

#24

LAS DIOSAS SABEN CREAR: ALEJANDRA PIZARNIK Y SYLVIA PLATH

Inés Ferrero Candenás
Universidad de Guanajuato

Ilustración || Riyoung Han

Artículo || Recibido: 22/03/2020 | Apto Comité Científico: 10/11/2020 | Publicado: 01/2021

DOI: 10.1344/452f.2021.24.13

nesferreroc@gmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo analiza dos poemarios, *Árbol de Diana* (1963) de Alejandra Pizarnik y *Ariel* (1965) de Sylvia Plath, en directa relación con las ideas planteadas por Robert Graves en *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetical Myth* (1948). La lectura aquí planteada nace, por un lado, de la necesidad crítica de crear un espacio de diálogo que revele una estructura mítica común a ambas poetas radicada fuera de lo biográfico. Por otro, de observar cómo en base a esta misma estructura mítica su poesía ressignifica el rol de la mujer creadora como idea, símbolo, metáfora, ideal, y finalmente, como mujer de carne y hueso con voz propia.

Palabras clave || Literatura comparada | Mitocrítica | Feminismos | Alejandra Pizarnik | Sylvia Plath

Abstract || This article analyzes two poetry collections, *Árbol de Diana* (1963) by Alejandra Pizarnik and *Ariel* (1965) by Sylvia Plath, in direct relation to the ideas put forward by Robert Graves in *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetical Myth* (1948). The reading offered here is born out of the critical necessity, on the one hand, to create a space of dialogue that may reveal a common mythical structure shared by both poets and that lies outside the merely biographical. On the other, from observing how this same mythical structure in their poetry ressignifies the role of the female creator as idea, symbol, metaphor, ideal and, ultimately, as a woman of flesh and bone with a voice of her own.

Keywords || Comparative literature | Mythocriticism | Feminisms | Alejandra Pizarnik | Sylvia Plath

Resum || Aquest article analitza dos poemaris, *Árbol de Diana* (1963) d'Alejandra Pizarnik i *Ariel* (1965), de Sylvia Plath en directa relació amb les idees plantejades per Robert Graves en *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetical Myth* (1948). La lectura aquí plantejada neix, d'una banda, de la necessitat crítica de crear un espai de diàleg que reveli una estructura mítica comuna a totes dues poetes radicada fora de l'àmbit biogràfic. Per una altra, d'observar com sobre la base d'aquesta mateixa estructura mítica la seva poesia ressignifica el rol de la dona creadora com a idea, símbol, metàfora, ideal, i finalment, com a dona de carn i os amb veu pròpia.

Paraules clau || Literatura comparada | Mitocrítica | Feminismes | Alejandra Pizarnik | Sylvia Plath

*Imposible dar gusto a todos.
La nieve que para mí es la diosa, la novia,
Asarté, Diana, la eterna muchacha,
para otros es la enemiga, la bruja, la condenable a la hoguera.*
(José Emilio Pacheco, *El silencio de la Luna*)

1. La «invocación nostálgica» en la tradición poética occidental

Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath nacen en los años treinta, en polos opuestos del continente americano: Avellaneda y Boston. Sus vidas transcurren sin llegar nunca a cruzarse, aunque ambas fueron becarias Guggenheim, pasaron temporadas en geografías cercanas y eran figuras reconocidas en el ámbito literario internacional. Más allá de una sutil línea genealógica, estas mujeres compartieron contextos históricos, sociales y culturales que indudablemente dejaron huella en su obra poética. En este tenor, no es coincidencia, ni hecho atribuible a una suerte de universalismo poético, que compartan lecturas, registros, tópicos, intereses temáticos o estéticos, y hasta experiencias vitales.

Respecto a estudios comparativos entre su obra, solo he encontrado cuatro de corte académico-ensayístico¹. Es también notorio cómo la tendencia crítica para ambas poetisas ha sido centrarse en el aspecto confesional, autobiográfico, psíquico y suicida. Susan Bassnett apunta bien esta tónica: «Alejandra Pizarnik was first pointed out to me as a parallel case to Sylvia Plath —a woman writer who committed suicide [...] whose distressed self-image provided her with a central theme and who was fascinated by the images of death and silence» (1990: 33). En el caso de Sylvia Plath, existen estudios mitocríticos y estéticos, pero la mayoría de la crítica se ha concentrado en el marco ya mencionado. Lo mismo es más o menos cierto para Alejandra Pizarnik, aunque también abundan los intentos por afiliarla a algún movimiento o corriente específica, en especial el surrealismo. La lectura aquí planteada nace de la necesidad crítica de crear un espacio de diálogo que revele una estructura mítica común a ambas poetisas radicada fuera del perímetro confesional, suicida y (auto)biográfico. La base de este diálogo consistiría entonces en proponer *Árbol de Diana* (1963) y *Ariel*, (1965) como sendos ejercicios de invocación imaginativa que persiguen el rastro mítico del lenguaje. En un segundo nivel de lectura, y sin ser éste el eje de análisis de los poemarios, haré hincapié en cómo su obra resignifica la imagen y el rol de la mujer en tanto musa, idea, símbolo, metáfora o ideal.

Cuando hablo de «ejercicio de invocación imaginativa» del lenguaje, no me refiero a invocación en el sentido exclusivo dado por Robert Graves de convocar a un ente o divinidad superior, sino a cómo la poesía es, en ocasiones, capaz de plasmar el vínculo esencial entre el mito y su repetición arquetípica. Entre los autores que más han profundizado sobre esta concepción específica del lenguaje poético se encuentran Gerard Genette, Giorgio Agamben y George Steiner. Si bien cada uno desarrolla una teoría independiente, se pueden entretrejer ciertas ideas claves entre sus propuestas con el fin de entender en qué consiste este ejercicio de invocación imaginativa. A grandes rasgos, la invocación entraña una «evocación», la cual ha sido definida por Gérard Genette como «una incesante imaginación del lenguaje [...] marcada por una seminostalgia del hipotético estado “primitivo” de la lengua, en que el habla habría sido lo que decía» (1970: 33). La nostalgia, la motivación ensoñadora de la evocación de Genette, se caracteriza por el intento de recordar un lenguaje perdido u olvidado, en donde invocar sería implorar con fuerza su regreso.

Un ejercicio de invocación análogo subyace la propuesta de Giorgio Agamben en *El fuego y el relato*, en particular cuando el filósofo afirma que el «escritor deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de luz negra que provienen del misterio perdido» (2016: 10). Para Agamben la humanidad ha ido desdibujando el relato de ese misterio y de ahí deriva su escisión moderna. La humanidad ha perdido «poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego, sobre el lugar y la fórmula» (2016: 11-12). Invocar sería en este discurso evocar el fuego perdido, relacionado con el antiguo terror mencionado por George Steiner al inicio de «El poeta y el silencio»: «El poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras [...]. El vidente, el profeta, los hombres en quienes el lenguaje es una vicisitud de vitalidad extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte. Por dicha presunción [...] pagan un precio muy amargo» (2003: 55).

