



**EL ESTALLIDO DEL SILENCIO: LA PROLIFERACIÓN DEL LENGUAJE EN
LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

2016

MÓNICA ALEJANDRA QUINTANA REY

Director:

ÓSCAR TORRES DUQUE

Yo, MÓNICA ALEJANDRA QUINTANA REY, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Mónica Alejandra Quintana Rey

Fecha: febrero 5 de 2016

A mis padres, Rodrigo y Mayté, y a Sergio, el regalo más hermoso del mundo,

por honrar mi vida con su presencia.

A Óscar por compartir su conocimiento conmigo y permitirme darle forma a este texto.

A mis amigos y a todos aquellos que estuvieron allí, apoyándome y alentándome a seguir adelante.

Y, finalmente, a la vida, por poner en mi camino personas maravillosas.

CONTENIDO

Introducción	2
Capítulo I. Biografía y Contexto histórico	6
Capítulo II. De <i>Las última inocencia</i> a <i>Los trabajos y las noches</i> . El silencio como refugio	37
2.1. La destrucción del lenguaje como salvación de la escritura	40
2.2. De la revelación de la muerte al reconocimiento del lenguaje como morada: <i>La última inocencia</i> (1956) y <i>Las aventuras perdidas</i> (1958)	47
2.3. <i>Árbol de Diana</i> (1962) y <i>Los trabajos y las noches</i> (1965). La incursión del silencio.....	60
Capítulo III. “En esta noche, en este mundo” y “Sala de psicopatología”. El estallido del silencio.....	68
3.1. <i>Extracción de la piedra de locura</i> (1968) y <i>El infierno musical</i> (1971). El encuentro con el silencio	68
3.2. El silencio de cara a lo místico: Wittgenstein	78
3.3. “En esta noche, en este mundo”. La pérdida de la confianza	81
3.4. Hacer estallar el silencio: “Sala de psicopatología”	87
A MODO DE CONCLUSIÓN.....	96
Bibliografía.....	99

INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a la obra de Alejandra Pizarnik se dio a través de los relatos recogidos en la edición de la Prosa Completa que realizó Ana Becciu para Lumen, entre los cuales se encontraban algunos que llamaron mi atención como “Diálogos” (1965), “Devoción” (1965) y “Tragedia” (1966), y algunos otros textos que tenían un aire a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, como “El hombre del antifaz azul” (1972) y “A tiempo y no” (1969). Hubo una fascinación instantánea con estos relatos, principalmente por la construcción de un universo poético en el que el lector se ve invitado, por ejemplo, a un jardín en el que una niña juega a tomar el té “con el rumor de los ojos de las muñecas movidos por el viento tan fuerte que los hacía abrirse y cerrarse un poco. Yo estaba en el pequeño jardín triangular y tomaba el té con mis muñecas y con la muerte” (“Tragedia”, 2012, 35), y en el que la infancia y la muerte conviven en total armonía, como si la poeta tuviera la intención de mostrarnos que la muerte está presente a cada instante, desde el momento mismo de nuestro nacimiento y hasta nuestro fin. Además, estos relatos muestran una relación entre el lenguaje y la muerte, como si fuera esta la que quisiera pronunciarse, la que estuviera detrás de las palabras de la poeta; ello se escenifica en un relato como “Devoción”, en el que la niña regaña a la muerte por usar palabras que solamente resaltan la ausencia de lo que se nombra:

–Toma un poco de vino –dijo la muerte.

La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.

–No veo que haya vino –dijo.

–Es que no hay –contestó la muerte.

– ¿Y por qué me dijo usted que había?

–Nunca dije que hubiera sino que tomes –dijo la muerte.

–Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo –respondió la niña muy enojada.

–Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada –dijo la muerte.

La muñeca abrió los ojos. (31).

Esta relación muerte, lenguaje y silencio se mantiene en toda su obra, abarcando no solo los relatos, sino también su obra poética. Después de la lectura de sus textos en prosa, decidí acercarme a esta última, encontrando en ella no solo una gran presencia de la muerte y de la conciencia de su presencia en la vida misma, sino además un sentimiento de exilio que atraviesa toda la obra, porque es el motor de una búsqueda constante que emprende la poeta por una palabra que sea refugio, es decir, que la salve del exilio tanto de sí misma como de los demás. También observé que dicha búsqueda desemboca en el silencio, y que en vez de encontrarse la poeta con una palabra a la cual agarrarse, con la cual defenderse, encuentra en el silencio la única posibilidad ; pero este silencio no es buscado con el simple callar de la poeta, sino que es invocado a partir de las palabras: “cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (2011, 223).

Esta investigación se propone mostrar, entonces, dicha búsqueda, que parte de la idea de una palabra propia que sea refugio y desemboca en el silencio, y cómo estos dos movimientos están marcados en principio por una poesía breve, en la que el verso libre tiene mayor preponderancia y estructuralmente se muestra en poemas decantados, pero que pasa luego a una escritura en la que se puede observar o bien la coexistencia de varios géneros literarios o textos en prosa que se diferencian brutalmente de los trabajos de la primera etapa de su obra. A través del análisis de dos poemas que hacen parte de sus últimos escritos, “En esta noche, en

este mundo” y “Sala de psicopatología”, veremos cómo, mediante una abundante irrupción de palabras, el silencio es invocado por la poeta y se manifiesta en el poema.

Así, en el primer capítulo haré una biografía de la poeta en la que expondré el contexto literario y político en el que surge su obra y cómo algunas de sus preocupaciones literarias y artísticas inciden en su vida, al tiempo que muchos de los acontecimientos de esta, o de su manera de asirse al mundo, también se encuentran influidos por una idea de lo que es ser escritor o de la poesía, lo que hace que su vida se convierta en expresión de su misma obra poética.

