



## Alejandra Pizarnik en el contexto argentino

Dra. Patricia Venti

---

**Resumen:** Mientras en el país se cristalizaba una nueva generación literaria que venía proyectándose desde los 50, Pizarnik perdía progresivamente sus adherencias más sólidas con los movimientos poéticos argentinos. En este contexto, resulta claro que la poeta mantenía estrechos vínculos con muchos de sus compañeros generacionales, disfrutaba de su amistad y se

beneficiaba del apoyo e influencia de algunos de ellos para apuntalar su carrera literaria. Sin embargo, no existe un consenso por parte de los críticos a la hora de adscribirla a un movimiento determinado dentro de su generación. Pizarnik culminó su carrera significativamente separada del contexto literario argentino -caracterizado a comienzos de los 70 por la militancia de la poesía en el plano político social, deriva a la que ella era reacia-. Entonces, la escritora, siempre en busca de una voz propia, exploró territorios muy novedosos en el campo de la prosa íntima

**Palabras clave:** Alejandra Pizarnik, poesía argentina, grupos poéticos

En Argentina, durante los años 40 y principios de los 50, se habían perfilado por entero las grandes corrientes poéticas del postperonismo. Entre ellas figuraba la vanguardia donde Alejandra se formó y desarrolló. Sin embargo, su entrada en escena no implica necesariamente que se la pueda adscribir en esta corriente. Desaparecido el régimen (con posterioridad a 1955) dicho movimiento literario pervivió con fuerza durante unos pocos años más. Sin embargo, el fin del peronismo supuso una línea divisoria a partir de la cual se cimentó progresivamente una ruptura intelectual, estética y temática con el pasado, más orientada a las preocupaciones sociales y menos volcada al hecho poético en sí mismo.

Mientras en el país se cristalizaba una nueva generación literaria que venía proyectándose desde los 50, Pizarnik perdía progresivamente sus adherencias más sólidas con los movimientos poéticos argentinos. En este contexto, resulta claro que la poeta mantenía estrechos vínculos con muchos de sus compañeros generacionales, disfrutaba de su amistad y se beneficiaba del apoyo e influencia de algunos de ellos para apuntalar su carrera literaria. Sin embargo, no existe un consenso por parte de los críticos a la hora de adscribirla a un movimiento determinado dentro de su generación.

La escritora desde sus comienzos literarios había leído a los simbolistas franceses y románticos alemanes, y su madurez como poeta se consolidó en Francia, donde pasó cuatro años formándose (1960 a 1964), lo cual conforma su bagaje más importante y el núcleo de sus influencias. Entretanto no perdió contacto con sus contemporáneos argentinos y a su vuelta a Buenos Aires, estaba en disposición de alejarse del contexto local y hablar con voz propia. Ya en este punto, Pizarnik podía ser considerada una poeta de factura muy personal, difícilmente encasillable en una corriente precisa.

## **El contexto previo: La generación poética del 40 y su influencia**

El régimen del general Juan D. Perón se extendió desde 1943 a 1955, años durante los cuales se exacerbó progresivamente la crisis estructural e institucional que aquejaba al país desde tiempo antes. En el plano cultural, el sesgo social y panfletario del peronismo ciertamente lo obligaba a intentar popularizar la cultura y de finiquitar la idea de ésta como actividad privativa de una elite. Pero al igual que en otros campos, el régimen tuvo efectos reducidos o contraproducentes. Las políticas económicas redistributivas, la pujanza del sindicalismo y la agresión, más o menos encubierta, contra las capas sociales de mayor renta, inhibieron a la mayor parte de la intelectualidad argentina que no prestó apoyo activo al fenómeno desatado por Perón [1]. En general predominaba en ella cierta ansiedad y un marcado resentimiento con respecto al sistema político dominante y sus protagonistas.

En el ámbito poético, de mayor influencia sobre Alejandra, se gestó y desarrolló durante los años 40 y primera mitad de los 50 en un movimiento poético diversificado y heterogéneo, aunado por una sensibilidad nueva ya anunciada por Molinari en los años 20, y cuyas tres figuras descollantes fueron Olga Orozco, Enrique Molina y Alberto Girri. En este periodo peronista pueden identificarse cuatro corrientes canónicamente establecidas [2]:

1. En primer lugar, la **neorromántica**, caracterizada por el tono melancólico y triste (“sonsonete elegíaco” en palabras de Leónidas Lamborghini) [3], un tratamiento del tiempo volcado al pasado y la infancia, un lirismo existencial que reorienta las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo y, muy a menudo, también por el recurso a formas poéticas tradicionales [4]. Excepto por este último rasgo, pareciera que la primera obra de juventud de “Flora” Alejandra Pizarnik, y en menor medida los dos libros posteriores, comparten temáticamente (infancia, noche, amor nostálgico; ángeles, flores y pájaros) puntos en común con el movimiento. Sin embargo, debe resaltarse dos hechos importantes: primero que dicha corriente literaria se hallaba en decadencia a mediados y finales de los 50, y en segundo lugar, que Pizarnik no frecuentó a los poetas neorrománticos argentinos, por tanto, cualquier influencia de este corte posiblemente provenga de sus lecturas adolescentes de románticos alemanes.

Piña al estudiar la temática pizarnikiana afirma que el tema del “lenguaje poético como salvación y superación de la contingencia, la inserta en la línea de los románticos alemanes -encabezados por Hölderlin y Novalis-, el cual se tiende todo a lo largo del siglo XIX, para culminar con (el simbolista) Rimbaud [5].” En todo caso, después del segundo libro *Las Aventuras pedidas* (1958), y sobre todo desde su estancia en París, es difícil sostener que existe cualquier adherencia -si es que alguna vez la tuvo- con el neorromanticismo argentino [6].

