

Muñecas, infancia y mirada: aproximaciones posibles entre José María Eguren y Alejandra Pizarnik¹

Marianne Leighton
Universidad de Chile/ CECLA
Chile

marianne.leighton.cariaga@gmail.com

Resumen:

Este artículo establece una conexión entre las obras poéticas de los poetas José María Eguren y Alejandra Pizarnik. A partir del interés que ambos manifestaron por las artes visuales, se interpreta la representación de la muñeca en algunos de sus poemas respectivos. Al representarlas como figuras que mueren, Eguren y Pizarnik emplean la muñeca como metáfora que les permite problematizar la asociación que cierta poesía establece con la infancia. De esta manera, se propone que el fallecimiento de la muñeca marca la renuncia a una poesía inocente para proseguir con otras exploraciones, algunas con una clara carga erótico-sexual. La interpretación considera, además, cómo el imaginario que diseñan ambos poetas se vincula con el de los pintores simbolistas.

Palabras clave: Poesía hispanoamericana, José María Eguren, Alejandra Pizarnik, representaciones de la infancia, muñeca.

Dolls, childhood and gaze: possible considerations between José María Eguren and Alejandra Pizarnik

Abstract:

This article establishes a connection between the poetic works of José María Eguren and Alejandra Pizarnik. Starting from the interest that both showed for the plastic arts, the representation of the doll in some of their respective poems is interpreted. By representing them as figures that die, Eguren and Pizarnik use the doll as a metaphor that allows them to problematize the association that certain poetry establishes with childhood. In this way, it is proposed that the death of the doll marks the renunciation of an innocent poetry to continue with other explorations, some with clearly erotic-sexual meanings. The interpretation also considers how the imaginary designed by both poets is linked to that of the symbolist painters.

Keywords: Latin American poetry, José María Eguren, Alejandra Pizarnik, representations of childhood, doll.

Fecha de recepción: 30/ 06/ 2022

Fecha de aceptación: 15/ 07/ 2022

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3190362 (“La tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana”), del cual soy investigadora responsable.

Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión de mundo
La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos
Alejandra Pizarnik, "23", *Árbol de Diana*.

La asociación de la infancia con la poesía ha sido un tema recurrente de la tradición poética occidental. En Hispanoamérica, basta con recordar que *Ismaelillo* (1882), el primer poemario de José Martí está enteramente dedicado a su pequeño hijo; o pensar en las sonoridades con olor a azahar del poema "A Margarita Debayle" de Rubén Darío. Varios años después, el poeta chileno Jorge Teillier expresa en su ensayo "Sobre el mundo donde verdaderamente habito" (1969) que la infancia "es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la admiración ante las maravillas del mundo" (Guerrero 2012: 102).

Estado de apertura inocente e incontaminada ante el mundo, la infancia también es una etapa vital que algunos poetas hispanoamericanos representaron de manera mucho más dual, ya sea por la acción misma de los infantes² o por cómo la subjetividad poética se enfrenta con una figuración idealizada que, poco a poco, debe cuestionarse e, incluso, destruirse para poder abordar otros asuntos, otros decires, otras percepciones que ya no busquen la pureza sino la contaminación de la realidad.

El peruano José María Eguren (1874-1942) y la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) comparten la centralidad del tema de la infancia. Pero, además, el diálogo se propicia por una serie de conexiones estéticas y ciertas afinidades electivas: Eguren es uno de los primeros poetas-pintores de la tradición poética hispanoamericana (Wuffarden 2017: 9), quien desarrolló una obra particular y atípica en distintos lenguajes, el de la poesía, los ensayos estéticos, la pintura y la fotografía. Por su parte, aunque Alejandra Pizarnik también tuvo la costumbre de dibujar, la importancia de las artes plásticas en ella se expresa de mejor manera en la forma cómo describió su práctica escritural:

Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (2002: 299-300)

En este artículo mostraré otra conexión entre ambos escritores, una que liga el interés por las artes visuales con el asunto de la infancia mediante una figura presente en la poesía de ambos: la muñeca. La pregunta que guiará estas reflexiones es por qué ambos autores

² Ejemplares son, en este sentido, las niñas de Silvina Ocampo.

escogen a la muñeca para representar cierto tipo de poesía y desde qué imaginario plástico la diseñan. Propongo que las muñecas que mueren en los poemas que interpretaré son metáforas mediante las cuales se problematiza la asociación infancia-poesía, pasándose desde la adopción del tópico a su abandono. Es decir, la muerte de la muñeca indica la renuncia de la poesía inocente para proseguir con otras exploraciones, algunas con una clara carga erótico-sexual. Y, visualmente, esa dualidad se inspira en el imaginario de los pintores simbolistas.