En un segundo capítulo hablaré de los trabajos poéticos comprendidos entre 1956 y 1965. En los primeros trabajos de la obra de Alejandra Pizarnik, comprendidos entre 1956 y 1958, se puede observar cómo se manifiesta una idea de exilio que es propiciada por una conciencia de ser para la muerte que se le ha revelado a la poeta a través de la escritura, y cómo la palabra, el lenguaje, comienza a perfilarse como una guarida posible ante dicho exilio, por lo que la poesía entonces comienza a ser más decantada y a dar cuenta de esta confianza en la búsqueda. En un segundo momento, a través de un análisis de los poemas de 1962 y 1965, vemos cómo esta idea de la búsqueda de una palabra propia va resquebrajándose, y comienza a volcar la búsqueda poética en favor del silencio; en estos poemarios, que se destacan por su brevedad, encontramos también las primeras apariciones de poemas en prosa, pequeños textos de 5 o 6 líneas, que aunque breves, vaticinan el cambio estético que se producirá en su obra después de estos dos trabajos.

El último capítulo también está dividido en dos partes. En la primera expondré cómo se da esta transición de una poesía decantada y breve a una poesía en la que la proliferación del lenguaje se toma el poema; en esta parte me enfocaré en sus últimos poemarios: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). En una segunda parte analizaré “En esta noche, en este mundo” y “Sala de psicopatología”, dos poemas que no están incluidos en

ninguna de las antologías anteriores, pero que sin embargo son una muestra clara de una nueva propuesta poética que la poeta realiza en sus últimas obras, y que está caracterizada en lo formal por el uso de múltiples géneros dentro de un mismo texto, o por la incorporación de la prosa, a veces combinada con versos libres de muy larga extensión que se cortan y dejan lugar a espacios en blanco, cuyo efecto es el de generar la reflexión y la experiencia del silencio, revelando que de la búsqueda originaria de su poesía no quedó sino una conciencia del vacío del lenguaje y de la instauración del silencio como morada, como lugar de llegada de su poesía.

CAPÍTULO I. BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO

La obscenidad no existe. Existe la herida, el hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida.

Alejandra Pizarnik, *Los perturbados entre lilas*

Una reflexión sobre el lenguaje que desemboca en una búsqueda del silencio es la característica fundamental de la obra de la poeta Alejandra Pizarnik. Más allá de la preocupación por crear, por escribir, se encuentra en Pizarnik una necesidad visceral de convertir a la vida misma en obra de arte, en acto poético. Siendo así, su obra se convierte en una posibilidad de plantarse en el mundo, de develarlo; se vuelve una ontología, una postura del ser, una manera de afrontar la existencia.

Dos poemas pertenecientes a la etapa final de su vida son muestra de la búsqueda constante de la poeta por un “silencio perfecto”, silencio que fuera refugio, que le permitiera guarecerse del exilio al que se sentía condenada; este sentimiento de eterna exiliada no solo tenía que ver con su ascendencia judía, sino también con una renuncia a la vida inauténtica, es decir, a una vida cómoda, aburguesada, determinada por el deber ser y alejada de una reflexión sobre la existencia. Además, estos poemas expresan una desconfianza hacia el lenguaje y una búsqueda estética a favor de una exposición del silencio a través del exceso de palabras, que se desarrolla después del año 1968, a partir del poemario *Extracción de la piedra de locura*. El primero de ellos es “En esta noche, en este mundo”, poema escrito en 1971 y publicado ese mismo año en *La*

Gaceta del Fondo de Cultura Económica. En él, la poeta evidencia la imposibilidad de las palabras para expresar aquello que se busca expresar, dejando de lado su posición sobre el lenguaje de los años anteriores a 1968, en los cuales este, después de una tarea de decantación, de búsqueda exhaustiva de la palabra precisa, concreta, podría mostrar aquello que la poeta quería expresar. El segundo de ellos, es “Sala de psicopatología”, poema que escribió durante su segunda estadía en el Hospital Pirovano y que solo fue publicado diez años después de su muerte, en 1982, como parte del libro *Textos de sombra y otros poemas*. Este poema no solo muestra el cambio de su propuesta estética durante los últimos años de producción de su obra, en los que da rienda suelta al lenguaje para que este exponga el silencio que se esconde detrás del poema, sino que además es testimonio de una vida entregada de lleno a la literatura y expone la condición de exiliada impuesta por ella misma, con el fin de hacer de su vida literatura, alejándose de las normas sociales.

De esta manera, la vida y la obra de la poeta se entrelazan para mostrarnos su batalla contra todo encasillamiento, categorización o binarismo, y su intención de entregar de lleno su vida a la literatura. Nació en Avellaneda el 29 de abril de 1936. Sus padres, Rosa e Yvan Pizarnik, judíos de origen ruso, viajaron a Argentina huyendo de la situación económica y política que se vivió en Europa durante las primeras décadas del siglo XX; primero pasaron por París y después decidieron venir a América Latina, donde se encontraban algunos familiares de la madre de la poeta. Tanto su familia materna como su familia paterna fueron perseguidas en Europa al estallar la Segunda Guerra Mundial y muchos de sus familiares murieron en el holocausto; solo se salvaron de la persecución contra los judíos dos tíos por parte del padre,

quienes se escondieron en la campiña francesa, y una hermana de la madre que también vivía en Argentina¹.

Esta experiencia familiar se relaciona con el sentimiento de la poeta de no pertenecer a ningún lugar, de sentirse, como alguna vez se lo escribió a León Ostrov, “condenada a buscar su lugar de origen”. En textos como “Desconfianza”, escrito en 1965, se hace evidente el sentimiento de extrañeza frente a aquello que, de alguna manera, le permite al ser humano asirse al mundo, como la familia o la continuidad en un mismo lugar

Mamá nos habla de un blanco bosque de Rusia:

“... Y hacíamos hombrecitos de nieve y les poníamos sombreros que robábamos al bisabuelo...”.