2. Una segunda línea, **surrealista**, cuya poética ya venía siendo difundida por Aldo Pellegrini en las sucesivas revistas que dirigió [7] desde los años 20, y cuya figura más destacada en los 40 fue Enrique Molina. El surrealismo se contrapone al neorromanticismo, como también lo hace otra línea de vanguardia, el invencionismo de Edgar Bayley, quien se inspiró en el creacionismo chileno de Huidobro y acabó ligándose parcialmente al surrealismo en el decenio de los cincuenta. Pese a sus diferencias, ambos, surrealismo e invencionismo coincidieron en puntos neurálgicos: su trabajo sobre el lenguaje, la idea de una poesía completamente autónoma, la relación poesía-vida y cierta idealización de la función e imagen del poeta. El grupo invencionista rápidamente se vinculó a las revistas *Arturo* (1944) y luego *Contemporánea* (1948), y dirigida esta última por Juan Jacobo Bajarlía. En ella se publicaron los principales poetas vanguardistas de Argentina: Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga y Mario Trejo. En la década de los 50, los grupos vanguardistas se expresaron a través de la revista *Poesía Buenos Aires*, (dirigida por Aguirre), que seguirá publicándose hasta 1960 y donde participará la propia Alejandra a instancias de Bajarlía. Por su parte Olga Orozco, quien iba a convertirse en madre literaria de Pizarnik, también aparece conectada con los dos movimientos que acabamos de señalar. Sin embargo Orozco crea una original cosmovisión propia de corte metafísico [8] y la autora, de personalísima trayectoria, según Piña, “fue la poeta más destacada de la promoción del cuarenta” [9].

3. Una tercera vía poética durante el peronismo tomó forma **nacionalista** - corriente ésta a la que Pizarnik se sentía ajena porque sus inquietudes estéticas en general eran divergentes y porque sus amistades e influencias provenían del entorno de la vanguardia, cuyo modelo de referencia así como el suyo propio, eran menos argentinitas y mucho más europeos-. Los autores de la Generación del Cuarenta pertenecientes a la línea nacionalista se agruparon en dos variantes: Los poetas del noroeste argentino [10], centrados en las formas orales y en la tradición oral y el

folklore (que sin embargo rechaza el regionalismo), los cuales formaron el Grupo *La Carpa* y se expresaron a través de la revista homónima, así como en *Zizayán*, *Angulo* y *Tarja*. Por otro lado, un segundo grupo del ámbito bonaerense desarrolló formas de poesía popular, plena de referencias a personajes históricos y telúricos (el payador, el gaucho, los personajes del arrabal porteño) en un deseo de identificar el arquetipo argentino, y todo ello en torno a la problemática de la identidad nacional y en línea con los ensayistas argentinos de los años 30. [11]

Debe mencionarse con relación a la temática de folklore, que Pizarnik al final de su trayectoria literaria -*Hilda la polígrafa, los perturbados entre lilas*- utilizó letras de tango y formas lingüísticas orales y populares -por ejemplo el voseo-. Esto no significa que la escritora se identificó con la búsqueda de las raíces argentinas, al estilo de las corrientes nacionalistas de los cuarenta o incluso del realismo romántico; más bien estos recursos son aplicados a la construcción de una poética de desencanto bajo un discurso diferente y transgresor. En definitiva, forman parte de una voz propia. Además, es destacable que en la Argentina ha existido una relación estrecha entre el tango y la comunidad judeoargentina, cuyos músicos compusieron, interpretaron e incluso crearon nuevas manifestaciones tanguísticas, como el guetto-tango, de lírica disturbada y desgarradora. [12]

4. Desde el comienzo del decenio de los 50 comenzó a perfilarse con fuerza el **realismo romántico**, cuarto movimiento poético en la clasificación canónica que seguimos. Mario Jorge de Llelis es la figura clave de esta renovación poética, por oposición a las vanguardias, que en las filas del realismo romántico son tachadas de fórmulas foráneas. El surrealismo y sus variantes conexas, se argumentará desde esta corriente, impiden cristalizar una verdadera identidad para la poesía argentina en una sociedad industrial de postguerra [13]. Frente a la extrema libertad de formas propia de las vanguardias -que oscurece el mensaje, ya de por sí excesivamente centrado en el hecho poético-, se abogó por una comunicación directa con el lector, y por un tono coloquial y conversacional con la mirada puesta a menudo en la realidad político-social. En definitiva, el tema último es una reflexión ceñida a la realidad ciudadana arropada por formas que permitan una directa comunicabilidad con el lector, en lugar de propugnar una literatura volcada en el hecho poético en sí mismo. Para terminar de trazar las líneas maestras del panorama poético argentino de aquellos años inmediatamente previos al surgimiento público de Pizarnik, debe considerarse que la taxonomía académica expuesta no permite acoger todo el espectro de poetas que publicaron en esta época. En definitiva, y sin perjuicio de la presencia de poetas “no claramente clasificables”, la producción poética argentina recorrió durante el decenio de los cuarenta, las cuatro vertientes señaladas.

A mediados de los cincuenta, el neorromanticismo y nacionalismo perdieron fuerza, mientras el panorama poético argentino seguía pulsando a través del realismo-romántico y la vanguardia. La relación de Pizarnik con esta última será especialmente intensa. Ya durante su adolescencia había asimilado un bagaje de lecturas que incluía a los simbolistas franceses, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Lautremont. Después, en 1954, de la mano del poeta J. Bajarlía, Alejandra se puso en contacto con los postulados estéticos del invencionismo, se introdujo en un círculo literario de corte vanguardista y visitó las tertulias de Oliverio Girando -frecuentadas éstas por dos de los principales surrealistas, Aldo Pellegrini y Enrique Molina-. También simpatizó con Raul G. Aguirre y entabló una gran amistad con Elysa A. Cranwell.