La niña que llora (y ríe) la muerte de la muñeca: José María Eguren

Las muñecas aparecen en poemas, acuarelas y fotografías³ del poeta simbolista peruano José María Eguren. No obstante, es en un poema donde la presencia de este juguete es central. Me refiero a “Marcha fúnebre de una marionette”, segundo poema de *Simbólicas*, de 1911⁴, primer libro de Eguren:

Suena trompa del infante con aguda melodía...
La farándula ha llegado de la reina Fantasía;
y en las luces otoñales se levanta plañidera
la carroza delantera.
Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
y con sus caparazones los acéfalos caballos;
va en azul melancolía
la muñeca. ¡No hagáis ruido!;
se diría, se diría
que la pobre se ha dormido.
Vienen túmidos y erguidos palaciegos borgoñones
y los siguen arlequines con estrechos pantalones.
Ya monótona en litera
va la reina de madera;
y Paquita siente anhelo de reír y de bailar;
flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza;
suena el pífano campestre con los aires de la danza.
¡Pobre, pobre marionnette que la van a sepultar!
Con silente poesía
va un grotesco Rey de Hungría
y lo siguen los alanos;
así toda la jauría
con los viejos cortesanos.

³ La mención concreta a la muñeca aparece en los poemas como “Sayonara” (“y muñecas de comprimido cartón” Eguren 9) y “Antigua” (“su cabello olía a muñeca” 77); y en el motivo “Sintonismo” (“Sus princesas danzarinas son unas muñecas extravagantes y encantadoras” 259). Además, varias de sus fotografías en miniatura son retratos de un muñeco de goma desnudo con apariencia de bebé, tipo cocoliso, situado en distintos escenarios y con diferentes acompañantes: otras muñecas, animales de juguete, velas prendidas, entre otros.

⁴ Todas las referencias a poemas y motivos de Eguren realizadas en este artículo fueron tomadas del volumen *Obra poética. Motivos* (2005) editada por Fundación Ayacucho.

Y en tristor a la distancia
vuelan goces de la infancia,
los amores incipientes, los que nunca han de durar.
¡Pobrecita la muñeca que la van a sepultar!
Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana,
la penumbra se difunde por el monte y la llanura,
marionette deliciosa va a llegar a la temprana
sepultura.
En la trocha aúlla el lobo
cuando gime el melodioso paro bobo.
Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
y la dicha tempranera a la tumba llega ahora
con funesta poesía
y Paquita danza y llora.

(2005: 7-8)

“Marcha fúnebre de una marionette” es un poema de rima libre donde se representa el entierro de una muñeca, en una única estrofa que reproduce una procesión (festiva). El título y la procesión misma recuerdan la “Marcha triunfal” de Rubén Darío, poema perteneciente a *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y otros poemas* (1905). No obstante, donde hubo un desfile heroico posterior al triunfo en una guerra (“¡saludan con voces de bronce las tropas de guerra que tocan la marcha/triunfal!...” (Darío 1985: 262)), Eguren ejecuta una parodia: de triunfal la marcha pasó a fúnebre y no se rinden honores a figuras convencionalmente asociadas con lo digno de alabar, sino a una marioneta, un objeto menor y cotidiano.

Este contradecir el poema modernista se extrapola al tono del poema. La contradicción ocurre pues se mezcla una fantasía musical (la cadencia métrica en que se alternan versos de ocho y dieciséis sílabas) y teatral (la presencia de figuras propias de la isotopía del teatro y el guiñol), con entonaciones fúnebres propias del motivo, otorgadas por palabras como fúnebre, carroza, otoñal o plañidera. Sin embargo, lo que más me interesa resaltar es cómo en este poema inicial de Eguren ya se comienzan a conformar ciertos rasgos que definirán su problemática representación de la infancia femenina.