Yo la miraba con desconfianza. ¿Qué era la nieve? ¿Para qué hacían hombrecitos? Y ante todo, ¿qué significaba un bisabuelo? (2011, 30).²

Además, en la mayoría de sus poemas se percibe una consciencia adquirida desde muy temprana edad sobre la presencia de la muerte en la existencia como algo inherente, inmerso en la vida misma. De esta manera, en sus poemas la infancia y la muerte van siempre de la mano: “Sobría como un golem la infancia se ha ido” (2011, 436) o “Me rememoro el sol de mi infancia infusa de muerte” (“La mesa verde”, 2011, 449). La muerte no es, en el universo poético de Pizarnik, una intrusa, sino eterna compañía del hombre en su paso por el mundo, además de ser su única posibilidad y certeza.

¹ Así lo cuenta Myriam Pizarnik, hermana de la poeta, en el documental *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*, cuando dice: “Yo tenía cinco años y me enteraba de que Hitler estaba invadiendo diversos países. Tenía tal temor que pensaba que podía venir acá [...] y me tapaba la cabeza por el temor de que eso siguiera avanzando. ¡Eso en una criatura de cinco años! Lo peor del día era cuando mi padre recibía todas las tardes el diario, enterándose de lo que sucedía en Europa. Cada vez recibíamos menos cartas de la familia [...]. A mi abuelo lo habían llevado a construir caminos, y mi abuela y mis tías estuvieron en campos de concentración”. (Ardito y Molina, 2011).

² Los textos de Alejandra Pizarnik citados en esta investigación pertenecen a: Alejandra Pizarnik. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2011, y *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2012.

En 1954, Alejandra Pizarnik comienza a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Allí conoce a Juan Jacobo Bajarlía (1914-2005), escritor y catedrático argentino que influye en su vida literaria, ya que construye con él una amistad que le permite conocer a otros escritores e intelectuales argentinos como Aldo Pellegrini (1903-1973), Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983) y Arturo Cuadrado (1904-1998)³. Además, Bajarlía introduce a Pizarnik en las vanguardias, que tendrán —sobre todo el surrealismo— una influencia en la obra de la poeta. En este periodo, Alejandra participa en la revista *Poesía Buenos Aires*, en donde conoció a otros escritores.

Durante la época en la que comienza a escribir su obra poética, en América Latina ya se conocían los movimientos de vanguardia, gracias a autores como César Vallejo (1892-1938), Enrique Banchs (1888-1968) y Macedonio Fernández (1874-1952) (De Sola, 1967). También habían aparecido algunos movimientos de vanguardia liderados por escritores latinoamericanos. Tal es el caso del huidobristo en Chile y el estridentismo en México. Xavier Abril (1905-1990) y Alberto Hidalgo (1897-1967) representaban en Perú, a la par con Vallejo, a los escritores vanguardistas, de la misma manera en que lo hacían Mariano Brull (1891-1956) en Cuba y León de Greiff (1895-1976) en Colombia. Las vanguardias latinoamericanas, aunque tardías, conservaron los principales postulados de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, entre estos la búsqueda de una propuesta que rompía de lleno con la tradición y que tenía como punto focal de sus discusiones la crisis del lenguaje que se había desencadenado durante las últimas décadas del siglo XIX, causada por una sensación de anacronismo de los

³ Según De Sola, estos poetas introducen los movimientos de vanguardia en Argentina. Juan Jacobo Bajarlía, por ejemplo, fundó la revista *Contemporánea*, que circuló en 1948 y que puso en entredicho los postulados de movimientos como el parnasianismo y el expresionismo, asumiendo una postura más acorde con el dadaísmo; en la redacción de esta revista participan poetas como Francisco Madariaga, Alberto Vanasco, Juan Carlos Lamadrid y Raúl Gustavo Aguirre. Por su parte, Aldo Pellegrini se instituyó como uno de los máximos exponentes del surrealismo en este país y participó como director de varias revistas de corte surrealista, como *Que* (1928-1930) y *A partir de cero* (1952-1956) (107).

valores tradicionales, que parecían no pertenecer a la vida de la modernidad. De esta manera, como lo afirma Arnold,

Modern times find themselves with an immense system of institutions, established facts, accredited dogmas, customs, rules, which have come to them from times not modern. In this system their life has to be carried forwards yet they have a sense this system is not of their own creation, that it by no means corresponds exactly with the wants of their actual life, that for them, it is customary not rational. The awakening of this sense is the awakening of the modern spirit. (citado por Butler, 1994, 2).

Estas vanguardias conservaron de propuestas estéticas como las de Stéphane Mallarmé (1840-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891) y Hugo von Hoffmannstal (1874-1929) la experimentación con el verso libre, con la tipografía y la distribución de las palabras en el espacio en blanco, y las metáforas como una forma de renovar el lenguaje; estos escritores tenían una propuesta que buscaba un lenguaje poético que trascendiera el discurso cotidiano (Butler, 4). Otra de las propuestas que se mantienen tanto en las vanguardias europeas como en las vanguardias latinoamericanas, y de la que es heredera la obra de Alejandra Pizarnik, es la de la desconfianza en el lenguaje y su capacidad de representación desembocada por la crisis anteriormente descrita; esto impone a la poesía por encima de la narrativa, tal como lo describe Butler, puesto que se propone un lenguaje cargado de la subjetividad de los autores; de esta manera “as they lose confidence in the power of ordinary syntax to articulate causal processes, they believe less and less in the project of representing the world through the narrative of historical development. The writer’s language becomes more and more elliptical and turns to juxtaposition and the illogical, to the simultaneous and collaged” (10). Además, el verso libre se apodera de la literatura de vanguardia, convirtiéndose para muchos de los

movimientos vanguardistas en posibilidad de expresión de la individualidad del poeta (16); Alejandra Pizarnik también le apuesta al verso libre en su poesía.