En esta primera época de “vida pública”, Pizarnik colaboró con Bajarlía en la traducción de textos de los grandes surrealistas europeos, Paul Eluard y André Breton, y publicó algunos de sus propios poemas en *Poesía Buenos Aires*, revista clave de la vanguardia argentina, donde se publicaron textos de autores surrealistas europeos y se fijaron algunos postulados que formarán parte de la base literaria profunda de Pizarnik (por ejemplo, la imagen del poeta que funde su vida con la

poesía). Otra muestra del amparo que el grupo de vanguardia ofreció a Alejandra, se percibe cuando la editorial de esta revista publicó su segundo libro, *La última inocencia* (a finales de 1956). De nuevo Bajarlía le ayudó a revisarlo y corregirlo, e intercedió por ella ante Raúl Gustavo Aguirre [14]. En consecuencia, todo apunta a que Alejandra desarrolló una primera sensibilidad poética “al calor” de la vanguardia argentina -ella reconocerá hacia 1972 su “surrealismo innato”-. Pero no significa que deba adscribirla a esta corriente, aunque se identifiquen ciertas asociaciones de ideas típicas del surrealismo, sobre todo en sus primeras obras, o se traigan a colación las imágenes oníricas en sus libros.

F. Lasarte, afirma que vincular a Pizarnik con el surrealismo es superficial porque en el fondo, ella manifiesta “una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas.” [15] Con todo, sigue siendo inevitable reconocer que la autora nace en medio de un caldo de cultivo de poesía surrealista. Quizás la destilación última de tales influencias en su entorno de primera juventud se halle en la temprana reivindicación de la pureza y autonomía del hecho poético, por contraposición a otras corrientes no surrealistas que la rodeaban. Esta vocación se aprecia bien en una carta enviada a Bajarlía y fechada el 7 de agosto de 1955, cuando la poeta tenía 19 años, un mes antes del fin del peronismo:

Yo considero que el verdadero lenguaje surge de una misma, del mismo ser, sin rebuscamientos, y no sé si algún día cambiaré de opinión...  
[16]

Al comienzo de su carrera absorbió una temprana influencia temática del neorromanticismo y un poco más adelante, de los grupos de vanguardia -a quienes sí conoció directa y profundamente-; pero Alejandra tampoco fue claramente surrealista, y sin duda se mostró ajena a toda estética realista de preocupaciones sociales y cotidianas, por citar las dos corrientes argentinas que le fueron contemporáneas durante su juventud literaria. Por el contrario subyace claramente en ella un rechazo a lo cercano y un anhelo de encontrar una voz pura y diferente en el panorama literario, como lo testimonia una de las entradas de su diario:

“Es extraño: **en español no existe nadie que me pueda servir de modelo.** El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o simplemente viril. En cuanto a Julio no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de tantos epígonos de él.” [17] (la negrita es nuestra)

Este es el panorama del mundo literario y poético argentino de 1955 en el que acababa de adentrarse Pizarnik, influida por la vanguardia surrealista pero deseosa de hallar un espacio de voz personal y diferenciada, cuando el orden político quedó abruptamente interrumpido por un golpe de Estado cruento. A un primer levantamiento frustrado en junio de 1955 (sectores de la Marina de Guerra bombardearon la Plaza de Mayo, donde se habían congregado los adherentes al régimen) le sucedió tres meses más tarde, una segunda sublevación promovida por la totalidad de las Fuerzas Armadas que depuso al Presidente Perón obligándolo a exilarse. Los acontecimientos políticos que tienen lugar durante los quince años posteriores, mermarán progresivamente fuerza a los movimientos de vanguardia y consolidarán durante los años 60 una corriente poética más comprometida socialmente, continuación del “realismo humanista” de los cincuenta. De modo que es más fácil ubicar la poesía adolescente de Pizarnik más por su “aventura estética excepcional” [18], dotada de rasgos propios, que por una adscripción académica a un grupo o corriente.

## 1955-1966: La maduración de una poeta

El levantamiento del 23 de septiembre de 1955 fue encabezado por el General Lonardi, quien se había propuesto limar solo los excesos más extremos del régimen peronista, conservando el sistema socioeconómico instaurado por el peronismo. Las ideas de Lonardi no fueron compartidas por la mayoría de las Fuerzas Armadas golpistas: tras una existencia efímera, la autoproclamada “Revolución Libertadora” fue liquidada por un nuevo hombre fuerte, el General Pedro Eugenio Aramburu, quien encabezó un régimen militar cuya bandera sería ahora el desmantelamiento total de las reformas introducidas por Perón. El partido peronista fue disuelto, intervenida la Confederación General del Trabajo (CGT), los líderes políticos y sindicalistas adscritos al régimen peronista fueron encarcelados. Se llegó a prohibir el uso del nombre Perón. En lo económico, Aramburu instauró una política liberal clásica. El país accedió a los organismos internacionales de crédito (FMI y BM) y se intentó poner en la práctica las recetas económicas ortodoxas emanadas de estos organismos. La reacción no se hizo esperar, incluso desde las propias filas del ejército. En 1956 un grupo de civiles y militares liderados por el General Juan José Valle encabezaron una frustrada rebelión contra el régimen militar vigente. El golpista y sus seguidores, fueron ejecutados en juicio sumario. La represión galvanizó los espíritus de aquellos peronistas que habían permanecido en estado letárgico. Su retorno a una militancia de resistencia beligerante, dejaba al descubierto la endeblez del gobierno militar de Aramburu, incapaz de erradicar de la política nacional la persistencia del peronismo. En un último intento en este sentido, la Constitución de 1949 fue derogada, y Aramburu nombró una asamblea constituyente para reformar la antigua carta magna de 1853. El proyecto fracasó y los seguidores de Perón bien organizados mermaron la legitimidad de la Convención. Abortada también esta alternativa, solo restaba una solución forzosa, la vuelta “vigilada” a un régimen democrático mediante la convocatoria de elecciones nacionales en febrero de 1958, estableciendo, eso sí, una salvaguarda irrenunciable a esta alturas para los militares: La participación orgánica del Partido Peronista en el proceso quedó prohibida.