A pesar de que el funeral de la muñeca es acompañado por la tristeza de una *troupe* de muñecos, las emociones de su dueña, una niña llamada Paquita, son mucho más ambiguas. Quizás en esto resida la causa de los aspectos de tono alegre que, en el plano de la forma, la rima libre imprime al poema. Con respecto a la niña, la voz poética no puede ser más explícita: mientras la “reina de madera” es conducida hacia su sepelio, la niña siente “ganas de reír y de bailar”. Pareciera que la voz poética nos estuviera hablando no del dolor melancólico ante la desaparición de la inocencia. Más bien, se siente que este “final de



juego”⁵ le otorgará a Paquita la posibilidad para desatar acciones corporales, propias de la alegría del cuerpo: el reír, el bailar y el cantar. Además, si nos atenemos a una lectura que no soslaye la literalidad, cabría preguntarse: ¿por qué moriría una muñeca? Si, metafóricamente, leeremos esta representación como sinécdoque de la muerte de la infancia, el sentido denotativo nos lleva a recordar que la muerte de un juguete ocurre cuando se rompe. O se lo rompe. La incógnita ante la causa de este deceso deja abierta la posibilidad de que Paquita haya sido la causante: la niña cruel que baila, mientras los juguetes lloran, hace que esta hipótesis sea más que plausible.

La ambigüedad de los sentimientos de la niña ante el deceso de la inocencia (muñeca, infancia) traspasa todo el poema. Veamos los siguientes versos: “flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza;/suenan el pífano campestre con los aires de la danza”. El abatimiento (“murria”) duró poco: ahora viene el momento de la danza acompañada por el sonido de la flauta (“pífano”). De esta manera, “Marcha fúnebre de una marionette” es la representación de la muerte gozosa de la infancia que permitirá entrar en la fiesta del cuerpo.

Sin embargo, el final del poema anuncia que ese fallecimiento que Paquita experimenta gozosamente, solo indica el ingreso en un tiempo de muertes que se sucederán de manera cada vez más acelerada: “Y en tristor a la distancia/vuelan goces de la infancia,/los amores incipientes, los que nunca han de durar” (7).

La poesía de la infancia, esa que la farándula pretendió superar con su fantasía y su danza, ahora llega a la tumba, y su música (“el cuerno de la infancia”) debe ceder el lugar a la “funesta poesía” (8). Paquita se empecina en danzar, es cierto; pero, ahora, también llora.

Esa poesía de la infancia que fallece en este poema inicial, aquella de canto agudo y melodioso, y que es capaz de mirar más allá, adoptará su forma emblemática en la poesía egureniana en el poema “La niña de la lámpara azul” de *La canción de las figuras* (1916), segundo poemario del peruano:

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa

⁵ Con esta frase, hago un guiño al cuento “Final de Juego” de Julio Cortázar, publicado en 1956 en el libro homónimo. En el relato cortazariano también ocurre un proceso de crecimiento que implica un deceso: las niñas que juegan a ser esculturas vivas pierden la inocencia al conocer el deseo, el cual se presenta mediante el personaje de Ariel, un adolescente que las observa jugar desde un vagón del tren.

de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.

(2005: 53-4)

En la primera estrofa, el sistema compuesto por las rimas entre “destelloso” y “nebuloso”, y los significantes “pasadizo” y “sueño”, muestra que esta representación surge en la dimensión perceptiva de lo nocturno y de lo que apenas se insinúa, sugerencia muy propia del imaginario simbolista con el que la crítica ha asociado la obra de Eguren. Esa niña ilumina con su luz azul, color por excelencia de la poesía, si pensamos en la flor azul de la novela *Heinrich von Ofterdingen* (1800) de Novalis o en la vinculación rubendariana del azul con el ideal.

Los atributos que el poema asigna a la “niña de la lámpara azul”, es decir, a esta inspiración poética de la luz *otra* (nocturna, ideal y misteriosa) son la agilidad, la capacidad de hacer sonreír, la seducción de su llama⁶, su voz infantil y melodiosa, y la dulzura que anuncia “un mágico y celeste camino”. Como la reina Maab del cuento de Rubén Darío, la “niña de la lámpara azul” “hiende leda vaporoso tul” para guiar al sujeto poético a través de la noche, más allá de la luz diurna, de la luz de la razón.

