

- Castro Buendía, Guillermo (2014) *Génesis musical de cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con Duende.
- Chase, Gilbert (1959) *The Music of Spain*. Nueva York: Dover.
- Clark, Walter Aaron (1999) *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cordovez Moure, José María (1978) *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Elisa Mújica-Instituto Colombiano de Cultura.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1981) *Música cubana. Del Arreyto a la Nueva Trova*. Puerto Rico: Cubanacán.
- Duque, Elie Anne (1998) *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Duque, Elie Anne (2001) *J. M. Emirto de Lima (1890-1972). Antología: pasillos, danzas y canciones*. Bogotá: Música Americana.
- Eli Rodríguez, Victoria y M^{te} de los Ángeles Alfonso Rodríguez (1999) *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor.
- Fernández, Olga (2005) *Solo de música cubana*. Quito: Abya Yala.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (2011) *Historia General y Natural de las Indias [en línea]*. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/2DCTlGY> [Consulta: 06.08.2018].
- Iglesias, Antonio (1999) *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto.
- Montsalvatge, Xavier (1988) *Papeles autobiográficos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Navarro, Jose Luis. (2002) *De Telehysa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.
- Navarro García, José Luis (2008) *Historia del baile flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Núñez, Faustino y M^{te} Teresa Linares (1998) *La música entre Cuba y España. La ida y la vuelta*. Madrid: Fundación Autor.
- Piñero Corpas, Joaquín (1962) *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Piñero Corpas, Joaquín (2010) *Música de la época del libertador Simón Bolívar. Bicentenario de la independencia. República de Colombia. Edición especial, 1810-2010*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Valderrama Zapata, Gregorio (2008) *De la música tradicional al flamenco*. Málaga: Arguval.
- Vossler, Karl (1962) *Algunos caracteres de la cultura española*. Madrid: Austral

M^{te} Isabel Calle Romero

El vuelo redentor hacia una frontera del lenguaje: cuando Pizarnik se erigió en Altazor

Resumen: El sujeto poético pizarnikiano se erige en ángel caído tras la ruptura con el mundo celeste. Desmembrado y harapiento sonambulea por un mundo de ensonaciones en busca de una salida a la nocturnidad terrestre. La solución pasa por refugiarse en el lenguaje y la poesía, un lenguaje que se transforma en redentor y que alcanza el cielo anhelado a modo de Altazor, sobrevolando lo no deseado y transformándose a medida que el vuelo se alza. Huidobro, al igual que Pizarnik y otros escritores hispanoamericanos buscan su refugio en un lenguaje nuevo, en un ser lingüístico que los salve de las nimiedades del ser y que sea capaz de transformar el mundo. Esa otra orilla a la que arribar a través de un largo viaje en el que los signos, los símbolos y las transformaciones significantes y significadas relegan la tradición a un canon más ortodoxo.

Tras el viaje, la solución alcanzada se difumina en preguntas incontestables, interpretaciones ambiguas o silencios inalienables. Las voces de los dos poetas se confunden en un mismo estertor último que provoca la caída o la desaparición del ángel-Altazor, provocando así soluciones diferentes en cada yo poético: la desaparición o la esperanza.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro, Altazor, poesía hispanoamericana, universo celeste

Abstract: Pizarnik depicts the poet-subject as the fallen angel after the rupture with Heaven. Dislocated and worn, it sleep-walks a world of dreams in search of a way out of the terrestrial night. The solution involves seeking refuge in language and poetry, a language that becomes its redemption and reaches the longed-for sky in a manner similar to Altazor, soaring above the undesired and transforming itself during the ascent. Huidobro and Pizarnik, like other Hispano-American writers, seek refuge in a new language that can save them from the insignificances of the self and transform the world, this other shore which is arrived at after a long voyage in which significant and signifying signs, symbols and transformations relegate tradition to a more orthodox canon.