En este trienio convulso, continuó desarrollándose la poética argentina dentro de los dos grandes cauces estudiados. Y trece días antes de que el pueblo de Buenos Aires aclamara al General Lonardi, quien procedente de Córdoba marchaba en la ciudad para deponer al presidente Perón (septiembre de 1955), Alejandra vió publicado su primer libro. Bajarlía definió la esencia temática del libro: “esa tierra que ella (Pizarnik), en el sueño, no podía alcanzar, mientras se perdía en un laberinto de laderas, para caer luego en el vacío” [19]. La autora renegó de su primera obra a lo largo de su vida. En un proyecto de antología preparado diez años después de esa primera publicación, su autora lo fechó en sus años de colegio: “Recoge composiciones de 1953 y 1954, casi todas de cuando la autora cursaba el liceo” [20]. Pero lo cierto es que en 1955 le sirvió para presentarse como “poeta” ante el mundo literario. Es llamativo que el nombre de “Flora Alejandra Pizarnik”, fuera utilizado solo en la primera obra, algo no tan extraño si no se pierde de vista que aquella *opera prima* fue previa al “personaje alejandrino”. Aira no obstante lo considera un buen libro:

“En realidad, *Tierra más ajena* es un poemario sorprendentemente bueno, y no sólo para una joven de 19 años. Su único defecto es no adaptarse al futuro canon”. [21]

Ciertamente los poemas no poseen la rigurosidad léxica y temática que regirán después. Por ejemplo en el poema *Nemo* [22], hay versos como “mi espesa cabeza cortada a la navaja” o “las flores aguadas que arden en los dedos bajo las curitas benignas”, que son imágenes impensables dentro de una línea poética neorromántica. Las metáforas parecen sacadas al azar, como la asociación entre una máquina de coser y un paraguas. Hay muchos elementos en estas primeras poesías que apuntan a

cierta influencia surrealista pero en “materia bruta”, porque los versos funcionan a manera de escudo protector, de malla hermética que nos impide ver lo que hay en el fondo. De hecho, en su discurso posterior lo subjetivo se volverá programático, intencional, hay una constante vigilancia en pos de la brevedad y la limitación léxica privando sobre todos los demás elementos.

El segundo libro *La última inocencia* (1956) lo publicó Ediciones Poesía Buenos Aires. La obra fue dedicada a León Ostrov y su título fue tomado de Rimbaud, del cuarto apartado de “Mala sangre” en *Una temporada en el infierno*. Aquí, los temas centrales -la noche, la muerte, el silencio, el miedo, las sombras, los niños muertos, las palabras, el desamor- aparecerán en toda su producción literaria posterior. Considerando la permanencia de estos tropos a lo largo de la obra pizarnikiana, podría afirmarse que el segundo poemario crea los leitmotiv y los demás libros de poesía sus variaciones. En los versos pizarnikianos el sujeto es preponderante, entre sujeto/objeto se interpone juegos y dislocaciones del lenguaje. Aunque los poemas no son tan breves como lo serán en sus otros libros, los elementos de construcción se desempeñan en bloque. En estos años Pizarnik aprendió a sintetizar, a condensar sus poemas a la manera de Haiku con un ligero toque surrealista. En el siguiente poemario *Las aventuras perdidas* (1958) La autora encuentra en este libro un gran fallo: “los poemas son demasiado largos, y para adecuarse al canon deben ser recortados, sintetizados.” [23]

De esta forma, mientras Alejandra se forjaba una carrera literaria en Buenos Aires, la política argentina no cesaba de generar un panorama convulso. Las elecciones nacionales en febrero de 1958, esencialmente una contienda entre ramas nacidas de la antigua Unión Cívica Radical (UCR), llevaron a la Casa Rosada a Arturo Frondizi., uno de los principales opositores parlamentarios del peronismo, surgido de las filas de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI). Lo cierto es que para alcanzar la presidencia, el líder asumió un discurso de aproximación a los sectores del peronismo cerrando un pacto electoral con el exilado General Perón, a cambio de una posterior legalización de las estructuras partidarias del peronismo y de la devolución de la intervenida CGT a la dirigencia gremial peronista. En estas circunstancias, Frondizi asumió su cargo condicionado por dicho pacto y, obviamente, controlado por la mirada atenta de los militares, cada vez más preocupados por la pervivencia del influjo peronista, capaz de intervenir decisivamente en la política Argentina incluso desde el exilio. Como era de esperar las primeras medidas económicas del nuevo presidente estuvieron dirigidas a satisfacer las necesidades de la masa electoral peronista que lo había llevado al poder.

Con todo, Frondizi era un reformista. Representaba a una fracción de la burguesía argentina industrial, dispuesta a modificar ciertas estructuras que permitieran el desarrollo económico del país. Así, las reformas fomentaron la inversión de capitales extranjeros para impulsar la industria nacional. Durante su período institucional se establecieron las principales fábricas de coches, siderúrgicas y petroquímicas argentinas. Aunque el líder desarrollista cumplía con los compromisos políticos alcanzados con Perón, la incipiente apertura económica impulsada por su ministro Rogelio Frigerio le valió la oposición de las estructuras sindicales del Peronismo, de corte absolutamente intervencionista. Aprovechando esta debilidad, las Fuerzas Armadas lograron sustituir a Frigerio por un liberal ortodoxo -Alvaro Alsogaray- en el Ministerio de Economía, cuya política recrudesció la “resistencia peronista”. Fue en aquellos meses en que militares y peronistas maniobraban para influir sobre las decisiones de gobierno, cuando tuvo lugar un acontecimiento excepcional que iba a remodelar la futura política del continente: La Revolución cubana de 1959.