En Argentina, el grupo de escritores que se reúne en torno de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1970), constituido por Jorge E. Mobili (1927-1994) y Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983), entre otros, es uno de los primeros en tomar posiciones de movimientos de vanguardia.

Tomaban tanto del invencionismo como del surrealismo algunas propuestas para incorporarlas en su quehacer literario, entre estas la necesidad de explorar la psiquis para lograr una visión más amplia de la realidad con el fin de “rescatar lo humano en su integridad” (De Sola, 99). En esta revista Alejandra Pizarnik participó activamente.

Hubo otras revistas como *A Partir de Cero*, *Boa* y *Letra y Línea*, que se declaran abiertamente surrealistas y que son contemporáneas a la obra de la poeta. Este es el caso de *A Partir de Cero*, revista que circuló entre los años 1952 y 1956, dirigida por Enrique Molina (1910-1997), que agrupaba a escritores como Julio Llinás (1929-), Carlos Latorre (1916-1980), César Moro (1903-1956) y Olga Orozco (1920-1999). Esta revista tenía una línea editorial que le daba prioridad a la reflexión y transformación del lenguaje; además publicaba traducciones de los grandes exponentes del surrealismo, entre ellos a Paul Éluard (1895-1952). En segundo lugar, la revista *Letra y Línea*, que comienza a circular en 1953 bajo la dirección de Aldo Pellegrini (1903-1973), y en la que participaron autores como Mario Trejo (1926-2012), Carlos Latorre (1916-1980), Alberto Vanasco (1925-1993) y Ernesto B. Rodríguez (1914-1984). Finalmente, la revista *Boa*, dirigida por Julio Llinás, que circula por primera vez en 1950 y tiene su último número en 1960, contaba con un consejo editorial diverso, en el que se reunían artistas plásticos y escritores; era una revista no solo dedicada a la literatura sino al arte argentino en

general. En ella participaban autores como Francisco Madariaga (1927-2000), Mario Trejo (1926-2012) y Francisco Urondo (1930-1976).

Aun cuando compartía con varios de los autores destacados en el ambiente literario bonaerense de la época, Alejandra Pizarnik sentía cierta repulsión por la vida de los círculos literarios contemporáneos a ella, pues consideraba que pecaban por exceso de reunión social y por buscar siempre ‘exhibirse’, dejando de lado al “solitario, neurótico y bohemio artista (romántico). Que ahora un artista es un ser sociable y reflexivo como cualquiera que no lo es” (2013, 123)⁴. Esto no le impidió participar en algunas de estas revistas, como es el caso de *Poesía Buenos Aires*, ni entablar relaciones con algunos de estos escritores, en especial con Olga Orozco y Enrique Molina.

En 1955, a sus diecinueve años, la poeta publica su primer libro, *La tierra más ajena*. Durante este año, Argentina está pasando por momentos políticos álgidos. Existe una tensión entre los peronistas, la derecha argentina y los sectores socialistas y comunistas, que desemboca, después de constantes pugnas entre los peronistas y la oposición, en un bombardeo a la Casa Rosada el 16 de junio de ese año, realizado por una fracción del ejército que se oponía a las políticas populistas de Juan Perón; dicho ataque deja trescientos muertos y seiscientos heridos. Dos meses después, el 30 de agosto de 1955, Perón da el discurso conocido como “Cinco por uno”, que termina por dividir aún más a los argentinos y por legitimar la fuerza y la violencia (Mignogna, 2006). Al respecto, Alejandra comenta en su diario de ese año: “Anoche soñé que estallaba una revolución. [...] Despierto y mi madre me dice que hay serios disturbios políticos. Pienso en mi sueño (¿premonitorio?). No he leído los periódicos desde la última hecatombe

⁴ Los textos de los *Diarios* son extraídos de la edición de los *Diarios* (Lumen, 2013).

fechada el 16 de junio. [...] ¡Maldito encierro! Este suceso retrasa la impresión de mi libro”
 (170).

Los poemas de esta primera publicación están influidos por algunas de las técnicas de los
 movimientos de vanguardia, tales como la escritura automática y la supresión de los signos de
 puntuación. Podría deducirse que la recurrencia a la escritura automática en este primer trabajo
 se derivaría, en cierta medida, de la sensación de la poeta de no poder cohesionar las imágenes
 que se le revelan, sino que estas van llegando una detrás de otra, lo que hace que sea difícil
 aprehenderlas (2013, 105, 110).

Además, es necesario resaltar la influencia de Vicente Huidobro en estos poemas, sobre todo
 en cuanto a la disposición de las palabras en el espacio en blanco y la sensación de caída que se
 da con dicha disposición y que genera una remembranza del poema *Altazor*, del poeta chileno.
 Esto se puede observar en poemas como “Solo un amor”, que está incluido en este primer
 poemario⁵.

Mi amor se amplía.

Es un paracaídas perfecto.

Es un clic que se exhala y
su pecho se hace inmenso.

Mi amor no ruge

no clama

no ruega

no ríe.

Su cuerpo es un ojo.

⁵ Durante este año Alejandra Pizarnik comienza la lectura de la *Historia del surrealismo*, que la acerca a autores de este movimiento, como son André Breton y Jacques Vaché; también adelanta la lectura de “Altazor” de Vicente Huidobro: “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” (168).

Su piel es un mapamundi.
Mis palabras perforan la
última señal de su nombre.
Mis besos son anguilas que él
Se ufana en dejar resbalar.
Mis caricias un chorro reminiscente de
música sobre fuentes de Roma.
Nadie pudo huir aún de su territorio
anímico.
No hay rutas ni pliegues ni insectos.
Todo es tan terso que mis lágrimas se
sublevan.
Mi creación es una mojigatería junto a
su rubio carromato.
En estos momentos el tintero alza vuelo y
enfila hacia linderos inacabables de
mosquitos haciendo el amor.
Suena el fatídico sonido. Ya no vuelo.
Es mi amor que se amplía. (32).