After the voyage, the solution arrived at is blurred by unanswerable questions, ambiguous interpretations or inalienable silences. The voices of both poets are confused in the same final rasping gasp that leads to the fall or disappearance of the angel-Altazor, thus bringing about different solutions in each poetic ego: disappearance or hope.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro, Altazor, Hispano-American poetry, celestial vault

Introducción

La exploración alternativa a un lenguaje deslustrado durante siglos provoca que el viaje por territorios de ensueño hacia un orbe ajeno sea necesario para alcanzar la libertad poética. Este vuelo es el que realiza Altazor de la mano del sujeto poético pizarnikiano a pesar de que se le resbale entre los dedos por el peso incómodo que provoca una soledad nocturna caída desde mucho más arriba de los aeroplanos. Huidobro-Altazor vuela hacia una frontera, trayecto cósmico en el que la deconstrucción de los signos lingüísticos profetiza tal vez un mundo insólito y primigenio donde la poesía de Alejandra Pizarnik podría haber sido feliz. Pero este lenguaje no alcanza esa perfección para los dos poetas, la caída es un riesgo que había que correr y es el ángel harapiento pizarnikiano el que admirará el vuelo del Mago (no la rosa de la muerte): «Mago, he ahí tu paracaidas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador» (Huidobro, 1931: 15).

En la Biblioteca Personal de Alejandra Pizarnik de la Sala Americana de la Biblioteca Nacional de Maestros de Buenos Aires, aparece catalogada la antología poética de Vicente Huidobro *Prosa y poesía. Antología de 1957* publicada en Aguilar en Madrid en la que aparecen unos fragmentos de *Altazor*. Conoce pues, perfectamente la obra creacionista.

El 27 de agosto de 1955, con 19 años de edad, a las 12 de la noche, Alejandra Pizarnik acaba el «pequeño librito» que le ha regalado J.J.B. Este «librito» es *Altazor* y tras su lectura el éxtasis es total:

24.00 h. Terminé el librito de Huidobro. Estoy semiinconsciente. Es bellissimo. La profusión de imágenes me ha dejado cansada y débil. ¡Qué pureza! ¡Eso es poesía! ¡Eso es desflorar el papel en el sentido más dramático! ¡Cierro los ojos. Tristeza profunda dentro de mi alegría. Sí. Alegría de haber encontrado a Huidobro, otro agonizante. Otro amante compañero de mi soledad. ¡Él sí que sufrió del sentimiento trágico de la vida! ¡Siento que me duele la sensibilidad. Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Y únicamente hay cuerdas de colores que pemanecen tensas. A ratos, alguien las tañe y ellas se mueven eléctricamente nerviosas y producen un sonido chirriante. Me identifico con Huidobro en su relación con los objetos, en ese percibir de su vitalidad. Es como cuando yo decía que siento que cada objeto me grita. No sé por qué causa al leer: «Cuando el cielo trae de la mano una tempestad... Hurra molino girando en la memoria» senti unos desesperantes desos de llorar. Me conmueve profundamente ese «hurra» tan hermanado, tan bondadoso, tan resignado. ¡Pobre molino que siempre da vueltas y vueltas! ¡Clarol! Así es la vida. Gira y gira. Y Huidobro lo sabe, y le da ánimos al molino. Ahora que lo escribo, me sube el llanto. Tous et toutes grains de sable... ¡Anhelos de eternidad! ¿Dónde estás, Altazor? (Pizarnik, 2003: 133).