Siguiendo a Julio Ortega, Eguren “persigue una inocencia original: belleza, misterio, sueño transitorio”, el ideal que conduce a la “armonía de una conciliación” (1971: 65). Según esta lectura canónica, “La niña de la lámpara azul” es la infancia idealizada como símbolo de una poesía que sugiere la presencia del misterio y de un más allá. Sin embargo, concuerdo con López en que es posible tomar otro derrotero interpretativo. Uno que destaque los significantes propios de la isotopía de la seducción (erótico-sexual): el exotismo oriental (la

⁶ López interpreta esta “llama seductora” como marca de la atracción erótica que produciría la niña en el hablante (López 32-33).

lámpara, que recuerda al mago de Aladino, y la alusión a Estambul), el verbo “insinúa”, el adjetivo “seductora”, los “besos matutinos” y significantes que tienen que ver con el calor y el fuego (“llama”, “cálidos ojos de dulzura”). La niña se torna ambigua, pues despierta un deseo que solo es posible ver como casto si obviamos todas las marcas que acabamos de resaltar. La niña-musa de las noches, además, es una alegoría del tránsito de estéticas, una manera metapoética de ingresar hacia el onirismo vanguardista, dejando las formas de poetizar modernistas.

Esa ambigüedad en la asociación entre niña-poesía también se percibe y, quizás, de manera mucho más deliberada, en “Marcha fúnebre de una marionette”. Aquella niña llamada Paquita, con su sutil crueldad y su “anhelo de reír y de bailar” (7), también puede sentirse como una niña seductora, una niña que tienta deliberadamente. Así, es posible vincularla, en versión infantil⁷, con una de las figuraciones de lo femenino en la estética simbolista: la *femme fatale*⁸.

La vinculación entre Eguren y el simbolismo ha sido destacada por la mayoría de los críticos, quienes enfatizan que su poesía se apoya en “la sugerencia, la impresión, las correspondencias, las sinestesias”; en suma, como dice José Olivio Jiménez, en “el símbolo con su poder de vinculación entre el fenómeno sensible y su significación transvisible” (2007: 373).

Luis Emilio Wuffarden establece que la estética de Eguren se remonta a los orígenes del arte moderno: el simbolismo y el modernismo finiseculares. Este sería, según el crítico de arte, el motivo de la centralidad del tema de la infancia en Eguren, pues la ideología modernista encontró en el retorno utópico a la infancia uno de sus tópicos centrales. La niñez, con sus rasgos de primitivismo, armonía con la naturaleza, y creatividad no contaminada por los estereotipos culturales⁹, permea el pensamiento de filósofos como

⁷ La vinculación entre feminidad seductora e infancia es estudiada por Roman Gubern en el cine. El crítico catalán habla del “mito de la *femme-enfant*”, el cual surge desde las actuaciones de la estadounidense Mary Pickford, para imponerse en películas como *Y dios creó a la mujer*, protagonizada por Brigitte Bardot, y la versión fílmica que Stanley Kubrick hace de la novela *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov el año 1962. La vinculación de Eguren con esta forma de representación de la mujer será profundizada en artículos posteriores.

⁸ Santiago López Maguiña también observa un cariz letal en las figuraciones femeninas de Eguren: Las mujeres en la poesía de José María Eguren son presencias atractivas, misteriosas, *en cierta forma letales* y figurativamente luminosas” (26, el resaltado es mío).

⁹ Eguren desarrolla esta idea en su motivo “De estética infantil” (275-276). Cito un fragmento para enfatizar la vinculación entre el color azul, la infancia y una sensibilidad que va más allá de lo aparente: “Como un despertar, abre los ojos a la mañana de la luz y mira un mundo fantasmagórico de colores vivientes, de ensueños mágicos y perspectivas encantadas. Su pensamiento es la libélula azul que va de flor en flor” (275).

Schopenhauer, y la obra de pintores como los *nabis*, el postimpresionista francés Pierre Gauguin (1848-1906) y su compatriota simbolista Odilon Redon (1840-1916).

Al observar ciertas acuarelas de Eguren (figs. 1 y 2), se perciben vínculos claros con el estilo pictórico de este último artista; específicamente, con la última parte de la obra de Redon, en la cual su paleta cromática adquiere mayor intensidad y variedad, utiliza las técnicas del pastel y óleo, y temáticamente, gira desde el onirismo oscuro de su época en carboncillo, hacia la luz y la esperanza. En este contexto es que Redon pinta jardines en los cuales sitúa niñas y niños.

Por su parte, Eguren también crea escenarios indeterminados para figuras que podemos vincular con la infancia (figs. 1 y 2). La técnica que emplea, eso sí, es diferente: utiliza aguadas en acuarela para sugerir entornos difusos y atmósferas oníricas o, en el decir de Luis Emilio Wuffarden, “el aspecto brumoso de la ensoñación” (2017: 13). Además, su paleta es de tonos suavizados y la composición y dibujo han sido simplificados, al modo de las vanguardias con las cuales tuvo más de una conexión.