En 1956, Alejandra Pizarnik publica su segundo libro, titulado *La última inocencia*. En este poemario el amor, que era el tema principal de su primer trabajo, pasa a tener un protagonismo menor y comienzan a aparecer dos temáticas que serán recurrentes en toda la obra de la poeta argentina: en primer lugar, comienza a desarrollar una reflexión sobre la poesía como lugar de salvación del hombre, como espacio de protección ante las ofensas de la vida; en segundo lugar, hay toda una preocupación por generar una poesía que parta de la existencia, y que habla desde la vida misma, y por ende, desde la muerte. Esto se observa en poema como “Salvación”, en el que se pone de manifiesto el proceso de creación poética y la búsqueda

constante que está inmersa en la obra de Pizarnik, mostrando la poesía como espacio de búsqueda de un lenguaje diáfano que le dé sentido a la vida misma:

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
 perdidos en la fuente del tormento
 como el navegante en el horros 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. (2011, 36).

En el año de producción de *La tierra más ajena*, Alejandra Pizarnik toma una postura en relación con la literatura, que se mantiene a lo largo de su vida y que es eje central de este trabajo. Para ella es necesario que la literatura, y sobre todo, la poesía, hablen de la existencia, ya que si no se habla desde la existencia misma, la obra en sí no tendría sentido. El hecho de que Alejandra Pizarnik durante estos años hubiera querido escribir una novela pero encontrara múltiples dificultades a la hora de iniciar su escritura, está muy ligado a su concepción de literatura, puesto que no quería hacer una novela en la que inventara personajes o lugares, sino una que partiera desde su misma experiencia de vida “pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni

situaciones en [las] que no intervine. Tal es mi egoísmo o lo que sea” (2013, 41); no considera como buena literatura ni a la novela policial, ni a la fantástica, porque para ella todo lo que merece ser contado hace parte de la vida misma, en consonancia con los postulados del surrealismo; en relación con esto escribía “No comprendo el anhelo de lo fantástico, ni a la literatura de ‘misterio’. Es que, ¿es posible hallar más misterio que en la propia existencia?” (2013, 187).

Este interés por hacer que la obra hable de la vida misma y de la existencia se mantiene en su siguiente poemario, titulado *Las aventuras perdidas*, publicado en 1958. En poemas como “La jaula” se puede observar esta preocupación, aunada a la idea de la conciencia de la muerte, y cómo dicha conciencia repercute en las relaciones con los otros, con aquellos que no parecen conscientes de su condición de seres para la muerte: “Afuera hay sol/No es más que un sol/pero los hombres lo miran/y después cantan” (2011, 63). En estos poemas el sol es la figura de la inconsciencia del ser arrojado a la nada, mientras que la poeta, que grita hasta el alma “cuando la muerte se posa desnuda en su sombra” (2011, 54), sí tiene aquella conciencia y por esta razón canta a la noche, que no es más sino el lugar donde la muerte se le revela.

Esto también se ve reflejado en poemas como “Tiempo” y “La noche”, en los que se habla de que esta conciencia es adquirida por la poeta desde su infancia: “Yo no sé de la infancia/más que un miedo luminoso/y una mano que me arrastra a mi otra orilla” (“Tiempo”, 76) o “tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte” (“La noche”, 85).

Es necesario destacar también que estos poemas tienen un acercamiento temático con los de César Vallejo, en los que el dolor de la existencia es latente en cada uno de ellos, y le apuesta a una poesía sin artificios, que hable desde el dolor de la vida, sin alejarse del ser en sí mismo. Según, Muzzopappa (2010) En los poemas de *Trilce* y *Poemas humanos* del escritor peruano se

presenta “el dolor en busca de un lenguaje nuevo que lo nombre y lo comunique, en busca de una memoria lingüística perdida, de allí la recurrencia de arcaísmos, neologismos y formas “intermedias” de la lengua, todo un repertorio de procedimientos que intenta dar cuenta de una parte de ese silencio que conlleva la postración y la vivencia del dolor humano” (3).

Además, estos poemas se relacionan con la obra del poeta peruano porque encuentran una preocupación poética del poeta en relación con el dolor que conlleva el considerarse un ser inacabado, de ser intermedio, que se encuentra entre la animalidad y el pensamiento.

Poemas como “Mucho más allá” de Alejandra Pizarnik, “Quisiera hablar de la vida/Este aullido, este clavarse las uñas/en el pecho, este arrancarse/las cabellera a puñados, este escupirse/a los propios ojos, solo decir:/¿es que yo soy? ¿verdad que sí?” (95). Tienen relación con el poema “Intensidad y altura” de César Vallejo: “Quiero escribir, pero me sale espuma, /quiero decir muchísimo y me atollo; /no hay cifra hablada que no sea suma, /no hay pirámide escrita, sin cogollo”, en tanto muestran no solo el dolor latente y la frustración, sino que también exponen la dificultad que supone para el poeta el acto de la escritura cuando se encuentra precisamente, en este punto intermedio, dividido entre su corporalidad, su existencia inmediata y el pensamiento.