Sin duda la influencia de los chillidos celestes altazorianos en busca de la eternidad del molino que ella también desea es altamente contagioso, como veremos en su poesía posterior. Pero Alejandra no dice la verdad en sus días. No es en 1955 cuando cae por primera vez en sus manos el poema de Huidobro. Tal vez solo leyó algún fragmento o lo escuchó en alguna conferencia o recital en aquellos años de universidad e inquietud intelectual pero una entrada de 1954, el 26 de septiembre, lunes, acaba con este verso: «Y esa vez que te grita vives y no te veo vivir.» Es uno de los primeros versos del Canto I con una pequeña variación, el «ves» por «veo», de ahí tal vez la suposición de la transmisión oral de los versos. O no, la trasposición de los promombres pizarnikianos tal vez hiciese una de sus primeras apariciones. Tal es el dominio de la poesía de Huidobro, que a continuación de este verso recrea un poema iniciado con algunos de los símbolos que se reiteran a lo largo de dicho canto: «Son las cuatro de la tarde. ¡Oh, sol! ¡Oh, árboles humildes plenos de verde!». A partir de aquí, los recursos lingüísticos huidobrianos se van mimetizando dentro del poema: anáforas, estructuras paralelísticas, exclamaciones, interrogaciones, árboles, pájaros, tierra, caída... La pesquisa lingüística sigue potenciándose en la obra de Pizarnik a medida que avanza su trayectoria poético-vial. Es en *El infierno musical* donde «El deseo de la palabra» (citando el poema de *El infierno musical*, 1971) es tal, que yuxtapuesto al anhelo del amor se convierte en la única, aunque ya perdida, esperanza para poder traspasar la frontera de *Altazor* y descubrir una nueva creación exenta de angustia y oscuridad: «¡Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo» (Pizarnik, 1971: 24).

El amor, un amor que podría haber sido el aliado del lenguaje para obtener el indulto de la muerte. Un amor en el que los dos poetas se sienten seguros: «Mi paracaidas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. / Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonrías haces pensar en el comienzo del mundo» (Huidobro, 1931: 11).

Dos aspectos fundamentales son los que unen al paracaidista con este ángel harapiento: el espacio en el que se desarrolla la caída y la búsqueda de una frontera lingüística que les llevará o lleva (dependiendo del sujeto lírico) a la salvación y creación de un insólito territorio paradisiaco y prístino. En palabras de Saúl Yurkevich: «Huidobro siente una obsesión ontológica. Busca el fundamento de su existencia hundién dose en la tierra, solidarizándose con las oscuras fuerzas genésicas para que su poesía sea gestada como emanación de la naturaleza. [...]»

El poeta se aparta del tiempo histórico, profano, irreversible, para instalarse en un tiempo sacralizado, el tiempo primordial, del presente perpetuo, de los ciclos naturales, del eterno retorno» (1970: 102).

1 Entre dos tierras: el vuelo de Altazor y el anhelo del ángel

El vuelo acrobático del nuevo dios-Altazor creador, a sus 33 años, se expande a lo largo de un espacio cósmico singular. Gracias al paracaídas y parasubidas que lo convierte en el hacedor, Altazor vive en una especie de limbo cósmico-sideral entre el cielo y la tierra. «La caída de Altazor —según Graciela Maturro (1992: 57)— cuenta con un auxilio: su paracaídas. Caída por lo tanto ponderada e inducida por el autor». No se establecerá un espacio tripartito cielo/espacio de ensoñación/tierra, luego coexiste con ellos un horizonte reflejo de lo celeste cuyas olas pertenecen a la frontera con la tierra:

El mar quiere vencer / Y por lo tanto no hay tiempo que perder / Entonces / Ah entonces /
Más allá del último horizonte / Se verá lo que hay que ver» (Huidobro, 1931: 62).

Así pues, Altazor viaja traspasando un cosmos de estrellas, planetas, aerolitos, nebulosas, cometas y arcoiris espolado por el viento, tambaleándose entre la noche y la aurora, deseando evitar la caída en la muerte del descenso: «Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos. / Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae. / Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcos-iris. / Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte» (Huidobro, 1931: 9).

A medida que el desplazamiento progresa, los elementos futuristas propugnan su trascendencia dentro de la dimensión poética del sujeto: no únicamente los componentes celestes construyen ese desconocido espacio sino que esencias inertes o inusuales rematan la realidad de esta emigración vital: aeroplanos, dirigibles, globos y acróbatas. Seres alados y el ángel.