El precio es amargo porque el poeta no es solo quien recuerda, la evocación está implícita en la invocación, pero invocar es crear, y la creación es mucho más que un mero recuerdo. En este acto se devela la condición prometeica del poeta, donde su mayor desafío es comportarse como los dioses al multiplicar la fuerza vital del habla y lograr el prodigio: «que de la muerte pueda brotar el torrente vivo de la palabra» (Steiner, 2003: 54). Por eso más incluso que el fuego, «cuyo poder de iluminar o consumir, de expandirse y de recogerse, se le asemeja tan extrañamente; el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses» (Steiner, 2003: 54). Se perfila así la imagen romántica y moderna del poeta como iniciado y, poco a poco, esta ambivalencia del genio del lenguaje, su rivalidad con los dioses y, por tanto, el carácter sacrílego del acto poético, se convierten en un tropo constante de la poesía occidental: «desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana» (Steiner, 2003: 56).

Tanto Alejandra Pizarnik como Sylvia Plath tejen una red de elementos provenientes de diversas mitologías que, más allá de diluirse en mundos de fantasía personales, se vinculan con la invocación en tanto tropo clásico de la poesía occidental. Así, los conceptos esbozados servirán para dar cuenta de cómo en el núcleo de las propuestas poéticas planteadas para ambas autoras, existe una preocupación sobre la limitación de la palabra humana y el intento por recuperar un lenguaje poético signado por el mito que produce una imaginación incandescente y reproduce una imagen del universo —una visión de mundo— que puede establecer un puente entre la mujer (o el hombre) y su realidad exterior. Estas ideas acerca del lenguaje poético serán visibles en el análisis de los dos poemarios, aunque lo cierto es que esta preocupación atraviesa la poesía completa de ambas autoras. En las dos se distingue una batalla contra y por el lenguaje, una desazón ante sus limitaciones, una figura preservando y transmitiendo el «fuego», que recuerda y trae de regreso «la memoria antigua»: «El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego» (Pizarnik, 2005: 288) o «me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio» (Pizarnik, 2005: 276). Se percibe un desafío, una relación insumisa de las poetisas ante los dioses. «You overcast all order's noonday rank/ and turn god's radiant photograph to shade» (Plath, 2009: 658) o «Daring as death and debonair/ I invade my lion's den; / a rose of jeopardy flames in my hair/ yet I flourish my whip with a fatal flair» (Plath, 2009: 655).

2. El culto a la diosa y el rol de la mujer en la tradición poética

En *La Diosa Blanca. Una historia gramática del mito poético* (*The White Goddess: A Historical Grammar of Poetical Myth*), Robert Graves, como otros autores del siglo XX, reaccionó al racionalismo europeo decimonónico elaborando una lectura sobre el origen matriarcal de la civilización europea y su vinculación con la poesía. Su tesis principal es que el lenguaje del mito poético en las antiguas religiones celtas, griegas y hebreas era un lenguaje mágico y estaba vinculado a las ceremonias religiosas en honor a la diosa Luna «o Musa» (2014: 38). Al lado de esta tesis histórica, el libro plantea un argumento sobre la «naturaleza» de la inspiración poética; el uso y función de la poesía como invocación religiosa de la musa lunar, y también como registro de la experiencia de horror o exaltación amorosa que la presencia femenina conjura en el poeta. Después de presentar el culto a la Diosa, Graves se embarca en una pesquisa erudita para explorar la fe en él, donde retoma principalmente a los poetas románticos para lamentar —en el mismo tenor que Agamben y Steiner— habitar en una sociedad que ha perdido de vista sus orígenes: «Ahora los poetas, solo por raras casualidades de regresión espiritual, hacen sus versos mágicamente potentes en el sentido antiguo» (2014: 48). A grandes rasgos, el problema fundamental de la desolación moderna es para Graves la incapacidad de conectar con la fuente primaria de inspiración, es decir, con la energía femenina o musa. A pesar de las buenas intenciones del erudito inglés por reivindicar un antiguo orden matriarcal y mostrar cómo sus mitos e instituciones fueron falsificados para justificar los cambios sociales provocados por el advenimiento del patriarcado, tal y como está planteado, el papel adjudicado a la energía femenina como fuente de inspiración poética se vuelve sumamente problemático. Graves identifica al poeta con el Dios del Año Creciente, a su rival con el Año Menguante, y a su Musa con la Diosa. A través de estas identificaciones, es claro como el Tema principal no está lejos del tema medieval por excelencia, el amor cortés, donde Graves relata la batalla entre dos hombres luchando por conseguir el amor de una caprichosa mujer (2014: 54). En este mismo sentido, la «energía femenina» en el Tema se construye a través de un ideal de amor erótico donde *Ella* es omnipotente pero pasiva, sin potestad para decidir sobre su propio destino.

A pesar de sus constantes alabanzas y también gracias a ellas, Graves cae en la estereotípica fascinación y simultáneo temor hacia la sexualidad femenina, el misterio de su cuerpo y las pasiones que éste suscita. En todos los casos poéticos analizados por Graves se da el mismo prototipo. La diosa puede transformarse en cualquier bestia o ser de aspecto repugnante, pero cuando adopta forma de mujer tiene las siguientes señas particulares: «la diosa es una mujer bella y esbelta con nariz aguileña, rostro pálido como la muerte, labios rojos como bayas de serbal silvestre, ojos pasmosamente azules y larga cabellera rubia» (2014: 54). De la diosa se exige la belleza, la juventud, la sensualidad, el misterio, la palidez y la cercanía con la muerte. Y si es posible, la conjugación de todos ellos: amar a una bella mujer muerta. Es aquí donde Graves más se acerca a la tradición moderna, en especial a románticos, ascetas y decadentes. En el mismo tenor quiero resaltar la exclamación amorosa al final del libro: «Nadie es más grande en el universo que la Triple Diosa» (2014: 645). Al declarar abiertamente su amor, Graves sella con broche de oro una pésima intervención «a favor» del patriarcado poético al exaltar cómo es en la mezcla de miedo, pasión y voluptuosidad de la mujer en donde radica el verdadero espíritu de la poesía.

En *Las hijas de Lilith*, Erika Bornay expone cómo la imagen de la *femme-fatale* en tanto musa cobró especial fuerza en la era moderna, particularmente en

torno al romanticismo, decadentismo, ascetas, simbolismo y surrealismo. Estos movimientos, al idealizar, beatificar, consagrar, reificar, pervertir y demonizar el cuerpo, espíritu y concepto de la mujer, han sido los más misóginos de la era moderna (Bornay, 2016: 31-56). En este sentido, el canon inmediato que precede a la poesía de Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath, así como sus principales influencias estéticas, corresponden a la misma tradición moderna que sistemáticamente se ha encargado de producir y mantener en el imaginario poético y cultural las imágenes de la musa, la virgen, la puta, la loca, la *femme enfant* o la *femme fatale*. La diosa blanca de Graves es solo una más en esta lista, formando parte de una tradición en que la relación de la mujer con lo literario se reduce a ser un objeto de representación o una simple fascinación². Es debido a la producción y sostén de esta imagen de la mujer como objeto de representación, que incluso hoy día, cuando tratamos de indagar qué tipo de relación existe entre mujer y literatura o, como dice Giulia Colaizzi, «reivindicar un contexto específicamente femenino», estas relaciones pueden ser definidas «como una paradoja» (2016: 109)³. En el año 2020, o sea, sesenta años después que ambas poetisas publicaran sus obras, el reconocimiento a la autoría y autoridad cultural femenina es imparable. Sin embargo, la imagen perpetuada por esta tradición caló tan hondo, que posiblemente tengan que pasar otros sesenta años más para deshacernos completamente de ella. Y aun así siempre estará ahí, amenazante, cuando leamos un poema de Baudelaire o un relato de Poe.

