del tiempo constituye el rasgo diferenciador entre ambas, a las que consideramos como presencias femeninas independientes.

“Este recinto lleno de mis poemas atestigua que la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo. (...) Hay palabras parecidas a ciertos muertos, si bien prefiero entre todas, aquellas que evocan la muñeca de una niña desdichada”.

Poemas no recogidos en libros (361)

Aquí, se vuelve a situar a la “niña” en un lugar destruido que se concreta más. Si antes el espacio era un lugar abierto compuesto de muchas construcciones, ahora se esencializa presentando como única construcción una “casa”, paradigma de cobijo, pero destruida y que, por lo tanto, no cumplirá su principal función, que sería la de guarecer. Se presentan dos espacios, el “recinto” del yo poético y la “casa” de la presencia femenina. Es interesante la correspondencia especular de espacios por medio del espejo que permite ubicar a cada sujeto en un ámbito y que da lugar a una simetría que termina en la identificación presente entre ambos sujetos, “la niña abandonada (...) soy yo”. El extravío del ejemplo anterior adquiere ahora profundidad. “Abandonada”, la presencia femenina es víctima del abandono que un tercero, ella misma quizás, practica con la “niña”. La imagen final de este fragmento recupera de nuevo a la “niña” que se perfila como “desdichada”. En esta ocasión, el yo poético no se identifica con ella; la utiliza en una imagen sobre las palabras, dejando entrever la atracción que ejerce sobre ella este sujeto desdichado. Un ejemplo más de esta serie se encuentra en “La mesa verde”:

“Me alimento de música y de agua negra. Soy tu niña calcinada por un sueño implacable”.

Textos de sombra (450)

No es la primera ocasión que en la poesía de Pizarnik aparece la “niña” quemada o calcinada⁷, pero aquí, el yo poético se define a sí mismo por medio de su alimentación refiriéndose a un tú con quien se pretende proximidad o una relación de posesión, quizás, caracterizándose a sí misma mediante un nuevo desdoblamiento. Advertíamos en un ejemplo anterior, que la nutrición de la “niña” consistía en lágrimas y mudez para su voz y, en esta ocasión, vuelve a estar presente lo líquido por medio de un “agua negra”, tanto como el sonido, que cambia sustancialmente de mudez a “música”. Éste es el último retrato de la “niña” destruida, quemada por un “sueño implacable”.

⁷ Hemos visto que las repercusiones más devastadoras del fuego aparecen en otras dos ocasiones. *Cfr.* pp. 60 y p. 257

Finalmente, cambiemos sutilmente la interesante pregunta que formula Lida Aronne-Amestoy⁸: ¿Es posible discernir la voz del yo poético o más bien, la niña, de la niña terrible que está dentro de la voz? Consideramos que en esta pregunta reside la fractura que existe entre las voces. El presente artículo pretende haber continuado con el intento de dicho discernimiento. Aunque ha resultado tarea complicada consideramos que, a pesar de los juegos y laberintos por los que nos conduce el yo poético, éste muestra en muchas ocasiones la brecha que existe entre ambos sujetos. La “niña” ocupa gran parte del interior del sujeto lírico, pero éste reconoce que ya no es su lugar. Por medio de los tiempos verbales logramos establecer gradaciones en esa relación. Hemos prestado cuidadosa atención a “la niña que fue” y a “la niña que es”, profundizando en cada ejemplo y subrayando la mayor o menor proximidad y los casos de identificación, en definitiva, la trama de esa intensa relación entre el yo poético y la “niña”.

En un primer momento, el retrato de la presencia femenina ha servido para atender a la minuciosa caracterización de la “niña”. El recorrido por los distintos epígrafes que contiene esta semblanza conduce, inequívocamente, a la carencia, a la fragilidad, la deformación y al padecimiento de un estatismo del que la “niña” es víctima. Pero en un segundo momento, el análisis de los tiempos verbales en los que se ubica a la presencia femenina, permite distinguir con mayor precisión la brecha que se abre en distintas ocasiones entre ambos sujetos. En este recorrido temporal —que se realiza de la mano del yo poético— no hay concesiones. El vacío se presenta como resultado de un juego de reflejos donde presente, pasado y futuro advierten lo insostenible de una relación que se fractura continuamente. A pesar de la proximidad entre ambos sujetos, vuelve a no existir comunión, pues al yo poético ya no le es posible asir a la niña en fuga.

*Facultade de Filoloxía. Campus da Zapateira (s/n)
15071, Universidade da Coruña, A Coruña
Galiza, España
dores@tembras.org*

⁸ En el artículo citado con anterioridad, “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”, Aronne-Amestoy realiza las siguientes preguntas: “¿es posible discernir la voz de la mujer, o más bien, de la niña, la niña terrible que está dentro de la voz? ¿Es posible la distancia académica, a sobria sistematización, o hay que salir a encontrar la voz de la niña, en el grito, el gemido, la lucha cuerpo a cuerpo con las palabras para sobrevivir a la angustia de una conciencia que no conoce o no halla otra manera de sobrevivir?” (229).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Enid. 1991. "A medida que la noche avanza". *Debate Feminista*. N° 8, abril. 3-34.
- ARETA Marigó, Gema. 1999. "La textura de la oscuridad: el castillo frío de A. Pizarnik". *Poesía Hispanoamericana Ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*. Ed. Areta Marigó Gema; Le Corre, Haerve (ed. e introducc.); Suárez, Modesta (ed. e introducc.), Vives, Daniel. (ed.introducc.) Madrid. Verbum. 271-281.
- ARONNE-Amestoy, Lida. 1984. "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso". *INTI*. N° 18-19. Otoño 1983-Primavera. 229-244.
- BORINSKY, Alicia. 1988. "Muñecas reemplazables". *Río de la Plata, Culturas* 7. 41-48.
- CHÁVEZ Silverman, Suzanne. 2004. "Signos de lo femenino en Alejandra Pizarnik". 30 junio 2004 <http://sololiteratura.com/pizsignosdelo.htm>
- LÓPEZ Luaces, Marta. 2005. "Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik". 5 septiembre 2005. <http://ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>.
- GENOVESE, Alicia. 1996. "La viajera en el desierto". *Feminaria*. Año VIII, N° 16. Buenos Aires. Mayo 1996. 10-11.
- KAMENSZAIN, Tamara. "La niña extraviada en Pizarnik". *Feminaria*. Año VIII, N° 16. Buenos Aires. Mayo. 11-12.
- NEGRONI, María. 2003. *El testigo lúcido*. Argentina. Beatriz Viterbo Editora.
- PIZARNIK, Alejandra. 2000. *Poesía Completa*. Ed. Ana Beciu. Barcelona: Lumen.