Él es el ángel. Ella es ángel. El ángel caído que sigue volando para no descender a la tierra, a la noche y a la muerte. Es un ángel con paracaídas en una caída eterna que ensaya la búsqueda del confín con una naturaleza ajena que lo lleve al resguardo de la parvedad y el vacío, de la tierra y de la muerte. Los siguientes versos bien podrían haber sido compuestos por cualquiera de los dos: «Eres tú tu el ángel caído / La caída eterna sobre la muerte / La caída sin fin de muerte en muerte / Embruja el universo con tu voz / Aférrate a tu voz embrujador del mundo / Cantando como un ciego perdido en la eternidad / Anda en mi cerebro

una gramática dolorosa y brutal / La matanza continua de conceptos internos / Y una última aventura de esperanzas celestes» (Huidobro, 1931: 27-28).

Se desencadena, por lo tanto, una mirada descendional, desde el punto de vista del demijurgo, del creador, desde la convicción y la fe del sujeto lírico que sabe que tras el fracaso solitario de su exploración cósmica podrá descubrir, hallar, en el lenguaje, la oportunidad de atravesar el espejo y convertirse en cristal¹: «Altazor, el poema de Vicente Huidobro, recorre el camino inverso: la creación auto-destructiva: acto final de un nacimiento —el poema— y acta de defunción —el poema— en el que toda la obra literaria anterior del poeta chileno se libera de la cárcel del lenguaje [...]. Altazor será la libertad del cristal como refutación de la cárcel del espejo: porque este te devolverá la imagen del doble muerto, mientras que a través de aquél, al traspasar el cristal de la muerte, renacerán las voces en un mundo nuevo: *Temblores de cielo*» (Fuentes, 2013: 32).

Del mismo modo que en el *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, la construcción del poema gira en torno a la peregrinación del azor-alma por las esteras supra-lunares mientras el cuerpo duerme. Es el sueño el que ampara la capacidad de conocimiento verdadero de la mente. Una mirada desde la cima procurando concebir ese paisaje de vigilia que los rodea, la contemplación del discernimiento desde lo alto del obelisco: «Piramidal, funesta de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las estrellas; / si bien sus luces bellas / exentas siempre, siempre / rutilantes, / la tenebrosa guerra / que con negros vapores le intimaba / la vaporosa sombra fugitiva / burlaban tan distantes, [...] / Y en la quietud contenta / de impero silencioso, / sumisas sólo voces consentía / de las nocturnas aves / tan oscuras tan graves, / que aún el silencio no se interrumpía» (Cruz, 2003: 89).

Se trata, nos dice Paz, de «algo más que una simple anomalía literaria. Y es algo distinto: es un signo de los tiempos. Algo acaba en este poema y algo comienza» (Paz, 1982: 481-482).

Alejandra Pizarnik participa de todo este espacio. Desde su primera obra, *La tierra más ajena*, financiada por su padre cuando ella contaba con 18 años, en la que aparecen los primeros componentes astrales, hasta sus últimos poemarios en los que el sol brilla en rojo o negro convirtiéndose en lo no anhelado, el sujeto poético se zarandea y convulsiona en esta tierra ensoñadora pero, en esta ocasión, la eternidad del molino no lo libera de la muerte.

Los pájaros que anhelaba para poder hallar nuevamente aquella inocencia perdida de la que desciende el ángel y el azor, se han transformado en el reflejo

¹ «Las palabras de Altazor no son espejos sino ventanas» (Yurkievich, 1970: 107).