Las Fuerzas Armadas sacudidas por los sucesos de 1959, obligaron al presidente Frondizi a establecer en 1960 un Plan de Comoción Interna del Estado (Plan CONINTES) que le otorgaba a los militares el poder de represión en crisis internas.

La suma de dos elementos, peronismo imposible de anular y revolución potencial, estaban tensionando peligrosamente la capacidad de encaje del ejército argentino. El desarrollo económico y la constante turbulencia política, sirvió de acicate a una renovación de la cultura durante el posperonismo -representado políticamente por la elección de Arturo Frondizi- conforme la sociedad se liberaba de los moldes estrechos del movimiento de Perón y abría su futuro a todo un nuevo abanico de opciones socio-políticas.

El surgimiento de un estrato intelectual era indicativo de una modernización general. A finales de los cincuenta este nuevo ambiente encontró acomodo tanto en las universidades como en los medios de comunicación, y se proyectó a los años sesenta trayendo aires de cambio que iban a arrasar con los restos de la Argentina tradicional. El periódico "Primera Plana" se hizo portavoz de una mayoría. Se dice que éste de alguna forma fomentó un clima desestabilizador por criticar constantemente al gobierno y a su política. También aparecieron en este contexto publicaciones estudiantiles como *Setecientos Monos*, que se editaron en los años centrales de la década. Otras publicaciones como *La Ventana* (1962-1969) mostraron una línea política más definida.

En la narrativa, los primeros años de la década del sesenta alumbraron dos de las más importantes obras de la literatura argentina moderna: Sábato (1962) con su monumental novela *Sobre héroes y tumbas* donde cuestiona el rumbo de la civilización occidental y un año después *Rayuela* de Julio Cortázar, quien revitalizó la escritura experimental y dio lugar a mayores innovaciones del lenguaje. En el plano de la escritura femenina, también los años sesenta fueron tiempos de cambio y reforma. Tanto Juana Manuela Gorriti a finales del siglo pasado como Alfonsina Storni en las primeras décadas de este siglo habían dejado su huella literaria en las letras argentinas, pero es solo a partir del mencionado decenio cuando comenzó el movimiento de liberación de la mujer y se aprecia una evolución en la producción literaria femenina que va de la contemplación a la acción, alcanzando progresivamente una síntesis afortunada. Entre 1955 y 1965 las mujeres empezaron a publicar, entre otras Beatriz Guido, María Angélica Nosco, Elvira Orphée, Marta Lynch, Angélica Gorodischer. Cierta homogeneidad e imagen de grupo cerrado -que las había caracterizado en la década anterior- se diluye. La escritura que practicaban abarcaba un espectro amplio, desde lo urbano a lo rural, de la temática política a la íntima, de la denuncia social al mero entretenimiento.

En los años 60, la poesía argentina quedó marcada por la preocupación y el compromiso social heredados del realismo humanista de los 50, en forma de poesía conversacional y popular, que cobró ímpetu a partir de los sucesos revolucionarios de Cuba. La denuncia de la injusticia social, la ternura ante las víctimas de "la opresión" o la ironía como arma socio-política, siempre sujetas a la capacidad comunicativa del poema, enfrentan esta corriente de forma abierta con la tradición de autonomía del hecho estético, que incluía la elaboración minuciosa del discurso poético [24]. En esta línea socio-realista la voz de Juan Gelman destacó sobre otras, no sólo por su clara militancia revolucionaria sino especialmente por la experimentación, la creación de un lenguaje propio y la intertextualidad aplicada a una vasta panoplia de autores, desde la Biblia hasta la *Beat Generation* pasando por místicos españoles o Jehuda Ha-Leví, todo lo cual conforma un entramado poético que trasciende el puro testimonio social. Gelman, como buena parte de su generación, es tributario del estallido de lenguaje del César Vallejo de *Trilce*, pero también incorpora las voces de Gironde y Macedonio Fernández.

Obviamente, esta corriente central nada tenía en común con el ideario poético pizarnikiano (que resultaba opuesto, o bien simplemente ajeno). En este sentido, Pizarnik en 1959 estaba usando expresiones típicas del simbolismo reducidas a la dimensión de poema breve, como las diez poesías que publica en la revista



*Poesía=Poesía* y que, una vez corregidas engrosarán la parte final de *Arbol de Diana*, titulada *Otros poemas*. Así pues, Piña en su estudio sobre poesía argentina [25], inscribe a Pizarnik de los años 60 en una especie de cajón de sastre de autores diversos, junto a Roberto Juarroz [26], Azcona Cranwell y Miguel Ángel Bustos, clasificados todos dentro de “una línea de corte metafísico” cuyo común denominador es la autonomización del hecho poético, aunque no por ello se deja sin reconocer los rasgos excepcionales de la autora [27].

A principios de 1960 Alejandra se instaló en París y se sumó al comité de colaboradores extranjeros que convocaba los gestores de la revista *Les Lettres Nouvelles*, allí conoció a Cortázar y en 1961 trabó amistad con Octavio Paz, quien desempeñó un papel muy fructífero en su consagración como poeta. En su círculo de conocidos destacan nombres como el de André Pieyre de Mandiargues, Roger Caillois, Italo Calvino y Paul Verdevoye. En 1962, la rama editorial de *Sur* le editó *Arbol de Diana*, obra concluida en 1961. Durante los dos últimos años en París se producción literaria fue fructífera. Además de escribir varios ensayos, corrigió una serie de poemas que reunió en un libro intitolado *Los trabajos y las noches*. La obra apareció a su vuelta a Buenos Aires, en una edición casi lujosa. Es el único libro de madurez de Pizarnik que no incluye prosa. Sus 47 poemas breves, todos con título, están agrupados en tres partes: en la primera hay 18 poemas de amor, donde aflora una veta romántica; en la segunda tres de tono infantil y la tercera veintiséis sin tema fijo. Dos palabras claves en este libro son: austeridad y despojamiento. El silencio empieza a cargarse de connotaciones negativas, además el concepto adquiere una visualidad con marcado tinte surrealista. En una entrevista que le hizo Marta Moia a Pizarnik, ella dijo:

“... este libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería (...) y también debo decir que al configurar los poemas, me configuré yo también y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y lo logré realizarlo”. [28]

La escritora habla con el cuerpo lo cual conlleva sublevarse al principio del sujeto, el lenguaje le habla y así se insubordina al código de la lengua. Los elementos autobiográficos no están camuflados, tienen un tono intimista. A lo largo del poemario se observan imágenes cargadas de sugestión y ambigüedad, el uso reiterado de ciertos recursos poéticos, en especial la paranomasia y la iconización. En ese mismo año, aparece *La condesa sangrienta* en la revista mexicana *Diálogo*. Lo que pretendía ser una reseña resultó una glosa poética del libro del mismo nombre (1963) de Valentine Penrose. El texto está compuesto por estampas breves con un toque teatral haciendo énfasis en lo visual. La violencia y la transgresión aparecen de forma resaltante que se extenderán a los poemarios posteriores.

Entretanto en Argentina, la evolución del gobierno de Frondizi estaba signada por una supervisión constante de las Fuerzas Armadas. Acosado en la política interior, Frondizi intentó ganar terreno en los asuntos de política exterior, ejerciendo de mediador entre la administración Kennedy y el gobierno de Cuba a principios de los 60. Con este fin, sostuvo una entrevista con el presidente norteamericano en Washington e invitó clandestinamente -en Buenos Aires- al revolucionario Ernesto “Che” Guevara. El encuentro generó una reacción tan inmediata como tajante en los mandos castrenses, quienes obligaron al gobierno a romper relaciones con Cuba a comienzos de 1962. El nuevo escenario ponía contra las cuerdas a Frondizi, de espíritu posibilista pero atrapado entre una base electoral peronista - que hacía guiños a la revolución, y un militarismo conservador- tan contrario a Perón como, especialmente, a la difusión de cualquier espíritu revolucionario. La ruptura de relaciones lo había dejado malparado respecto de su base social de apoyo. El presidente decidió convocar elecciones nacionales y provinciales en marzo de 1962. A pesar de la presión castrense, Frondizi cumplió de nuevo el pacto con Perón al

autorizar la participación de candidatos peronistas en las elecciones. Pero la masa peronista no votó por los candidatos de la UCRI sino que se volcó masivamente en favor de sus propios aspirantes otorgándole la victoria al partido peronista en 10 provincias, incluida la de Buenos Aires. El ejército presionó a Frondizi para que anulase el resultado electoral. La situación alcanzaba una tirantez máxima. Al negarse a hacerlo fue depuesto, arrestado y encarcelado en la Isla Martín García.

En un procedimiento hasta ese momento insólito, las Fuerzas Armadas instalaron al ex-presidente de la Cámara de Diputados, José María Guido, en el sillón presidencial. Si el ejército no asumía directamente el poder, ello era debido a que en su seno se libraba una disputa sobre el futuro político del país. Mientras unos, denominados “los azules”, planeaban recrear “un peronismo sin Perón” liderado por algún caudillo militar capaz de atajar cualquier riesgo comunista de inspiración cubana, los otros, antiperonistas militantes llamados “los colorados”, propugnaron atajar el mal de raíz instaurando una dictadura militar indefinida. La confrontación política entre ambos provocó enfrentamientos armados hasta que la facción “azul” hizo valer su relativa moderación y convocó elecciones para julio de 1963, prohibiendo sin embargo la concurrencia de candidatos peronistas.

De estas nuevas elecciones de 1963, salió triunfador el candidato radical Arturo Illia, que iba a enfrentarse a un mapa de múltiples conflictos políticos, económicos y sociales. Por un lado, con apenas un apoyo del 25% del padrón electoral, careció de mayoría propia en las cámaras parlamentarias. Por otro, su política intervencionista en lo económico para el contento del sindicalismo peronista, le valió la oposición de los círculos empresariales liberales y desembocó en una crisis económica. Y la crisis económica llevó a los sindicatos peronistas a organizar un plan de lucha general contra el gobierno en 1964. Ante semejante círculo vicioso, la administración radical optó por levantar la proscripción del peronismo cuyos candidatos salieron triunfadores en las elecciones legislativas de 1965. Y ante la incapacidad del gobierno de Illia para gestionar las crisis al gusto de todos, se encontró una solución expeditiva: El 28 de junio de 1966, el General Onganía dio un golpe de estado.

## **1966 - 1972. En busca de una voz propia. Fin de partida.**

El general Juan Carlos Onganía, nuevo hombre fuerte tras el derrocamiento de 1966, había reestructurado -durante su gestión de Comandante en Jefe del Ejército- el rol de la Fuerzas Armadas en Latinoamérica. El general le adjudicó a las mismas el papel de “última defensa del modelo occidental y cristiano vigente”. Y aunque pudiera parecer una contradicción terminológica, dadas las bases mencionadas, el régimen instaurado el 28 de Junio se autodenominó “Revolución Argentina”. Como primera manifestación de las pautas venideras en los asuntos públicos del país, fueron prohibidas las actividades políticas, intervenidas las universidades y censuradas un buen número de expresiones culturales. Sin embargo el régimen no logró aplacar definitivamente la tormenta política que agitaba a la nación. El tibio apoyo que recibió el Onganiato de los grupos sindicales peronistas, se disolvió cuando el general mostró dureza en la resolución de conflictos sociales, como el de los ingenieros azucareros de Tucumán o en el Puerto de Buenos Aires. Sus tendencias corporativistas perfiladas en el transcurso de su gobierno, despertaron sospechas en los círculos liberales del Ejército.