Durante el tiempo que transcurre entre 1955 y 1960, en el que Alejandra Pizarnik escribió sus tres primeras obras, en Argentina se instauró una dictadura militar encabezada por las fracciones antiperonistas, después de la renuncia de Juan Domingo Perón a la presidencia y su salida del país el 20 de septiembre de 1955. En esos años se instauró la dictadura de Pedro Eugenio Aramburu, la cual fomentó un ambiente de persecución en contra del movimiento peronista. En 1956 se realizó un levantamiento militar, esta vez realizado por los militares fieles a Perón y algunos sectores civiles que rechazaban la dictadura militar. Sin embargo, este

levantamiento fracasó y Aramburu, como represalia, ordenó el fusilamiento de los rebeldes, tanto del ejército, como de los civiles implicados (Mignogna, 2006). Aun cuando el ambiente político y social argentino era de agitación, Alejandra Pizarnik no participó activamente en ningún movimiento político, ni tampoco tuvo una posición que respaldara a cualquiera de los grupos que se disputaban el poder. Para ella la política es violenta. Durante estos años, la literatura se convirtió en una forma de protección frente a los acontecimientos políticos, que la mantuvieron resguardada de la situación. Así, escribió en sus diarios: “Creo que volveré a Proust. Su mundo de princesas y duquesas es ideal para apartarse de esta masa llena de miedo y proyectos sangrientos” (171).

Esto no significa que la poeta tenga una posición apolítica. Su posición va mucho más allá de una vinculación a algún movimiento o partido. Alejandra Pizarnik está en contra de la burguesía, de su forma de vivir apacible, de su falta de crítica. Tampoco está de acuerdo con los movimientos socialistas y comunistas: “denme al hombre, no a las masas” (2013, 105). Por lo que su vida, tanto como su obra, se convierte en una lucha constante en contra de lo que Julio Cortázar en *Noticias de mes de mayo* define como la Gran Costumbre y de aquello que limita la experiencia de vida de los hombres a favor de una cotidianidad que los relega a una vida inauténtica. A lo largo de su vida hay una crítica constante a la institución burguesa y una toma de decisiones que la llevan a alejarse de las normas establecidas; este acto de rebeldía frente a todo lo establecido estaba impulsado por una idea de entregarse por completo a la literatura, de hacer de su vida misma poesía y, como decían los surrealistas, de no permitir la pérdida de la imaginación en actividades que la desgastaban⁶.

⁶ En el Manifiesto del Surrealismo de 1924, Andrés Breton exhorta a la búsqueda de una libertad plena en favor de la poesía y de la imaginación; así escribe: “[...]. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto se encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia”. (2007, 17).

De esta manera, durante estos años, Alejandra Pizarnik, que está cursando sus estudios en Filosofía y Letras —estudios que no termina debido a que no asistía a clases (sino que tomaba los programas y hacía ella misma su plan de estudios)—⁷, rechaza la idea de casarse y pone por encima de esta condición social del “deber ser mujer” a la literatura y a sus reflexiones sobre el lenguaje, lo que implica una renuncia a la vida predeterminada, para dar paso a una vida en la que prima, por encima de todo, la poesía⁸. Así, en su cotidianidad cuestiona el ideal femenino y lo rechaza, para dedicarse de lleno a la creación, a dejar algo más en el mundo, algo que la preserve del olvido al que nos condena la muerte cuando la vida se ha perdido en ignorarla. Esto queda consignado en sus diarios, cuando afirma: “Y aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional”. (318).

El 11 de marzo de 1960 Alejandra Pizarnik se embarca hacia París, ciudad en la que vive por cuatro años. Durante los primeros tres meses de estancia en Francia vive en un suburbio parisino llamado Chatenay-Malabry, con sus tíos paternos, y después de allí se traslada a la rue Saint Sulpice, luego a Saint Germain, Rue du Bac y, finalmente, Saint Michel (Piña, 2005). Para mantenerse en Francia, trabajó como correctora de estilo en *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura* dirigida por Germán Arciniegas (1900-1999). Alejandra siempre mantuvo una posición distante frente a la política, aun cuando el ambiente entre los intelectuales y

⁷ En 1955 escribe “Creo que no seguiré estudiando en la facultad. La vida es muy corta para sacrificar cinco años estudiando entre llanto y sacrificios” (2013, 132). Cristina Piña habla en el documental *Memoria iluminada* de la dificultad de Alejandra Pizarnik para cumplir a cabalidad con los programas académicos y de cómo ella decidía seguir las lecturas por su propia cuenta. Así, nos dice: “[...] que yo sepa no aprobó ninguna materia, no le interesaba la cosa sistemática, lo que le interesaba era leer y leer y leer, y saber y entender. Es fascinante cómo leía, cómo escribía, cómo quería saber. La cosa sistemática no le servía” (Ardito y Molina, 2011).

⁸ El 30 de julio de 1955, en una entrada de sus diarios, Alejandra cuenta cómo rechaza una propuesta de matrimonio a favor de llevar una vida dedicada a la creación literaria. Escribe: “¡Sola! ¡Sola! Ya no me ilusionaré en cuestiones amorosas. La deshecho de mis espacios. ‘El temor a la soledad es más fuerte que el temor a la servidumbre’... ¡¡Por ti, Connolly!! Por ti, ave de amplias alas que fríegas los ojos reanimados por la esperanza. ¡Sola! ¡Por siempre sola! Conscientemente sola. Yo elijo la soledad y no por rechazo del Otro. Yo, Alejandra, hoy 31 de julio elijo la soledad (‘lo hago por necesidad vital. Me pesa el cadáver pequeño’)” (113).

escritores latinoamericanos era de compromiso con los eventos políticos por los que pasaba América Latina. Tal vez su aversión a la política tenía como base la idea de que tanto el estalinismo como el fascismo hubieran aniquilado a su familia si se hubiesen quedado en Europa. Además, colaboró en revistas como *Poesía=Poesía* e hizo parte de una antología de la nueva poesía argentina editada por Juan Martelli (1938-2008).