Es debido a estudios como el de Graves y a la imagen de la mujer perpetuada por la tradición moderna que la esencia de una energía femenina irracional, sensible o intuitiva dentro del discurso artístico y literario ha sido revisada y puesta en tela de juicio por la crítica feminista de los últimos sesenta años⁴. No obstante, y con más fuerza en las últimas décadas, estas cualidades también han sido fuertemente reivindicadas, en especial a través de sus figuras arquetípicas. La diosa, la bruja, la hechicera, la anciana, la loca, entre otras, han sido arquetipos reclamados con frecuencia por los feminismos y por las autoras como fuente de empoderamiento para las mujeres. Reescribir a la diosa, reapropiarse de su raíz pagana, abrazar su cara oscura y aceptar su analogía con otros arquetipos similares, implica retomar el estereotipo de lo femenino irracional a la luz del feminismo. Uno de los primeros libros en hacer esto en el ámbito de la cultura popular, fue *The Spiral Dance* (1979), de Starhawk, quien aborda desde el ecofeminismo y el feminismo espiritual el culto a la diosa⁵. Desde la publicación de este libro, el vínculo de la mujer con la naturaleza, la magia o la espiritualidad no puede verse en términos *encasilladores*, románticos y limitantes. Al contrario, implica reconocer cómo, desde tiempos antiguos, existía entre las mujeres una actividad colaborativa y poderosa que a toda costa intentó reprimirse y ocultarse.

Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath, sin tener cabalmente formada una conciencia de género o sin profesar una intención feminista evidente en su escritura, «inventan» para su época una nueva forma de ser autora, y al hacerlo, establecen una nueva relación entre literatura y mujer⁶. Ambas emplean una serie de tropos mitológicos como estrategias imaginativas y estéticas que con frecuencia hacen aparecer a la figura de la diosa en conexión con la luna, la noche, los árboles, la tierra, el vuelo o el lenguaje mágico. Esta caracterización de la persona lírica permite el tratamiento de ciertos poemas como escenarios iniciáticos⁷ donde se muestra la estructuración de un sistema poético y mitológico cuya documentación más extensa se ancla en el culto a la diosa blanca planteado por Robert Graves. No obstante, a través de la asociación de la diosa con una feminidad terrible y oscura, ambas poetisas desplazan la atención de la mujer como musa u objeto de la representación, quebrando así el pilar más sólido del planteamiento del estudioso inglés. En este tenor y a la

par que considero la delineación de una nueva subjetividad femenina en la obra de ambas autoras, las lecturas en el siguiente apartado tratarán de mostrar cómo ocurre el mencionado ejercicio de invocación imaginativa, esto es, la estructuración y configuración mítica del lenguaje poético.

Si bien nunca se ha tratado el culto a la diosa blanca como eje comparativo conceptual entre la poesía de ambas autoras, su tratamiento individual ha sido abordado por la crítica de cada poeta en varias ocasiones. Judith Kroll fue la primera en rastrear una mitología en la poesía de Sylvia Plath e identificar su obra con la fórmula de Robert Graves. Por un lado, Kroll mantiene una postura similar a la gran tendencia cuando afirma que los datos biográficos y confesionales se absorben en su poesía y moldean su sistema mítico. Por el otro, reconoce el gradual movimiento de Plath hacia lo arquetípico: «The myth has its basis in her biography, but it in turn exercises a selective function on her biography and determines within it an increasingly restricted context of relevance as her work becomes more symbolic and archetypal» (1978: 6). Después de Kroll existen numerosos estudios que continúan esta línea interpretativa en la poesía de Sylvia Plath⁸.

Para Pizarnik existen escasos estudios donde se rastree este culto a la diosa. La primera referencia está implícita en el prólogo de Octavio Paz, aunque el poeta mexicano nunca mencione el estudio de Graves:

La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. Quizás se trate de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores) (2005: 101).

La segunda referencia se encuentra en Álvarez Sosa, quien escribe un ensayo retomado por Bernardo Korembliet en un estudio más amplio: «Con Alejandra resurge [...] la poesía mágica que, de acuerdo con los estudios de Graves, es un lenguaje vinculado con ceremonias religiosas populares en honor de la Diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la Edad de Piedra Paleolítica, y que sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía» (1991: 33). Korembliet y Sosa entienden el poemario en términos de un viaje en donde la voz poética abandona la categoría humana con el propósito de hallarse en otra, quizás de naturaleza inhumana, y que recibe, como la diosa Diana, «los tributos del frío, la lluvia, el viento y el trueno» (Sosa cit. en Korembliet, 1991: 38). Más recientemente, en su estudio sobre el mito de Diana/Artemisa en la poesía argentina contemporánea, Jimena Néspolo incluye *Árbol de Diana* aludiendo al estudio de Graves, el lenguaje del mito poético y el enfrentamiento entre lo lunar (femenino) y lo solar (masculino) como trasfondo mítico del poemario.

3. El abeto de Diana

La presencia de una diosa lunar como eje del poemario es evidente desde su título: *Árbol de Diana*. El simbolismo del árbol es muy abundante, así que pensarlo solo como perteneciente a Diana me permite situarlo en el contexto del *Beth-Luis-Nion* o Alfabeto de los árboles que Graves encuentra en el *Ogygia* de Roderik O'Flaherty, donde se presenta junto al *Boibel-Loth* como reliquia druida transmitida oralmente a lo largo de los siglos (2014: 260). Graves advirtió como las trece consonantes de este alfabeto formaban un calendario de magia estacional de los árboles, y que las cinco vocales conformaban una serie complementaria en representación de las cuatro estaciones. Estos últimos árboles, las vocales, están especialmente consagrados a la diosa blanca (2014:

61). La primera vocal, a, corresponde a Ailm, el abeto. Propongo este abeto como alusión mitológica central en el árbol de Diana pizarnikiano. Su estación es el invierno:

Es el árbol femenino con hojas que se parecen mucho a las del tejo. En Grecia está consagrado a Artemis, la diosa Luna que regía el parto, y es el árbol principal del nacimiento en Europa septentrional [...]. Es notable que *ailm*, en irlandés antiguo, significara también «palmera» [...]. La palmera, el árbol del nacimiento en Egipto, Babilonia, Arabia y Fenicia, da su nombre *phoenix* (sangriento) a Fenicia, [...] y al ave fénix, que nace y renace en una palmera (Graves, 2014: 261).

Artemis es el griego para Diana, cazadora nocturna asociada a los demonios ctónicos (Chevalier, 1986: 127). Ha sido apodada «dama de las fieras». Hace masacre con los animales salvo cuando son jóvenes y puros, entonces los protege. Se considera feroz con los hombres y protectora de la vida femenina. Es «conductora de castidad» y «leona de la voluptuosidad» (Chevalier, 1986: 127). La dualidad Diana-Juno se complementa con Hécate, fase oscura de la luna. Ella es «madre infernal», «bruja terrible», «diosa de espectros y pavores» (Chevalier, 1986: 628). Con un título de simbolismo exhaustivo, Pizarnik hace inteligible las formas y los significados de la experiencia que pretende captar en el poemario y los vestigios del lenguaje mítico a resignificar.