Cercenadas las posibilidades de expresión del descontento político, reprimidas las expresiones más contestatarias de la sociedad, cerrados los canales de actividades estudiantiles -progresivamente politizadas por el influjo revolucionario que recorría el continente-, la Argentina se transformó en una olla a presión que estalló en las

jornadas de mayo de 1969. Tales sucesos serían conocidos como el “Cordobazo”. Este levantamiento popular en la Provincia de Córdoba marcaría el inicio de una serie de disturbios en la primera mitad de los años setenta, que desembocarían en la escalada de violencia de 1973 y un régimen militar totalitario, extraordinariamente represivo, a partir del 24 de marzo de 1974. Ninguno de los gobiernos civiles ni las dictaduras militares habían logrado establecer un modelo viable aceptado por la mayoría.

Dentro de este contexto progresivamente convulso, Alejandra había vuelto a insertarse en la vida socio-literaria de Buenos Aires en 1965. Acudía al Taller, galería de arte naïf inaugurada por Nini Gómez, Nini Rivero y Leonor Vasena, que congregaba a personalidades literarias de la talla de Alberto Girri, Raúl Vera Ocampo, Enrique Molina, Olga Orozco y Manuel Mújica Láinez. Y en 1966, coincidiendo con el golpe de Onganía, Pizarnik recibió el Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires. Con posteridad al golpe de estado de 1966 muchos autores se reubicaron políticamente, asumiendo un compromiso más intenso. En algunos casos, su posición les condujo a nuevas interpretaciones intelectuales del peronismo y a sumarse a aquél heterogéneo movimiento. En otros, influenciados por la revolución cubana y las luchas de liberación nacional de Argelia y Vietnam, trasladaron su producción literaria a un segundo plano para integrarse en los grupos guerrilleros que se gestaban a finales de los años sesenta en la Argentina. La llamada generación del *boom* se identificó por primera vez con la historia cultural de América Latina y dejó de lado tendencias Europeas.

En el plano editorial, la próspera industria editorial que caracterizó la década de los 60 con la publicación periódica de una miríada de revistas, decayó paulatinamente. Hacia 1970 solo perduraban las de mayor arraigo: *El escarabajo de oro* (1961-1974), *Testigo* (1966-1972), *Encuentro* (1966-1977), *Macedonio* (1968-1972), *El lagrimal* (1968-1976). En el campo narrativo, las novelas publicadas a partir de 1965 renovaron sus técnicas (monólogo interior, fluir de la conciencia, fragmentación del discurso) dando un vuelco moderno al sistema literario latinoamericano. Las nuevas versiones de lo fantástico -asociadas a la infancia- aparecieron en la segunda mitad de la década en las obras de Elvira Orphée y Olga Orozco, en las que la vuelta al origen servía como soporte para una elaboración mítica. Luisa Valenzuela o Reina Roffe se inscribieron bajo el género de literatura femenina. La primera escribió sobre todo novelas, y la segunda trató el lesbianismo con mayor abertura. En esta misma época, María Elena Walsh se destacó por su creatividad tanto en el campo musical como en el periodístico y ensayístico. También Luisa Pasamanik se ubicó dentro del círculo literario por la composición de sus versos, junto a Sara Gallardo, quien escribió relatos de ficción. En poética, a finales de los años sesenta y a principios del setenta, la conciencia del sujeto escribiente se articula al acontecimiento de la escritura. El discurso poético se allega al cuerpo, concibe el amor como duelo, ausencia del otro y busca respuestas a las eternas interrogantes de la existencia.

Entre 1967 y 1969, Pizarnik publicó *Infierno musical* y *Extracción de la piedra de la locura*. Ambas obras, en las que late un fuerte influjo surrealista de Artaud, forman parte del depurado discurso público de la poeta, en este caso particular forjado a base de prosas extensas -a diferencia de los textos breves típicos de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*- , que mezclan imágenes y realizan asociaciones inconscientes. Pizarnik, sin embargo, ya no está satisfecha con el curso que su obra ha adquirido como atestiguan varias entradas del diario:

“El error consiste en alimentar la esperanza de un día nuevo en que escribiré cosas nuevas: objetos externos hechos objetivos etc. O tal vez quiero dar un visado especial a mis textos raros. Puesto que son incomprensibles, que los salve, aunque sea la magia verbal (...) Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay

una herida y esto es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario.” [29]

Pocas semanas después y en línea con el giro que de algún modo deseaba dar a su carrera literaria, la poeta escribió la obra de teatro *Los perturbados entre lilas*, intertextualizando *Fin de partida* de Beckett. Desde 1969 en adelante, Pizarnik desarrolló -tanto en *Hilda la polígrafa* como en los textos inéditos- una escritura privada y experimental con múltiples influencias, que cristalizó en una voz propia, en prosa -como había deseado-, de carácter íntimo, que giró a menudo en torno a una temática sexual y fue altamente transgresora. La obra pizarnikiana durante esta época abunda en temáticas pornográficas de Sade y Bataille, retoma el neobarroco de Sarduy y las dislocaciones sintácticas y juegos de palabras de Cabrera Infante -que Leónidas Lamborghini y Susana Thenon ya exploraban en Argentina-, aplica matices escatológicos propios de Quevedo, elementos populares (el voceo, el tango) típicos de Puig y Cortázar y los culmina con pasajes en que se hace uso de recursos humorísticos judíos. Respecto de la temática pornográfica, la escritora desarrolló algunos de los temas que el movimiento de liberación gay estaba plasmando en paralelo en los Estados Unidos.