Fig. 1: *Sin título*.



Fig. 2: *Sin título*.

La niña ahogada, la muñeca pisoteada: Alejandra Pizarnik

En 1968, Alejandra Pizarnik publica *Extracción de la piedra de locura* el que, a la postre, se convertiría en su penúltimo poemario. No obstante, Pizarnik pensó el poemario como un verdadero cierre. Así se lo declara a Ivonne Bordelois en una carta: “creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias” (Bordelois 1998: 262). Parte de las “terribles consecuencias”, según mi interpretación, es

que en este poemario se termina de renunciar (por opción propia, cabe señalar) a la figura de la niña como uno de los motores centrales de su decir poético.

El libro se abre con un texto que propongo leer como arte poética, por una parte, y como parte del diálogo que este artículo ha inaugurado entre Eguren y Pizarnik. “Cantora nocturna” es un breve poema en prosa en que se establece una paradoja: la condición de fúnebre no solo se refiere a una elección temática. Es una poesía que canta, aunque ya está muerta.

Para Pizarnik, la poesía se ha hecho funesta, parafraseando a Eguren, pues “canta imbuida de muerte” (2011: 213), de aquellas huellas fantasmales que deja la extinción de las diferentes máscaras con las cuales, siguiendo a Marina Yuszczuk (2012: 298), el yo pizarnikiano (móvil e inestable) se representa en sus textos líricos: “La que murió de su vestido azul está cantando (...) adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto” (Pizarnik 2011: 213). La sujeto poética asume que la “cantora nocturna”, otra de sus figuraciones, poetiza conteniendo todas sus muertes, todas las máscaras fenecidas, al modo de una muñeca rusa heterogénea.

A pesar de las paradojas y el peligro (“Expuesta a todas las perdiciones” (Pizarnik 2011: 213)), el canto es posible porque cuenta con la compañía de “una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte” (213). La pervivencia de la infancia en la subjetividad poética pizarnikiana es lo que permite, en tanto amuleto, “alejar el mal o propiciar el bien” (RAE).

Pero la infancia va, de a poco, desdibujándose en el poemario. Y es la muñeca¹⁰, precisamente, la figura sobre la cual se imprimirá esta aniquilación. Mi interpretación acerca de la definitiva renuncia a recuperar a la niña estará centrada en un poema que establece un diálogo intertextual con el imaginario de Redon. Me refiero a “Tête de jeune fille (Odilon Redon)” (2011: 228). A partir de este, también comentaré otros momentos del libro en el cual aparece la figura de la niña/muñeca. Brevemente, si en Eguren ya se insinuaba una ambigüedad en cuanto a la imagen de la infancia, asociada a cierto entendimiento de lo poético, en Pizarnik dicha dualidad conducirá a la transformación de la niña en un objeto precario, una muñeca de papel. Interpreto este gesto como el tránsito de

¹⁰ Ana María Rodríguez Francia establece un sistema de significantes asociados a la disolución del sujeto poético. En este, incluye “muñeca”, “fantasma” y “autómata”: “En lo concerniente a muñeca, seguramente constituye el lexema que más prolifera y se constata a partir de *Extracción de la piedra de locura* en numerosos lugares de la producción poética, en *Los poseídos ...* (pieza dramática), pasando luego por *La bucanera ...*; y llega hasta *Prosa selecta y Diarios*” (340-1).

un ideal hacia la cosificación necesaria para superarlo; para dejarlo olvidado en la mitad del camino¹¹.

Interpreto “Tête de jeune fille (Odilon Redon)” como el despliegue del deseo de la voz poética hacia la mirada inocente, tanto la del (hipotético) protagonista impúber del lienzo como la del pintor que pudo fijarla. Una idea similar es expresada por Pizarnik en la entrada del 2 de junio de 1969 de su diario: “Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar. Pero a veces quiero vivir en el ojo que mira ese cuadro en donde estoy” (2013: 471).

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse

(Pizarnik 2011: 228)



Fig. 3: “Retrato de Yseult Fayet” (1908)

¹¹ Esta imagen aparece en el poema en prosa “Noche compartida en el recuerdo de una huida”, el cual comentaré más adelante.