Para Alejandra, este viaje significaba la posibilidad de crear, de dedicarse sin límite a la poesía. Así, en una entrada a su diario fechada el 7 de julio de ese año, escribe: “[...] se me ocurre que solo aquí podré trabajar y realizarme como poeta, dentro de lo que creo y no creo [...] cuando pienso en Buenos Aires y en su maldita atmósfera, en su maldito círculo literario, en los malos poetas hambrientos de publicar, en la mezquindad de los artistas, me detengo y pienso que es mucho mejor quedarse por aquí y trabajar terriblemente y solo volver con algo hecho, quiero decir varios libros, etc”. (339).

En el tiempo de su estadía en París conoce a otros escritores latinoamericanos como Octavio Paz (1914-1998) y Julio Cortázar (1914-1984), con quienes entabla una buena amistad.

También conoce a Marguerite Duras (1914-1996), a Simone de Beauvoir (1908-1986), a Roger Caillois (1913-1978), a Italo Calvino (1923-1985), a André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) y a Georges Bataille (1897-1962). Para la poeta vivir en París fue una experiencia inigualable, puesto que no solamente se encontraba en una ciudad que le procuraba muchísimas experiencias tanto literarias como personales⁹. París le ofreció libertad no solo literaria, sino también en relación con la vida cotidiana, puesto que pudo poner a disposición de su obra todo su tiempo, ya que, como lo afirma Cristina Piña (2005), en Buenos Aires la vida familiar le

⁹ En Alejandra Pizarnik siempre hubo un anhelo de vivir en París, y en 1960 viaja en el barco *Leanec* hasta Francia. Según Cristina Piña, “París en ese entonces era sucursal de Latinoamérica. Los escritores latinoamericanos... estaba todo el mundo allí”. Además de esto era una ciudad con gran movimiento intelectual y literario. Así como dice Antonio Requeni, “[h]abía mucho movimiento literario [...] que le daba un color a París, un sabor especial”. Roberto Yahni, hablando de la experiencia de la poeta en París dice: “Alejandra en París se sintió muy bien, era como demasiado estar ahí frente a una cantidad de cosas a las que no tenía acceso aquí [Argentina]” (Fragmentos del documental *Memoria iluminada*).

impedía disponer de un verdadero espacio para la escritura. Además de esto, en Francia asumió una posición aún más transgresora contra la cotidianidad; durante su estadía en París, Alejandra tuvo una vida bohemia y acentuó su absoluta negativa “frente a cumplir compromisos laborales, o entregarse de lleno a un oficio que le robara el tiempo que podría dedicar a la escritura” (59). Además, su estadía en esta ciudad le permitió vivir la experiencia de todos aquellos escritores que había leído ya desde Argentina, es decir vivir la París de uno de sus libros favoritos: *Nadja*, de André Bretón (Kressner, 2007).

En el tiempo en que estuvo en Francia también se acentúa una concepción del lenguaje que ya venía trabajando desde *Las aventuras perdidas* y que tiene una presencia ineludible en *Árbol de Diana* (1962) –libro que escribe durante los años 1960 y 1961, y que es publicado por la editorial de la revista *Sur*–, y es la idea de que el lenguaje es capaz de expresar aquello que se busca expresar pero solo a partir de un trabajo verdadero de búsqueda de la palabra precisa en la construcción poética. Esto se traduce en una confianza en el lenguaje, en la medida en que para la poeta existe una posibilidad de bruñir la palabra para que sea capaz de llenarse del misterio de la existencia. De esta idea proviene la necesidad de hacer una poesía decantada, pensada, que diga justamente lo que debe decirse¹⁰. Así, a primera vista, este poemario presenta textos muchísimo más breves que los de los tres trabajos anteriores; la gran mayoría de ellos no superan los cuatro versos. Además de esto, temas como el silencio y la muerte en relación con la palabra, con el lenguaje, son explícitos en este trabajo. Un ejemplo es el poema 15: “explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome”. (115).

Árbol de Diana, entonces, se nos muestra como un resultado de la búsqueda emprendida por la poeta de un lenguaje decantado aunada a una idea de poesía que marca toda su obra, puesto

¹⁰ En una entrada a sus diarios, fechada el 3 de diciembre de 1960, Alejandra Pizarnik habla de la necesidad de decantar el lenguaje y de adquirir una técnica de depuración del lenguaje: “Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida” (209).

que para ella, la poesía debía consistir en la creación de imágenes que hablaran desde la herida de la existencia y la necesidad de replantear el lenguaje, de darle la vuelta para que permitiera de manera diáfana comunicar “la tristeza de lo que nace” (2011, 81). Por tanto, consideraba que “nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas es vulgar. No es lo mismo decir ‘no hay solución’ que ‘no saldrás nunca sin embargo/de tu gran prisión de alcatraces’” (2013, 194). Es de destacar que esta brevedad muestra, paradójicamente, textos en verso libre o poemas en prosa, que aunque breves, comienzan a vislumbrar una preferencia por la prosa que posteriormente, en 1968, tendrá una presencia fundamental en su obra.

En este poemario se manifiesta, en primer lugar, la nostalgia por la infancia perdida y la sensación de no pertenencia a ningún lugar, en parte causada por esta obligación de crecer que se nos impone en la vida: “Extraño desacostumbrarme/de la hora en que nací. / Extraño no ejercer más/ oficio de recién llegada” (2011, 116). A partir de este libro, además, la voz poética comienza a hacer referencia a un exilio impuesto por sí misma, en orden de encontrar la palabra que rescate a la poeta del mundo de la cotidianidad, de lo mundano, para ofrendarle un espacio en el que la creación y la belleza primen sobre “las leyes de la vida”, que Pizarnik tanto odiaba.

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 suenan mágicamente. (2011, 133).

También los poemas comienzan a mostrar la invasión de la muerte en la creación poética de la poeta y en la vida misma; comienza a manifestarse su presencia en los poemas, como algo que está dentro de ella; esta presencia, además, está acompañada por la manifestación de una multiplicidad de voces “Miedo de ser dos/camino del espejo:/alguien en mí dormido/ me come y me bebe”. (116).