Los poemas de *Árbol de Diana* son muy breves, de apenas dos o tres versos cada uno. No llevan título y están numerados en sucesión. Esto provoca una suerte de temporalidad donde imágenes e ideas establecen una continuidad o ruptura, como si se sucedieran en una narrativa. El poemario abre: «He dado el salto de mí al alba. He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace» (103). En estos versos iniciales, la hablante abandona su cuerpo e inicia un salto para fusionarse con la luz. Aunque el alba es un momento temporal con una duración aproximada de siete minutos, en el poema se le otorga una dimensión espacial. Ahí, el yo lírico observa lo que nace ¿Ella misma o su árbol? Ambos. Lo nacido es triste y la tristeza, para numerosas culturas originarias, es una enfermedad vinculada con la práctica de la muerte iniciática (Eliade, 2001: 86). En este sentido puede atribuirse la tristeza del cuerpo nacido al conocimiento de que una visión de mundo se ha perdido y el salto, el canto, es el primer impulso para recuperarla. Como en los ritos iniciáticos, la tristeza convoca en el poema 3 una nueva sabiduría donde la hablante identifica su fuerza enemiga en tanto imagen multiplicada del yo: «cuídate de la silenciosa en el desierto/ de la viajera con el vaso vacío/ y de la sombra de su sombra» (105). La otredad rehuida es el símbolo de la esterilidad creativa, del desierto, terreno baldío por excelencia. Es una otredad en apariencia acechante porque implicaría no ser capaz de recoger la fertilidad, el agua, las palabras, en su vaso. Los versos son tanto una advertencia como un gesto de temor: la mujer silente (la musa) puede anidar en ella y esa misma imagen de otredad debe emplearse en hacer poesía.

La sabiduría conduce a la otredad prolífica, la diosa no debe inspirar sino hablar, Diana debe alzar la voz. ¿Cómo darle voz nueva a una diosa vieja? Este sería el grial de la búsqueda tras el relato ardiente y el lenguaje mítico olvidado en los tiempos modernos. «Ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria/ ella desconoce el feroz destino/ de sus visiones/ ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe» (108). Este poema nos devuelve una imagen de feminidad nocturna. El yo lírico es subrayado en estos versos repetidamente como *ella* —una y múltiple— anunciada como heredera de visiones feroces⁹. Ella es quien profesa el saber antiguo, quien tiene conciencia radical de su otredad, pero su movimiento retórico es el miedo. Teme no saber apropiarse de las palabras ajenas para hacerlas propias, teme que lo que busca nombrar

ya no exista o nunca haya existido. Finalmente, este temor es usado en beneficio, pues la impulsa a dar un nuevo salto incendiado en aras de encontrar un lenguaje sin precedentes. Así, en el poema 7, «salta con la camisa en llamas/ de estrella a estrella/ de sombra en sombra/ muere de muerte lejana la que ama al viento» (109). Diana lanza sus flechas hacia arriba, se eleva hasta tocar el fuego de una estrella y luego cae en la sombra, en la muerte, en la región que la comunica con lo otro.

Lo antes incomunicable puede ahora verbalizarse y quien habla en el poema 9 accede a su «memoria iluminada», a los «huesos brillando en la noche», a las palabras como «piedras preciosas» (111). A medida que la voz poética se acerca al lenguaje mágico, a la invocación, al corazón del fuego, a «este corazón solo misterioso» (111), el esfuerzo por traducirlo en palabras se torna más abrumador: «explicar con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome» (115). En este breve poema se concentra el tema sobre la limitación de la palabra humana. Anclada en este ahora, la poeta confiesa la ineficacia del lenguaje común para plasmar la experiencia de pérdida que le sobreviene. La poeta sale, literalmente, de sí, y las palabras abandonan el mito para volver a este mundo y dispersarse en un doble movimiento de separación y de unión. Lo ocurrido no puede expresarse con palabras de este mundo porque en él, carecería de significado. La pérdida afecta tanto a la muerte como a la vida, porque si la muerte solo tiene el sentido dado por la vida, la vida solo tiene valor frente a la muerte. En un mundo en donde el sentido de las palabras se ha desvanecido, la configuración mítica del lenguaje es la única posibilidad de enunciación. Tres poemas más adelante esta idea se concreta cuando la persona lírica se desdobra en un paréntesis: «(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida)» (119). La reiteración de una feminidad oscura y mística se devuelve al símbolo central del poemario, el árbol de Diana, el abeto invernal, el punto de partida del libro que dispara el arco incendiado para salir al encuentro de sí misma: quien incendia el espejo y espera en la hoguera fría es la bruja o diosa que no se ha quemado en ella, quien reivindicó su magia para producir lo blasfemo, la rivalidad, la fornicación de nombres, de materia poética.

El lenguaje la configura y mientras las palabras nazcan, mueran y vuelvan a renacer de su garganta, ella será poeta. Su linaje, de acuerdo al mito inicial del poemario —una diosa nacida de la noche y que se vincula con la muerte— se articula en el siguiente poema: «En la noche/ un espejo para la pequeña muerta/ un espejo de cenizas» (124). El espejo de cenizas devuelve una «mirada desde la alcantarilla» (125), es decir, desde abajo, pero esta mirada «puede ser una visión de mundo» (125), pues «la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos» (125). La visión del mundo remite al linaje femenino de la poeta, la antecesora es Gertrude Stein, «A rose is a rose is a rose», un poema que apunta a cómo cuando nombras una cosa, se invoca el mundo asociado a ella. Pizarnik mantiene una repetición análoga pero intercalada: una mirada, una visión, una rosa. Todos establecen la misma ley de identidad, pero Pizarnik añade una nueva propuesta: la poesía es también destrucción, es pulverizar el ojo, y la destrucción del ojo refiere a la oscuridad eterna, la muerte, espacio nocturno por excelencia.

Los tres poemas siguientes aluden, a través de sus breves epígrafes, a una tradición pictórica. Es interesante notar cómo estos paratextos van gradualmente añadiendo luz al paisaje nocturno anterior. El primero —un dibujo de Wols— aún sostiene los hilos donde se «aprisionan las sombras» (126) de lo nocturno y la muerte, pero el segundo y el tercero, son perfectos claroscuros: «un agujero en la noche súbitamente invadido por un ángel» (127) en alusión

a Goya y el siguiente en alusión a Klee: «cuando el palacio de la noche/ encienda su hermosura/ pulsaremos los espejos/ hasta que nuestros rostros canten como ídolos» (128). En estos últimos versos la noche es un palacio encendido donde se busca el canto a través de la proliferación del yo en el espejo. Tánatos conduce a Eros y el escenario nocturno adquiere el cromatismo de una pintura en la que existe la promesa de la poesía. En esta poesía ella es Diana y el abeto invernal su morada. Como árbol de muerte y renacimiento, este movimiento podría ser infinito. La poeta cierra los ojos y el aquí y ahora se vuelven un no-tiempo donde ella puede habitar: «Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente» (133). El futuro condicional del poema 26 se vuelve presente en el poema 31. La promesa del canto se cumple a través de la proliferación de la imagen en el espejo y su sonido es mágico. El canto es el hallazgo del lenguaje fogoso o silencioso, su movimiento es identificar la memoria y pulsar el espejo —el objeto que la duplica— hasta hacerse poesía.