Los cuadros en que Redon representó a modelos infantiles¹² poseen como principal característica la colocación de la niña en un jardín de apariencia onírica, conformado por masas florales amorfas, de colores muy intensos y contornos difuminados, lo que entrega cierta aura luminosa a la figura protagónica (fig. 3). La multiplicidad cromática de las flores me permite establecer una conexión con un verso de otro poema de Pizarnik, donde precisamente la voz poética imagina la apariencia que tendría el jardín de la inocencia: “Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris “ (2011: 128).

Vuelvo a “Tete de jeune fille”. Considero de especial relevancia la regularidad métrica de sus versos: los tres primeros poseen siete sílabas; el último, seis. Este orden genera que el poema tenga una forma de un cuadrado. El poema, así, deviene análogo visual de la pintura o, más precisamente, *del cuadro*. Es una simbolización gráfica del lenguaje, entendido como marco del orden simbólico, en la terminología de Jacques Lacan. Si interpretamos que el poema habla de la imposibilidad de recordar la infancia, la consideración del lenguaje como marco significa que este solo es capaz de contener precariamente lo real, pues todo lo que no esté decodificado queda más allá de sus límites.

Reparando ahora en la manera en que la autoría concatena las frases, la particular estructura sintáctica del poema introduce una vacilación en su lectura, motivada por el quiebre de las oraciones y el problema de remitir unívocamente cada frase nominal con su respectivo atributo. Este quiebre oracional expresa la idea de la fragmentariedad: un ser que se asume como un conglomerado de facetas inconexas, no puede evocar en el ejercicio mnemónico recuerdos completos: así, el lenguaje también es precario porque no es la llave que abre la memoria. El sujeto poético solo obtiene de la evocación fragmentos o residuos de esos momentos plenos que intenta rescatar por medio de la memoria, la cual se manifiesta incapaz de resucitar lo anhelado. Por otro lado, este mismo artificio crea una configuración plástica del poema en que podemos observar el movimiento, también incompleto y fragmentario, de la lluvia cayendo.

De esta manera, el jardín de Redon sería aquel espacio de la música y de la inocencia desde el cual la hablante lírica se aleja a medida que transcurre la lluvia y el tiempo que disuelven el recuerdo; el lugar vedado de la infancia que nunca más el cuerpo adulto podrá evocar (“mi cuerpo nunca más / podrá recordarse”).

En un breve libro titulado *El ojo y el espíritu* (1964), Maurice Merleau Ponty señala que un cuadro no se mira como se lo hace con cualquier otra cosa: “no lo fijo en su lugar; mi

¹² De esta manera, se establece un rasgo constante en el deseo de la hablante lírica de *Extracción de la piedra de la locura* por penetrar en el espacio del arte: el *locus* plástico que se quiere penetrar (niño florentino) o evocar (Redon) es el espacio de la infancia.

mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo al cuadro mismo” (19). Aunque esta aseveración pueda ser cuestionable, no deja de ser una concepción amable e ideal, pues se refiere al deseo de mirar realmente, completamente, *abismadamente*, como diría Roland Barthes. Sin embargo, en otro pasaje del libro, Merleau Ponty modifica esta idea al señalar que alma y cuerpo están relacionados según concordancia; el alma piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma. Es decir, “la visión. . . tiene lugar aplastada en un cuerpo suyo” (41). Por ende, si el alma piensa conforme a mi cuerpo, resulta evidente que la sujeto poética de los poemas de Alejandra Pizarnik no pueda recordar y mirar como la niña: su cuerpo y su alma ya son irreversiblemente adultos.

No olvidemos el título del poema, “Tete de jeune fille”: la hablante ha dejado de ser una adolescente o, en otra de las acepciones del término, una “virgen”. El cuerpo adulto que ya se ha iniciado en “las fiestas del cuerpo” no puede retornar a ese espacio que se aleja, que se fragmenta y que, en otros poemas pizarnikianos, la misma hablante procura destruir, ahogar e, incluso, desmembrar. Por ejemplo, en el poema “Piedra Fundamental” de su último poemario, *El infierno musical* (1971), verdadera coda de *Extracción de la piedra de locura*, leemos “Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa¹³ (pura estepa tu memoria)” (2011: 265). La muñeca es, así, la sinécdoque de la infancia que se revela como un objeto vacío, sin corazón¹⁴ ni revelación que permita recuperar el camino de retorno (“pura estepa tu memoria”).