oscuro del otro lado del espejo: «dibujaban en mis ojos / pequeñas jaulas» (Pizarnik, 1965: 31). El ángel ahora ha desfallecido, macilento, se ha desmembrado en diferentes pronombres, máscaras y voces y ha convertido su mirada en un anhelo ascensional. Es el cuerpo sorjiano que descansa en la tierra desechado de la esfera primigenia paradisiaca. Pizarnik yerra en la noche de la tierra, advierte cómo el mar y los barcos que podrían haberla traído al cosmos de Altazor han partido ya, la saludan desde la otra orilla pero no vuelven a por ella. Todo es ángel. El poema, titulado «Desde esta orilla», es el siguiente: «Aun cuando el amado / brille en mi sangre / como una estrella colérica, / me levanto de mi cadáver / cuidando de no hollar mi sonrisa muerta / voy al encuentro del sol. / Desde esta orilla de nostalgia / todo es ángel / La música es amiga del viento / amigo de las flores / amigas de la lluvia / amiga de la muerte» (Pizarnik, 1958: 32).

Es un ángel mordisqueado y roto que va deambulando por la noche que ha pasado a ser su hogar. Es un ángel idiota invadido de malezas que le impiden recordar el color del cielo (Pizarnik, 1958: 9). El carácter errático y pendular de su poesía² provoca que la esperanza o la ilusión en ocasiones reaparezca y que el ángel, a veces caído, a veces anhelado, se convierta en el portador de la palabra: «Solo el ángel me enlazará al sol / Dónde el ángel dónde su palabra» (Pizarnik, 1958: 7).

1.1 La salvación es la frontera de la palabra

Únicamente la conexión inexorable con las palabras, con el lenguaje y con el amor (al igual que el canto II de *Altazor*) puede conseguir librar al sujeto poético pizarnikiano de la muerte. En el poema «Salvación» de *La última inocencia* se proclama la poesía como «parasubidas» al limbo del ensueño: «Se fuga la isla / Y la muchacha vuelve a escalar el viento / y a descubrir la muerte del pájaro profeta / Ahora / es el fuego sometido / Ahora / es la carne / la hoja / la piedra / perdidas en la fuente del tormento / como el navegante en el horror de la civilización / que purifica la caída de la noche / Ahora la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía» (Pizarnik, 1956: 7).

«Tal vez las palabras sean lo único que existe», afirma en *Las aventuras perdidas* (Pizarnik, 1958: 18). Pero tras ellas, a medida que avanza su estancia en la noche terrenal, se esconde el silencio. Es la gran paradoja de su poética: «Tal

contradicción se explica en razón de las dos poéticas que se despliegan en su obra y que entrañan dos visiones del lenguaje poético exactamente opuestas: la que lo ve como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega» (Piña, 2012: 69).

No es así en *Altazor*. Según Tovar, en el viaje que emprende Altazor: «El olvido o el fracaso son posibles; la muerte inexcusable; todos conducen al final pero no necesariamente al silencio. Un nuevo grito se confundirá con el último para provear, desde el suelo, la resurrección de los cadáveres» (Tovar, 1991: 147).

En la misma medida que *Altazor* descompone los monemas de los significantes para alcanzar un primitivismo edénico y retornar al paraíso preconcebido atravesando la frontera («Su propósito es resucitarlas —rehacerlas, recrearlas— desde la risa y el juego» [Schopf, 2001: 9]), Alejandra Pizarnik intenta destruir la significación de los signos para encontrar el mismo camino, la búsqueda de la virginidad en vez de los valores referenciales comunes: «No nombrar las cosas por sus nombres [...] Nombres que vienen, sombras con máscaras», pero no lo consigue. El sistema de reconstrucción es similar: «La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento», «Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo a mi muerte» («El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», 1968). El poema cierra el círculo abierto por la esperanza de un lugar poético insólito y alternativo con el último verso que retorna al ángel a la tierra húmeda y estéril. En palabras de Carolina Depetris: «El problema medular en esta poeta ocupa a las palabras y al mundo, y es referencial: ¿cómo puedo destruir la distancia que separa a cada palabra de la realidad que nombra? En términos estéticos: ¿cómo puedo unir el arte a la vida real? Esta brecha no siempre existió sino que se fijó alguna vez en un tiempo impreciso de la historia humana, y se fijó, dice Pizarnik, por error, de modo que resanar esa brecha, volver a unir vida y poesía, palabra y objeto será para ella su *raison d'être*» (2013: 80).