En el poema 34, «la pequeña viajera/ moría explicando su muerte/ sabios animales nostálgicos/ visitaban su cuerpo caliente» (136). Esta sabiduría animal la conecta con lo salvaje atribuido a la eterna cazadora, pero la escena difiere a la iconografía canónica, su imagen no es violenta sino amorosa. La dormida es ahora una pequeña viajera que muere sin sentir el cuerpo frío, solo transitado por una nueva sabiduría. En un cuerpo caliente existe la posibilidad de renacer y el poema será ese cuerpo siempre que sea leído. El mito del Ailm, el abeto, es el del renacimiento invernal, y en el caso de Pizarnik, anuncia el advenimiento de un nuevo ciclo en el que la diosa ha dejado de ser musa. Diana trata de sellar creativamente su ruptura originaria; la poesía exige intrepidez intelectual y por eso la poeta es un ser de excepción. Pizarnik no quiere desaparecer, no quiere reestablecer la soberanía del lenguaje sobre el de la autora, sino configurar, a través del mito, un nuevo centro, un espacio alterno que funcione como prolongación de sí misma.

En su movimiento final, el poemario se vuelve vertiginoso y descendiente. «Vida, mi vida, déjate caer, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, déjate caer y doler» (137). En la caída se enlaza con el fuego y el silencio, esto es, con el lenguaje configurado por la invocación y el mito. Es una caída en infinitivo, o sea, sin fin, donde puede contemplarse y donde el tiempo abre sus entrañas para anularse. Así entendido, caer es deslizarse dentro de sí, ir a los infiernos, desdoblarse en el espejo, aprender y luego proyectarlo hacia arriba, hacia la imagen poética. ¿Por qué entonces en el último poema el canto se revela arrepentido? ¿Por qué se desmiente? «Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:/ este canto me desmiente, me amordaza» (140). Aunque la voz poética haya encontrado un lenguaje para expresarse en la modernidad, este mismo lenguaje la delata. Es solo una representación verbal y teatral que como veremos en Plath, ocurre a plena luz de día. Aun así, el canto arrepentido es desafiante y valioso porque su existencia constata el atrevimiento de usarlo para no perder «el recuerdo que la tradición le había enseñado sobre el fuego» (Agamben, 2016: 12). La poesía cristalizada en la metáfora invernal del abeto la amordaza porque el árbol del nacimiento también contiene lo sanguíneo de la muerte. No hay una sin otra, ambas son la totalidad: «El abeto tiene su estación el primer día del año, el día extra del solsticio de invierno. Trece semanas separan esas estaciones y la última de cada una era una semana de la muerte y exigía un sacrificio de sangre» (Graves, 2014: 264).

4. Las metamorfosis de Ariel

Ariel es un poemario diferente y exige ser leído de otro modo. Aquí no hay orden ni sucesión. Los poemas funcionan de manera independiente, pero es posible identificar una red en la que se repiten y transforman imágenes que tienen que ver con un ejercicio de invocación imaginativa del lenguaje anclado al culto de la diosa blanca. Esta red de poemas estaría compuesta por «Lady Lazarus», «Elm», «The Night Dances», «Ariel», «Lesbos», «Death and Co.», «The Munich Mannequins», «Getting There», «Medusa», «The Moon and the Yew Tree», «The Applicant», «The Rival», «Tulips», «Fever 103», «The arrival of the Bee Box», «Stings», «Wintering» y «Edge». Por cuestiones de extensión, solo examinaré tres de ellos.

El primero es «The Moon and the Yew Tree». En Sylvia Plath los títulos son — como en Pizarnik— simbólicos e ilustrativos. El tejo es, en el *Beth-Luis-Nion*, Idho, la i; última vocal y quinto árbol mágico. Simboliza la muerte, su uso en el culto de las brujas es recordado en *Macbeth*, su color es el negro y está consagrado a Hécate, fase oscura de la Luna (Graves, 2014: 267). Al igual que el abeto de Pizarnik, su estación es el invierno. Es más, «Ailm, el Abeto del Nacimiento, e Idho, el Tejo de la Muerte, son hermanas: se hallan la una junto a la otra en el círculo del año y su follaje es casi idéntico» (Graves, 2014: 267). El poema se abre con la descripción de una luz mental, fría y planetaria, una luz mortecina: «The light of the mind, cold and planetary» (96). El tejo es negro, como los árboles de la mente, pero su luz es azul: «The trees of the mind are black. The light is blue» (96). Simbólicamente esta mezcla de colores es significativa, porque de ella emana un sentimiento que vincula el poema con el inicio de *Árbol de Diana*, sellando la hermandad ya sugerida por los árboles. El azul es el color del cielo, del deseo de pureza e inmaterialidad; en esto genera quietud, pero cuando «el azul se mezcla con el negro se enturbia y adquiere matices de una tristeza gravísima» (Kandinsky, 1994: 25). La tristeza inicial de la persona lírica de Pizarnik la dotaba de una sabiduría iniciática; ésta es aquí evocada en la mezcla de los colores azul y negro. El verso siguiente profundiza en esta tristeza y explica que proviene del lamento de la hierba, es decir, está conectada con una sabiduría de los elementos naturales y con la capacidad para escuchar su sonido e interpretarlo. El lamento en tanto canto se sitúa a sus pies: «The grasses unload their griefs on my feet as if I were God» (96). ¿Quién es este yo equiparable a Dios? Su árbol, la tristeza de la hierba y el espacio circundante delatan su conexión con la muerte y su carácter divino. «Fumey, spirituous mists inhabit this place/ Separated from my house by a row of headstones» (96). El espacio está plagado de nieblas espectrales, solo separada de su casa por una fila de tumbas. El lugar por excelencia de los tejos es el cementerio. La identificación del yo lírico con Hécate es evidente desde el inicio del poema hasta la constatación de que el tejo, el cementerio y la luna misma son su morada, su espacio vital: «The moon is no door. It is a face in its own right,/ White as a knuckle and terribly upset./ It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet with the O-gape of complete despair. I live here» (96). La luna no es una puerta a otro mundo o dimensión —no es un mundo— es una persona con cara de enojo, es cruel y siente desesperación. En estas primeras estrofas y en consonancia con los poemas «pictóricos» de Pizarnik, el poema de Plath muestra un perfecto claroscuro: el árbol negro, el ambiente nocturno y mortecino iluminado por una luz blanca y soberana. El simbolismo del blanco no remite aquí a la pureza o la bondad, sino a la muerte y lo terrible. Dice al respecto Tatiana Matovic: «The whiteness of the female moon carries in these lines connotations of death and despair, and while it contrasts the blackness of the yew tree, which arises from the ground as a dominant male figure, it corresponds to the tree with its dismal appearance» (2017, 192).