Esta es la razón por la cual la escena representada en la pintura y la mirada del cuadro (que ya sabemos doble), se desean de manera imposible y, lo que es peor, sin dejar espacio alguno para la sublimación, para un saciamiento ilusorio y momentáneo del deseo. Jacques Lacan señalaba que “la obra [pictórica] procura sosiego. . . reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo” (1987: 118). Pero, ¿qué pasa cuando el cuadro no pacifica la escisión, cuando se muestra sólo en tanto barrera que acentúa la percepción del quiebre, a pesar de que pueda intuirse algo más allá —velado y vedado inexorablemente— en la pintura? Es precisamente esto lo que ocurre en Pizarnik:

¹³ Otra poeta argentina también figuró el abandono de su proyecto poético anterior mediante una escena en que se destripa a un muñeco. Me refiero a Alfonsina Storni y a su poema “A Eros”, texto que abre su poemario *Mascarilla y Trébol* (1938). Leemos en la segunda estrofa: “Como a un *muñeco destripé tu vientre*/y examiné sus ruedas engañosas/y muy envuelta en sus poleas de oro/hallé una trampa que decía: sexo.” (450) (Las cursivas son mías). Storni, así, se deshace de la poesía de tema amoroso. Pizarnik, por su parte, daría por superada la poesía que busca recuperar la inocencia de la infancia.

¹⁴ En el fragmento IV de la sección “Caminos del espejo” de *Extracción de la piedra de locura*, la voz poética enuncia: “Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene” (*Poesía* 241).



la pintura no sosiega, al contrario, *pone el dedo en la llaga*, muestra sin atenuantes la imposibilidad del consuelo.

Si la pintura no consuela es porque el sujeto poético ya no la aprecia en el estado levemente hipnótico con el que percibimos lo imaginario. A mi juicio, el sujeto poético de este poemario está comenzando a ser iluminado por la cruel constatación de la separación absoluta: ya no hay ilusión de reunión, sutura fantasmiosa de la fisura: la pintura es imagen y esta, desde la voz de lo Simbólico que se ha adueñado de la hablante lírica, se denuncia como engaño.

Así, la imposibilidad ya no solo surge de una incapacidad de retornar a un estado perceptivo pretérito; sino también, al denunciarse el estatuto falso de la imagen, se llega incluso a cuestionar la ilusión de que existió, en algún instante primigenio, un momento de unión. El poemario de Pizarnik confirma, muy lacanianamente, que nunca hubo unión alguna; antes bien, el estado primordial es la escisión.

La imagen de la niña se comienza a denunciar como ficción cuando la hablante lírica del poema en prosa “Noche compartida en el recuerdo de una huida” reconoce que aquella no es más que una muñequita de papel, es decir, una imagen poética:

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste y roja?” (2011: 258).¹⁵

De esta manera, la sujeto poética se desenajenaría al dejar de identificarse con su imagen. Al cosificar a la niña como una muñeca de papel y dejarla en el suelo, en la indefensión e invisibilidad, la poesía asociada a la infancia como ideal utópico, como esa “niña de la lámpara azul” de Eguren que ya está muerta en el poema inicial de *Extracción de la piedra de locura* (“Cantora nocturna”: “La que murió de su vestido azul está cantando”), entra definitivamente en su apagamiento.

Del imaginario simbolista a la Redon, Pizarnik va tornando hacia otras representaciones visuales. La más importante es de corte pesadillesco, y tiene una filiación directa que podemos rastrear mediante huellas específicas. La utilización que hace la poeta de nombres de obras de Hyeronimus Bosch (1450-1516) para titular sus últimos poemarios: *Extracción de la piedra de la locura* era el nombre de un óleo sobre tabla de roble,

¹⁵ Esta imagen también aparece en el poema en prosa “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”: “una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul” (141)

pintado por Bosch entre los años 1501 a 1505; mientras que el título *El infierno musical* apela a la sección inferior izquierda del panel que representa al infierno en la obra más famosa de Bosch, el tríptico *El jardín de las delicias*. El préstamo de nombres y la adopción de imágenes propias del imaginario de este pintor¹⁶ para crear el escenario poético son señales, a mi juicio, del proceso en que la imagen y cierta poesía (la asociada a la infancia) se encaminan irreversiblemente hacia el deceso. Dicho con otras palabras, adoptar el imaginario boschiano significaría que, en esta etapa del trayecto poético, la sujeto poética está iniciando el proceso de superación de un imaginario (el de la niña) con el que se identificaba. Lacan hablaría de y, reveladoramente, el francés vincula esta etapa con la presencia, en el sueño del analizante, de las imágenes del *corps morcellé* de Bosch que indican la reactivación del sentimiento agresivo hacia la imagen especular engañosa.