En *El infierno musical*, su última obra publicada en vida en 1971, se resumen las consecuencias de este difuso y dilatado viaje: «¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.» El fin del trayecto es el mismo que el huidobriano, la fragmentación, el fracaso de un lenguaje-espejo que es incapaz de fundar un mundo poético en el que vivir y que por ello desaparece en el último verso de *Altazor* creando la expectativa de un futuro paraíso original precada. Se profetiza en el Canto III:

Agoniza el último poeta

Tanen las campanas de los continentes

Muere la luna con su noche a cuestas

El sol se saca del bolsillo el día

2 «Sabemos que el supremo escollo de la obra pizarnikiana consiste en ese encuentro

con la palabra que asegure, a la deambulante trágica, el acierto. [...] Lucha quizá entre el pensamiento que hlvana el lenguaje y la contemplación de visiones que —paradojalmente— son oscuros estallidos de luz» (Rodríguez Francia, 2003: 303).

Abre los ojos el nuevo paisaje solemne
 Y pasa desde la tierra a las constelaciones
 El entierro de la poesía
 Todas las lenguas están muertas
 Muertas en manos del vecino trágico
 Hay que resucitar las lenguas
 Con sonoras risas
 Con vagones de carcajadas
 Con cortacircuitos en las frases
 Y cataclismo en la gramática
 [...]

 Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
 Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)
 Un ritual de vocablos sin sombra
 Juego de ángel allá en el infinito
 Palabra por palabra (Huidobro, 1931: 59-60).

La poética de Pizarnik y Huidobro no solo participa de un cielo ontológico que origina el quehacer poético; formalmente, salvando las distancias, Pizarnik adopta ciertas estructuras retóricas en sus poemas, por ejemplo la fragmentación de versos y la consecuente desorientación espacial del lector. Como en «Amantes»: «una flor / no lejos de la noche / mi cuerpo mudo / se abre / a la delicada urgencia del rocío» (Pizarnik, 1965: 13). O el famoso: «Alguien / cae / en / su/primera caída» (Calle, 2009: 454). Al que podríamos epilogar con los versos del Canto I de *Altazor*: «Solo / Solo / Solo/Estoy solo en la punta del año que agoniza» (Huidobro, 1931: 22). O la utilización de anáforas y los juegos de palabras altazorianas, como en «Siempre»: «[...] / Cansada de abrir la boca y beber el viento / Cansada de sostener las mismas vísceras / Cansada del mar indiferente a mis angustias / Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!» (Pizarnik, 1956: 20); o en «20»: «dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe» (Pizarnik, 1962: 30). O, también, repeticiones en un mismo verso, como ocurre en «Perigrinaje»: «Llamé, llamé como la náufraga dichosa / a las olas verdugas / que conocen el verdadero nombre / de la muerte. / He llamado al viento, / le confí mi deseo de ser. / [...] He llamado, he llamado. / He llamado hacia nunca» (Pizarnik, 1956: 16).

La mayúscula inicial y la ausencia de puntuación de Huidobro en *Altazor* son rasgos distintivos e intrínsecos de las primeras obras de Alejandra Pizarnik, como en el poema «A la espera de oscuridad»: «[...] Ampáralo niña ciega de alma / Ponle tus cabellos escarçados por el fuego / Abrazalo pequeña estatua de terror / Señáale el mundo convulsionado a tus pies / A tus pies donde mueren las golondrinas / Tirantes de pavor frente al futuro / Dile que los suspiros del mar / Humedecen las únicas palabras / Por las que vale vivir (Pizarnik, 1956: 17). Es la frontera de un lenguaje que el azor extinguirá, pero será límite intraspasable para el ángel harapiento. Todas las que ella fue continuarán contemplando los astros mientras la noche se transforma en su nuevo hogar.