El tejo entendido como *Idho*, árbol de la muerte, no está contrapuesto a la luna, sino consagrado a ella; son dos símbolos complementarios. Si la luna no es una puerta es porque ella ya está dentro, es su hija. «The moon is my mother. She is not sweet like Mary/ Her blue garments unloose small bats and owls» (96). La imagen de la madre rompe aquí todo estereotipo. Hécate es representada como una bruja con vestido azul poblado de animales nocturnos. La naturaleza cruel y salvaje de esta madre revisa previas imágenes de la diosa lunar, quien en su fase maternal suele representarse como Juno (cfr. Graves, 2014). La propuesta de la diosa en este poema es la de una madre liberada de su rol de cuidadora «afectuosa» o «pegajosa», una madre «que no repara y alimenta» (Cixous, 1995: 56) sino que se convierte en «la equivoz que te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza» (Cixous, 1995: 56). El poema se vuelve así un acto de resistencia, una invocación de profundo sentido poético y político. Invoca sin entregarse al lamento, al contrario, entregándose impetuosamente al acto creador a partir de la pérdida. Con este gesto, el cielo se asusta ante las ocho lenguas que afirman la resurrección de una nueva imagen de la deidad lunar. El nueve, como referiré más adelante, es el número de la diosa, por eso el yo lírico posee la novena lengua y señala el árbol: «The yew tree points up. It has a Gothic shape./ The eyes lift after it and find the moon» (96). Las sombras góticas del tejo apuntan a su analogía con las agujas de las catedrales. El conflicto con el cual inicia el poema se hace explícito en este verso, son dos realidades, dos mundos enfrentados. Pero no es la deidad lunar quien se enfrenta al tejo, es la luz de la vía eclesiástica, la que antes se había introducido, fría y azul, en su mente, la que ahora confronta a la luna y su enviado en la tierra, el tejo. Ted Hughes, en sus notas al poema, menciona como Plath escribió el poema en la soledad y oscuridad de una madrugada en la que la luna llena alumbraba el cementerio frente a su casa (1970: 193-194). A partir de estas notas de corte autobiográfico, varios de sus críticos han interpretado que la luna es un símbolo de esterilidad y desesperación (ver Abdulaziz Al-Shaia, 2011: 334) o que la referencia a su boca en «O-gape» contrasta de manera implícita con el «A-gape», esto es, «the Greek word for love, used for the love —feast of the Christians— that characterized, or should characterize, the church» (Robyn Marsack citada en Abdulaziz Al-Shaia, 2011: 334). Al contrario de Hughes y otras opiniones críticas coincidentes en que el tejo simboliza un mundo de desolación absoluta y la iglesia cristiana un mundo de afirmación y ternura (implícito en Kroll, Meletinski, Matovic), entiendo el poema como evidencia de la nostalgia que emana de la sustitución de los lugares sagrados que regían en la antigua cultura matriarcal (el tejo como templo de la luna) por los patriarcales templos modernos, la iglesia, su dios, sus santos. De ahí proviene la furia lunar y su fuerza es impecable.

Se genera un movimiento descendiente, análogo al del poemario de Pizarnik. «I have fallen a long way./ Clouds are flowering/ Blue and mystical over the face of the stars» (96). El yo lírico se devuelve a una condición caída al desviarse de la religión de los hombres y paradójicamente es de ahí de donde surge una quietud celestial: florecen nubes azules sobre el rostro de las estrellas. La función del azul se transforma en este segundo momento del poema. Si la luz mental del inicio expresaba tristeza, aquí por su claridad, se conecta con un deseo de inmaterialidad y pureza. Luego vuelve a enturbiarse, a invadirse con el negro, justo cuando vemos unos santos flotar en la oscuridad de la iglesia. «Inside the church, the saints will all be blue,/ Floating on their delicate feet over the cold pews./ Their hands and faces stiff with holiness» (96). La luna es por supuesto ajena a la visión de estas santidades. «The moon sees nothing of this. She is bald and wild» (96). Su ser salvaje implica que, a pesar de los riesgos, no ha sido domesticada por la doctrina eclesiástica y patriarcal. Su luz no se contaminará, seguirá siendo blanca y terrible. En aras de este rechazo, el

mensaje del tejo puede escucharse: «And the message of the yew tree is blackness, blackness and silence» (96). Ambos términos, silencio y negrura, remiten a la muerte tal y como está implícito en la propia simbología del tejo (Graves, 2014: 119), pero al igual que en el abeto existía la potencia de la muerte, en el tejo reside el potencial del nacimiento. El silencio oscuro del tejo es el sonido del nacimiento del abeto; es una muerte iniciática, donde reside la semilla de un renacer. Es, por usar un verso de Pizarnik que expresa esta misma idea y claroscuro, «un agujero en la noche súbitamente invadido por un ángel» (2005: 127).

El siguiente poema, «Lady Lazarus», es igual de revelador en su título, conectado en su etimología con *phoenix*, «palmera», es decir, con el abeto y lo sanguíneo (Graves, 2014: 261) y, por tanto, con la ya mencionada dualidad vida-muerte. En este tenor, este poema constituye otro escenario iniciático explícito. «I have done it again/ one year in every ten I manage it./ The second time I meant it/ To last it out and not come back at all» (32). El carácter fénix de la persona lírica la convierte en un milagro andante que relata sus múltiples metamorfosis. Ha sido una pantalla de lámpara nazi, un pisapapeles, una cara a la que arrancaron ojos y dientes; se presenta ante el lector como un ser sobrenatural, poderoso y terrorífico. «O my enemy./ Do I terrify?» (32). Se dirige directa, violentamente a su interlocutor y afirma sentirse a sus anchas en la caverna de la muerte: «Soon, soon the flesh/ The grave cave will be/ At home on me» (32). La reivindicación del papel de una diosa oscura a través de la identificación con Hécate me parece casi explícita en este verso. Más si consideramos el tono beligerante, desafiante del poema y la fuerza detrás de sus palabras. Aun siendo esta diosa una luna negra, representativa del arquetipo de la bruja y anciana, tiene el poder de sonreír con cara de mujer joven: «And I a smiling woman/ I am only thirty. And like the cat I have nine times to die/ This is Number Three» (32).

La voz se compara a Cristo en sus tres resurrecciones, pero como en el poema anterior, se desvía de la doctrina eclesiástica. El nueve, en tanto símbolo de «la triplicidad de lo triple», es el número de la diosa; es «la imagen completa de los tres mundos», conectado con «los ideales», «la verdad» y «número de lo que se reproduce a sí mismo» (Cirlot, 2013: 336). Como diosa conectada con los tres mundos y los tres ámbitos, intelectual, corporal y espiritual, pero, sobre todo, con el poder de reproducirse a sí misma, la hablante sabe que sus seis oportunidades para recrearse se darán de forma ritual cada década. El ritual puede entenderse, o es sugerido en el poema, como un acto poético-teatral. El yo lírico realiza su gran *striptease* para mostrarse ante su público tal y como ahora es: «Gentlemen, ladies, these are my hands, my knees» (32). Aunque su apariencia cambie, sigue siendo la misma: «Nevertheless, I am the same, identical woman./ The first time it happened I was ten». La muerte se revela verbal, poética, dramática. «Dying/ Is an art, like everything else/ I do it exceptionally well» (32). Ha sabido interpretar su muerte tan bien que la siente real: «I do it so it feels like hell, I do it so it feels real./ I guess you could say I have a call» (32). Existe aquí la voz de una naufraga, de una actriz o payasa doliente reflexionando sobre el sentido poético de la muerte a través de su disfraz y se observa en la escritura. Muerte y resurrección son, como en Graves, el Tema, pero el tratamiento es diferente. Nadie debate aquí el amor de la diosa. Plath tampoco describe su belleza o el deseo que suscita; es su voz, su invocación y su muerte las que constituyen una proyección poético-teatral de la diosa.