Así pues, Pizarnik culminó su carrera significativamente separada del contexto literario argentino -caracterizado a comienzos de los 70 por la militancia de la poesía en el plano político social, deriva a la que ella era reacia-. Entonces, la escritora, siempre en busca de una voz propia, exploró territorios muy novedosos en el campo de la prosa íntima, cuyo estilo transgresor los exiló a la esfera de la escritura privada, y que no habrían de ser sacados a la luz pública hasta decenios después. Si la Pizarnik poeta que escribe desde mediados de los cincuenta hasta la segunda mitad de los 60, se consagró influida por romanticismo alemán, el surrealismo y el simbolismo franceses -y lo hizo relativamente separada del contexto argentino, en especial durante su etapa parisina-, la Pizarnik “prosista” de finales de los 60 y primeros años de los 70 intentó hallar un discurso diferente al practicado hasta entonces, cuya poesía sentía que estaba “muerta”.

Lo logró sumando múltiples influencias en textos cuya transgresión resultaba tan intensa que sus escritos sólo se publicaron póstumamente o bien, todavía están inéditos.

## Notas:

[1] John King, *Sur: Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

[2] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*. Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1996, p.16.

[3] Entrevista concedida a *Diario de Poesía*, dossier *Poesía Buenos Aires* 11, verano 88/89.

[4] Los representantes más destacados del neorromanticismo argentino de los 40, fueron María Granata, Vicente Barbieri y Rodolfo Wilcock.

[5] Cristina Piña, *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1981, p.15

- [6] Posteriormente, en los años 70 y una vez muerta Pizarnik, tendrá lugar el fenómeno contrario: un nuevo grupo de poetas nucleados en torno a las revistas *Ultimo Reino* y *Nosferatu* -Víctor Redondo, Mónica Trcey y Horacio Zabaljáuregui, por un lado, y Mario Morales, Zunino o Ivaldi por otro- revalorizarán la tradición neorromántica alemana y en este contexto realizarán referencias a Pizarnik, elemento que está probablemente en el origen de la conexión que parte de la crítica ve entre la poeta y el neorromanticismo argentino. Piña, en este punto, afirma que “la vinculación pasa más por el mito que rodea a la poeta en razón de su vida que por su estética, en tanto está marcada por un escepticismo último respecto del lenguaje que no aparece en los neorrománticos.” (Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 38)
- [7] La primera manifestación del surrealismo en Argentina fue la revista *Que*, publicada en 1928, fruto de las actividades de un grupo de jóvenes que se habían formado dos años antes, a instancias de Aldo Pellegrini. Y más adelante, por ejemplo, Pellegrini dirigió las revistas de corte surrealista: *Ciclo* (1948) junto a Pichon Rivière, futuro psiquiatra de Pizarnik, *Letras y línea* (1953) y colaboró en *A partir de cero* (1952), dirigida por Enrique Molina.
- [8] Para Orozco, la condición del ser humano -limitada por el tiempo, el espacio y la individualidad- es fuente de angustia existencial. En esta se incardinan metáforas poéticas como la multiplicidad del yo o el tiempo como verdugo. O también la infancia valorizada, o la memoria y el amor como experiencias religiosas del ser humano con una unidad metafísica y religiosa anterior. Precisamente de esta unidad original con Dios se deriva una fuerza que lanza al poeta a la aventura de remontar la distancia y buscar la fusión con el absoluto originario. Según Piña, esta visión de la palabra poética vincula a Orozco con los poetas que a partir del Romanticismo alemán proclaman la sacralidad del verbo poético.
- [9] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 17
- [10] Entre otros, los poetas más representativos de esta línea son: Raúl Aráoz, Anzoátegui, Manuel J. Castilla, María Adela Agudo, Jorge Calvetti, Nestor Groppa, Mario Busignani, Dávalos.
- [11] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 20
- [12] Julio Nudler, *Tango judío, del guetto a la milonga*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- [13] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 26
- [14] Juan-Jacobo Bajarliá, *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, p.83
- [15] Francisco Lasarte, “Más allá del Surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, 49 (125), octubre-diciembre de 1983, p.867
- [16] Alejandra Pizarnik, *Correspondencia*. Buenos Aires, Seix Barral, Editorial Planeta Argentina, 1998, p.34

- [17] Alejandra Pizarnik, *Semblanza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 277.
- [18] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 25
- [19] Juan-Jacobo Bajarlía, *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*, en *op.cit.*, p.73
- [20] Cesar Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, p.34.
- [21] *Ibidem*, p.34
- [22] Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 2001, p. 17.
- [23] Pizarnik preparó una antología para el editor español Antonio Beneyto, que se publicó en forma póstuma con el título *El deseo de la palabra* (1975) y en las notas introductorias de los libros de 1956 y 1958, dice: "...presentan dos formas de expresión muy distinta: (...) una línea -digamos-despojada (en cuanto al lenguaje) y surrealista (en cuanto al empleo de imágenes) El estilo contrario es exclamativo y no se cuida del exceso verbal". (Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra*. Barcelona, Ocnos/Barral Editores, 1975, p.8)
- [24] Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, Tomos I y II, estudio preliminar*, en *op.cit.*, p. 32
- [25] *Ibidem*, p. 31
- [26] Pizarnik conoció a Juarroz en 1959, quien reseñó *La última inocencia* en el diario tucumano *Gaceta* y la introdujo en el círculo de poetas del Grupo Equis.
- [27] Posiblemente el hecho de contextualizar a Pizarnik dentro del panorama argentino es formalmente obligado de resultados de que la poeta posee esta nacionalidad; pero lo cierto es que en los sesenta, Alejandra estaba fuera del contexto patrio, y era tributaria de los simbolistas y románticos alemanes entre otros muchos otros autores europeos. El inventario de lecturas de la escritora desde 1959 hasta 1964 -su vuelta a Buenos Aires- disipa cualquier duda acerca de la separación (física y literaria) que estaba sufriendo respecto del panorama poético argentino.
- [28] Marta Moia, "Entrevista con Marta Moia", en *Plural* 4, 1972, p.9.
- [29] Entradas del 18 agosto 1968 y 25 de junio de 1969. Alejandra Pizarnik, *Diarios*. Barcelona, Lumen, 2003, pp. 456- 457.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