Bibliografía

- Calle, María Isabel (2009) *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* [Tesis de doctorado]. Universitat Rovira i Virgili.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (2003) *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- Deperis, Carolina (2013) «Alejandra y la mística». En Adélaïde de Chateaus y Milgros Ezquerro (eds.) *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: LHarmattan.
- Fuentes Vázquez, Manuel (2013) «La cárcel del lenguaje. Altazor (Del espejo como prisión a la libertad del cristal)». En Rosa Grillo (ed.) *Tiempos y lugares de (de)formación*. Salerno: Oedipus Edizione.
- Huidobro, Vicente (1931) *Altazor*. Barcelona: Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
- Maturó, Graciela (1992) «De la metáfora al símbolo: aproximación crítica al poema "Altazor" de Vicente Huidobro». *RILCE*, 8 (1). Universidad de Navarra (51-67).
- Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- Piña, Cristina (2012) *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra (1956) *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- Pizarnik, Alejandra (1958) *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
- Pizarnik, Alejandra (1962) *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
- Pizarnik, Alejandra (1965) *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Pizarrik Alejandra (1971) *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pizarrik Alejandra (2003) *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Schopf, Federico (2001) «Poesía y lenguaje en Altazor». *Revista Chilena de Literatura*, 58. Universidad de Chile (5–18).
- Tovar, Paco (1991) «Altazor», un poema creacionista de Vicente Huidobro». *Scriptura*, 6–7. Universitat de Lleida (145–154).
- Yurkievich, Saúl (1970) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral.

Antonella Cancellier

Exilio y ética del encuentro. José Isaacson y Baruch Spinoza entre poema y teorema

Resumen: Desde el 1 de octubre de 2015, una nueva ley, concebida como reparación histórica, permite la doble nacionalidad en España a los descendientes de los judíos que en 1492 fueron expulsados de Sefarad.

Se examina *Cuaderno Spinoza* (1977), calificado por Canal-Feijóo como «el poema filosófico más importante escrito en lengua castellana», de uno de los grandes poetas argentinos, José Isaacson (Buenos Aires, 1922), que ha sentido «la imperiosa necesidad de aproximarse a Baruj Spinoza» (de la *Advertencia* del autor). El *Cuaderno Spinoza* recoge las tesis del filósofo holandés (1632–1677), el exiliado por excelencia. El exilio marca su existencia: primero, a través de su familia expulsada de la Península Ibérica, después alejado él mismo de la comunidad judía por sus ideas heterodoxas y por defender la libre expresión del pensamiento y desterrado de la ciudad, Ámsterdam —la Nueva Jerusalén—, reconociendo en su interlocutor, además de un origen compartido, una compartida visión del mundo.

Palabras clave: José Isaacson, Baruch Spinoza, *Cuaderno Spinoza*, judíos sefardíes, poesía argentina

Abstract: From October 1st, 2015, a new law, conceived as an historical reparation, allows in Spain dual citizenship to the descendants of Jews who in 1492 were expelled from Sepharad.

We analyze *Cuaderno Spinoza* (1977), described by Canal-Feijóo as 'the most important philosophical poem written in Castilian language', by one of the great Argentine poets, José Isaacson (Buenos Aires, 1922), who felt 'the imperious need to approach Baruch Spinoza' (from the author's *Advertencia*). *Cuaderno Spinoza* contains the thesis of the Dutch philosopher (1632–1677), the exile par excellence. The exile marks his existence: first, through his family's expulsion from the Iberian Peninsula, then, he himself sent away from the Jewish community for his heterodox ideas and for defending the free expression of thought and banished from the city, Amsterdam —the New Jerusalem—, recognizing in his interlocutor a same origin and a same vision of the world.

Keywords: José Isaacson, Baruch Spinoza, *Cuaderno Spinoza*, Sephardic Jews, Argentine poetry