Este nuevo *striptease* se realiza a plena luz del día; no hay nada que ocultar: «It's the theatrical/ comeback in broad day/ To the same place, the same face, the same brute/ Amused shout: A miracle!» (32). El milagro es también el

cuerpo del poema, la inspiración, la invocación, el soplo. Las multitudes pagarían por ver y tocar a esta mujer fénix, por tocar sus llagas y cicatrices, atesorar sus prendas y su sangre. «There is a charge/ For the eyeing of my scars, there is a charge/ For the hearing of my heart/ It really goes./ And there is a charge, a very large charge/ For a word or a touch/ Or a bit of blood/ Or a piece of my hair or my clothes» (32). Su poder se equipara al de los dioses sistémicos, falsos, a quienes desafía abiertamente: «Herr God, Herr Lucifer/ Beware/ Beware». En el verso final asistimos al fin del periplo y a su último renacer. La mujer fénix, la diosa sanguínea, se levanta ahora de sus cenizas para comerse a los hombres, o sea, al sistema patriarcal que alguna vez la condenó y relegó al silencio: «Out of the ash I rise with my red hair/ and I eat men like air». El aire delirante que emana de esta última imagen otorga una fuerza intensa a la voz poética; marcando el fin del rol inerte y silencioso de la mujer en la poesía.

Por último, el poema homónimo del poemario, «Ariel», relata uno de los viajes metamórficos más sobresalientes de todo el libro. Así empieza: «Stasis in darkness./ Then the substanceless blue/ Pour of tor and distances./ God lioness,/ How one we grow,/ Pivot of heels and knees» (71). El yo lírico surge de un éxtasis en la oscuridad, su cuerpo se funde con un chorro azul sin substancia y resurge en forma de Leona de Dios. En este movimiento, el verso sostiene una energía radiante. El poema relata, en consonancia con el poema anterior y con la idea principal plasmada por Pizarnik en *Árbol de Diana*, un viaje metamórfico de claros contornos míticos: en un movimiento inicial ascendente se transporta por los aires, desarrolla escamas, es la Blanca jinete Godiva, luego transmuta hasta despojarse del cuerpo y rehacerse en espuma de trigo, brillo del mar, manos muertas y el grito de un niño: «White Godiva, I unpeel/ Dead hands, dead stringencies./ And now I/ Foam to wheat, a glitter of seas./ The child's cry» (71). El movimiento final de su periplo implica un nuevo vuelo o salto. «And I Am the Arrow./ The dew that flies Suicidal,/ at one with the drive/ Into the red Eye,/ the Cauldron of morning» (72).

El rocío es suicida no porque Sylvia Plath se quisiera morir, como algunos de sus críticos han interpretado en estos versos, sino porque se forma a expensas de que su destino será evaporarse con la primera luz del día, el alba. Es seductor notar cómo la imagen final del poema de Plath —el salto, el alba— se comunica con la imagen inicial del poemario de Pizarnik. El yo lírico de Plath también trasciende la materialidad de su cuerpo para convertirse en flecha en pleno vuelo hacia el alba, siempre simbólica de la luz del inicio, la luz de lo nuevo, de lo que está por nacer, el día. El vuelo presente y sugerido en ambas poetas no es obra del azar, pues volar es, al fin y al cabo, «un gesto propio de la mujer», «volar en la lengua, hacerla volar» (Cixous, 1995: 61). La diferencia está en que el poema de Plath tiene otro ritmo, la voz no se queda en este intervalo, se destruye —tiene que destruirse— aquí. La persona lírica atraviesa hasta llegar al sol y luego pulverizarse. El poema sugiere una circularidad donde el éxtasis en la oscuridad inicial podría suceder a la pulverización final. El antiguo Tema tal y como es relatado por Graves (dos hombres se disputan el amor de la diosa) se resignifica con este tipo de imágenes para referir a una auto regeneración, a la propia evolución y metamorfosis de la poeta y a su cuerpo poético, nombrado «Ariel», que no solo designa a la leona de dios, sino al espíritu andrógino del aire y la poesía.

5. A modo de cierre

En Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath un lenguaje incandescente en el sentido antiguo, mítico, de la palabra, se abre paso en la modernidad. En sus

respectivas exploraciones poéticas, llama la atención su calidad lírica, sus imágenes cuidadosamente elaboradas, a veces escalofrantes y siempre sugerentes, pero sobre todo es notable, al leerlas en conjunto, la tremenda filiación estética; particularmente en lo referente a la estructuración mítica de sus sistemas poéticos. Ambas están preocupadas por la configuración mítica del lenguaje, pero además comparten atmósferas, temáticas, imágenes y obsesiones: lo lunar, lo nocturno, lo sanguíneo, la muerte, el nacimiento, el clarooscuro, el simbolismo natural, en especial el de los árboles, para signar los movimientos de muerte y renacimiento. Es quizás esta última característica y las imágenes usadas para transmitirla lo que más las une, pues ambas provocan que la letra de la muerte dé una vuelta completa a la rueda de la existencia para, desde ahí, sugerir el renacimiento. Como el abeto y como el tejo, sus poemas se hermanan: «El abeto es respecto del tejo lo que la plata respecto del plomo venoso. Los alquimistas medievales relacionaban la plata con la Luna como la que rige el nacimiento, y el plomo con Saturno como el que rige la muerte» (Graves, 2014: 267).

Por otro lado, también comparten una misma manera de representar al sujeto femenino en la poesía en tanto genio creador. Ni Pizarnik ni Plath realizaron gestos feministas explícitos dentro de su poesía, pero a través de sus voces y de las imágenes ofrecidas en sus poemas, como comenta Giulia Colaizzi para el contexto general de la autoría femenina, las dos poetisas critican agudamente «los modelos normativos, tanto de imagen como de lenguaje, sabiendo al mismo tiempo que no hay una alternativa practicable y disponible de antemano, sino como resultado de una construcción y un proceso» (2016: 116). Ambas configuran sus personajes líricos desde lo liminar y lo transitorio, son «personajes instantes», es decir, personajes que transmutan rápidamente en algo más, que poseen una cualidad fluida y verbal. Esta cualidad es uno de los rasgos más distintivos de la mitología y simbolismo compartido, y de hecho podría estar reflejando, más allá de una incursión poética, una postura crítica: mostrar cómo la cultura moderna ha obligado durante años a la mujer a ser una cosa y su contrario a la vez. Ha de ser salvaje y libre como Diana, terrible y creadora como Hécate, pero a la vez maternal y dócil como Juno, inspiradora, bella y erótica como la musa misma. En los poemas comentados, la transformación experimentada por el sujeto lírico podría llevar implícita una suerte de esquizofrenia de roles que, en el tiempo de producción de ambos poemarios, los años sesenta, era aún incipiente y preocupante para muchas escritoras. Conquistar con su voz el ámbito público mientras seguían moviéndose en lo privado, era algo a lo que cultural e históricamente, ni Pizarnik ni Plath estaban acostumbradas.