Esta agresividad, previa al aniquilamiento de lo Imaginario, no se manifiesta en el poemario de Pizarnik en la voz poética central (la sujeto poética que seguiría buscando a su propia “niña de la lámpara azul”, o a la que duerme en un jardín de lilas al otro lado del río) sino en las “damas de rojo”¹⁷, personificaciones con las que la autoría representa otro de sus lenguajes, otra de sus facetas. Esto se aprecia en el poema “Sortilegios”:

Y las damas para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir... y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión (2011: 224).

De la inocencia de la niña redoniana, Pizarnik pasa a un imaginario que recuerda otra faceta del simbolismo, aquella de pintores como Gustave Moreau, Gustav Klimt o Aubrey Beardsley¹⁸, quienes optaron por representar la perversidad seductora de las mujeres.

Dejando en suspenso otras posibles interpretaciones, identifico a este rey que muere con la imagen ideal de la niña, su primera identificación. Si muere la imagen, si se desvanece

¹⁶ En el poema “Inminencia” se hace referencia, de manera más sutil, al tríptico boschiano ya mencionado: “(...) Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines” (*Poesía* 234).

¹⁷ Dentro de la simbología cromática de Alejandra Pizarnik, el rojo connota la sexualidad. Por ejemplo, consideremos este fragmento del poema en prosa “Extracción de la piedra de locura”: “Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños” (253).

¹⁸ El francés Gustave Moreau (1826-1898) está considerado como una de las figuras centrales de la estética simbolista. Tuvo una gran influencia en el imaginario de modernistas como Julián del Casal. El austríaco Gustav Klimt (1862-1918) es famoso por su estilo ornamental, por sus temáticas eróticas y alegóricas, y por la utilización del dorado como color central de su paleta cromática. Finalmente, Aubrey Beardsley (1872-1898) fue un pintor e ilustrador británico, reconocido por su estilo inspirado en el grabado japonés, y por su humor crítico. Los tres representaron facetas de lo femenino que trascienden la idealización inocente, como el personaje bíblico de Salomé, la joven princesa idumea que pidió que decapitaran a Juan el Bautista.

el objeto de deseo, cierta poesía también morirá, pues ya no habrá espacio utópico al que se quiera ingresar. Y ese exiliarse de lo Imaginario es triste, como se enuncia al final del poema en prosa “Extracción de la piedra de locura”:

No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio... Y yo lloré la pérdida de mi único bien... Me adueñé de mi persona, la arranqué del hermoso delirio... Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?” (2011: 253).

Así, la cura no se convierte en una instancia jubilosa pues implica indefectiblemente el desvanecimiento de la niña, de cierta poesía que buscó la luz *otra* (Eguren) pero que debió asumirla como eternamente perdida (Pizarnik). La seducción de otras poesías no puede soslayar que, aunque se dance, como Paquita, también se llorará al ritmo de la “funesta poesía”.

Bibliografía

- Bordelois, Ivonne (1998). *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Eguren, José María (2005). *Obra poética. Motivos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Darío, Rubén (1985) [1977]. *Poesía*, Ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Guerrero Valenzuela, Claudio (2012). “En el País de Nunca Jamás: la infancia en la poesía de Jorge Teillier”. *Aisthesis* 52: 97-123.
- Jiménez, José Olivio (2007). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- Lacan, Jacques (1987). *Seminario XI: Los Cuatros Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre.
- López Maguiña, Santiago (2004). “El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren”. *Escritura y Pensamiento*, año VII, 15: 25-36.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1986) [1964]. *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Ortega, Julio (1971). “José María Eguren”. *Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA: 60-85.
- Pizarnik, Alejandra (2011). *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (2002). *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (2013). *Diarios*. Nueva edición de Ana Becciu, Barcelona, Lumen.
- Rodríguez Francia, Ana María (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.

- Storni, Alfonsina (2018). *Poesía*, Buenos Aires, Losada. Prólogo de Delfina Muschietti.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2017). "Eguren artista visual". Eguren, José María. *Obra plástica*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua: 9-27.
- Yuszczuk, Marina (2012). "Como una fiesta en un libro para niños: muñecas subversivas en la poesía argentina, de Alejandra Pizarnik a las poetas mujeres de la década del noventa". *Cuadernos del Sur - Letras* 42: 295-315.