Comparto con Hélène Cixous que «un texto femenino es siempre subversivo» y presupone un «incesante desplazamiento»; que la escritura de la mujer es «la invención de una escritura insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia» (1995: 61). Considero a Alejandra Pizarnik y a Sylvia Plath como representantes indispensables de esta ruptura y transformación en la historia literaria occidental. Sus plumas irreverentes constatan cómo la poesía es una poderosa invocación que, al reanimar las zonas muertas del lenguaje, previene contra su delicadeza y fugacidad. A pesar de la distancia cultural, política y geográfica, su poesía comparte un sinfín de elementos y en este tenor, las entiendo como dos sibilas del verso moderno que más allá de sus inquietudes estéticas, han sabido transformar la carga infame depositada históricamente sobre los hombros de la diosa musa. Autoras que han sabido modificar la relación entre mujer y poesía, desplazando el objeto representado a sujeto ejerciendo la representación. La poesía de Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath está escrita a través de una iconografía

poética y verbal que devela la posibilidad de un engranaje social diferente y necesario. Por ello, y ya desde hace varias décadas, ambas son consideradas por lectoras y escritoras, como «madres precursoras», figuras femeninas canónicas de la poesía escrita en español y en inglés y grandes ejemplos a seguir para las sucesivas generaciones de mujeres poetas en Argentina y Estados Unidos.

Notas

¹ El primero es una tesis de maestría que examina los intertextos de los cuentos de hadas en ambas autoras: *From Red Hoods to Blue Beards: Fairy-tale Intertexts in Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath* (2014), de Margaret Jane Stringham. El segundo, «Sylvia Plath versus Alejandra Pizarnik... en un solo escenario» (2013), de Maritza Cino Alvear, compara la poesía de Pizarnik con *The Bell Jar* de Plath. El tercero, *Neurotical Lyrical Subjects: Textual Indicators and Personality Traits* (2017), de Daniel Renedo Alonso, es una tesis de grado que estudia los rasgos neuróticos en el discurso lírico de ambas poetas. El cuarto se llama «Amor por los espejos: sujetos imaginario-desdoblados en Plath y Pizarnik» (2011), en este artículo Susana María Company profundiza en la psicología quebrada de ambas poetas.

² Es más, podría decirse sin exagerar, que la subordinación de lo femenino al orden de lo masculino es una de las condiciones esenciales para que esta maquinaria poética funcione.

³ Sobre la autoría femenina han reflexionado muchas autoras, entre las cuales cabe destacar, aparte del estudio de Giulia Colaizzi (2006) y de Hélène Cixous (1995 [1975]), el trabajo de Joanna Russ (2018 [1983]). Más recientemente, también cabría resaltar *¿Qué es una autora?* (2019), editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès.

⁴ La cantidad de crítica feminista que ha tratado de deslindar a la mujer de lo irracional, intuitivo o natural es muy extensa. Algunos de los textos canónicos que han realizado estas revisiones serían: «Le temps des femmes» (1981) de Julia Kristeva, «Is Female to Male as Nature is to Culture?» (1974) de Sherry Ortner, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1973) de Laura Mulvey, y *Speculum de l'autre femme* (1974) de Luce Irigaray.

⁵ Aunque el mito explicado por Starhawk tiene matices distintos al de Graves, ambos retoman las fuentes del mismo estudio de Sir James George Frazer, *The Golden Bough*.

⁶ Esta es una de las ideas que subyacen el ya clásico texto de Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, donde la crítica francesa afirma lo siguiente: «Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen como dominio» (1995: 56).

⁷ Según Mircea Eliade, «la muerte iniciática en tanto expresión paradigmática del fin de un modo de ser es portadora de un nuevo modo de existencia; presupone el fin de la ignorancia y la inocencia» (2001: 7-8).

⁸ Matović, Christodoulides, Abdulaziz Al-Shaia, Platt, entre otros.

⁹ El pronombre *ella* es importante en su repetición, y en el hecho de que no necesitaría añadirlo, el efecto del poema sería el mismo sin él, lo cual pone énfasis en el sujeto femenino.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2016): *El fuego y el relato*, Madrid: Sexto Piso.
- ABDULAZIZ AL-SHAIA, S. N. (2011): «The Value of Moon Myth in Sylvia Plath's Poetry», *Journal of Al-Anbar University for Language and Literature*, 5, 321-339.
- ALEXANDER, Paul. (1991): *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*, New York: Viking.
- BASSNET, S. (1990): *Speaking with Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik. Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London: Zed Books.
- CHEVALIER, J. (1986): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.
- CHRISTODOULIDES, N. (2008): «Sylvia Plath's "The Magic Mirror": A Jungian Alchemical Reading», *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 1, 247-258.
- CINO ALVEAR, M. (2013): «Sylvia Plath versus Alejandra Pizarnik... en un solo escenario», *Agulha Revista de Cultura*, núm. 6, fase II (marzo, 2013), 61-62.
- CIRLOT, J.E. (2013): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Antrophos.
- COLAIZZI, G. (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- COMPANY, S. M. (2011): «Amor por los espejos: sujetos imaginarios desdoblados en Plath y Pizarnik», *Palabra y Persona*, año VI, núm. 10-11, 2ª época (julio, 2011), 29-36.
- ELIADE, M. (2001): *Nacimiento y Renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona: Kairós.
- GENETTE, G. (1970): «Lenguaje poético, poética del lenguaje» en Szabón, José (comp.), *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- GRAVES, R. (2014): *La Diosa Blanca. Una historia gramática del mito poético*, Madrid: Alianza.
- HUGHES, T. (1970): «Notes on the Chronological order of Sylvia Plath's Poems» en Newman, Charles (ed.), *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press.
- KANDINSKY, W. (1994): *De lo espiritual en el arte*, México: Coyoacán.
- KOREBLIT, B. E. (1991): *Todas las que ella era. Ensayos sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor.
- KROLL, J. (1978): *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, New York: Faber and Faber.
- MATOVIĆ, T. (2017): «Mythopoeics aspects of Whiteness in Sylvia Plath's Poetry». *Lipar, Journal for Literature, Language, Art and Culture*, 63, 185-198.
- MARSACK, R. (1992): *Sylvia Plath*, Buckingham: Open University Press.
- MELETINSKY E. M. (1998): *The Poetics of Myth*, New York y London: Routledge.
- NÉSPOLO, J. (2016): «Dianas y Amazonas: Pervivencia y transformación del mito en la poesía argentina contemporánea», *Mitologías hoy*, 14, 351-362.
- PACHECO, J. E. (2014): *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (2005): «Prólogo» en Pizarnik, A., *Poesía (1955-1972)*, Buenos Aires: Lumen.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. y TORRAS FRANCÈS, M. (eds.) (2019): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria.
- PIZARNIK, A. (2005): «Árbol de Diana» en *Poesía (1955-1972)*, Buenos Aires: Lumen.
- PLATH, S. (2001): *Ariel*, Madrid: Hiperión.

- PLATT, C.B (2013): «The Right Mind of Sylvia Plath: Magic, Myth and Metamorphoses», *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 5, 363-380.
- RENEDO ALONSO, D. (2017): *Neurotic Lyrical Subjects: Textual Indicators and Personality Traits*. Tesis de Grado en Estudios Ingleses. Universidad de Valladolid.
- RUSS, J. (2018): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid: Dos Bigotes.
- STEINER, G. (2003): *Lenguaje y Silencio*, Barcelona: Gedisa.
- STRINGHAM, M. J. (2014): *From Red Hoods to Blue Beards: Fairy-tale Intertexts in Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath*. Master of Arts Thesis. University of Utah.