Además, este poemario permite ver un quiebre en la concepción poética en relación con su primer trabajo, *La tierra más ajena*, en el que predominan las técnicas de las vanguardias del siglo XX, entre estas la escritura automática. A partir de *Árbol de Diana*, podemos afirmar que de este movimiento Alejandra “recoge el germen de su ideal poético, cuya autenticidad no consistió en negarse a saber, sino en una apertura del saber que no excluyese los movimientos oscuros de la inteligencia” (Cadavid, 10), más se aleja de algunas de las técnicas propias de dicho movimiento con el fin de buscar una voz propia, un lenguaje que sea conciso y decantado.

Así, el surrealismo no solo influye en la obra de la poeta en su quehacer literario, sino en la manera como asume su existencia en el mundo, puesto que se identifica con la máxima surrealista de convertir la propia vida en obra de arte, es decir, en vivir de manera poética la vida. En palabras de Gabriela de Sola, el surrealismo no se interesa en la literatura y en la plástica como “formas de expresión artística”, sino como actividades del espíritu, mediante las cuales se le devuelve al hombre su lenguaje originario, propio, aquel que se devela, se descubre a través de tomar distancia de las posturas racionales, lo que encaja perfectamente con la preocupación de la poeta de llegar a una palabra pura, elemental. El surrealismo es “una rebelión contra la vida mediocre y convencional, la búsqueda de un nuevo orden de realidades” (De Sola, 49) y es este rebelarse del surrealismo el que está presente tanto en su escritura como en su vida. De esta manera, la obra de Alejandra Pizarnik se nutre de autores surrealistas como

André Breton (1896-1966) y Antonin Artaud¹¹ (1896-1948), aunque también encontramos la influencia de Friedrich Hölderlin (1770-1843), Gérard de Nerval (1808-1855), Rainer María Rilke (1875-1926), Marcel Proust (1871-1922) y Georg Trakl (1887-1914), así como de César Vallejo (1892-1938)¹².

En 1964 vuelve a Buenos Aires. Este año y los que siguen a su regreso se caracterizaron por la represión militar y las revueltas populares. En 1963 asumió la presidencia de Argentina Arturo Umberto Illia, quien ganó unas elecciones presidenciales en las que hubo abstención al voto, en gran medida por el mandato que Juan Domingo Perón hizo a sus seguidores de votar en blanco como protesta a la proscripción de su partido. Así, Illia ganó con tan solo el 25% de los votos de la nación. No solo no tenía completamente la simpatía del pueblo, sino la de los militares, quienes lo derrocaron el 28 de junio de 1966, por considerar que sus políticas eran demasiado “blandas” ante la amenaza del comunismo en el país (Mignogna, 2006).

Sin embargo, durante el gobierno de Illia hay un surgimiento de movimientos artísticos y literarios que se da en parte por el apoyo estatal a iniciativas culturales, como institutos de arte, galerías, museos, etc. Durante esta época, Alejandra Pizarnik comienza a frecuentar el grupo de escritores y pintores que se reunían en torno de la galería El Taller, y el de aquellos que hacían parte de la revista *Sur*. Entre las personas que frecuentaba se encuentran Manuel Mujica Láinez (1910-1984), Juan José Hernández (1931-2007), Eduardo Paz Leston (1936-) y Silvina Ocampo (1903-1993), y comenzó a publicar artículos críticos en diferentes revistas literarias y periódicos argentinos, como *La Nación*, *Testigo* y *Zona Franca*, entre otras.

¹¹ La poeta tiene una gran fascinación por este autor, que no solo la inspira e influye, debido a que encuentra tanto en su obra crítica como en su poesía puntos en común. Así, en su diario del año 1959 escribe: “He ojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que solo es ausencia o aullido–; y también habla de los periodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia” (288).

¹² Alejandra Pizarnik no sentía afinidad por los autores españoles o latinoamericanos, y le costaba hacer estas lecturas, lo que la hacía sentir culpable por no “conocer” la tradición literaria del idioma en el que escribía. César Vallejo es de los pocos autores de habla hispana que Alejandra Pizarnik leía con frecuencia.

En 1965, un año después de su llegada, publicó *Los trabajos y las noches*, trabajo que comenzó a escribir en Francia, pero que finalizó en Buenos Aires y que fue editado por Editorial Sudamericana. Este poemario está relacionado con *Árbol de Diana*, porque en ambos se encuentra la necesidad de la poeta por encontrar una palabra diáfana y una concreción en cada uno de los poemas¹³; es necesario destacar que ambos poemarios están caracterizados por sus poemas breves, en verso libre y algunos textos en prosas cortas, como si fueran pequeños relatos; esta técnica escritural es la antesala de su propuesta estética posterior a 1968: en la que la decantación cede paso a una proliferación de la escritura. Además de esto, *Los trabajos y las noches* es un poemario en el que, según Piña (2005), la muerte y la infancia toman un protagonismo esencial, que comenzará a desarrollarse a partir de este trabajo y, con más fuerza, en sus trabajos posteriores. Esta antología se divide en tres partes. En la primera se da una reflexión sobre el amor y sobre la sexualidad, pero relacionados con la muerte o con la búsqueda de la misma. Así, en poemas como “Revelaciones” se ve la relación sexo-muerte que cruza la primera parte del poemario, pero también en relación con el acto de crear:

En la noche a tu lado

las palabras son claves, son llaves.

El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre

un amado espacio de revelaciones. (156)

¹³ Ivonne Bordelois, en relación con la forma como fueron concebidos tanto *Árbol de Diana* como *Los trabajos y las noches* confirmaba la obsesión de la poeta en cuanto a la búsqueda de un lenguaje decantado; así, cuenta que “Recuerdo las innumerables veces que, en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar en Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana”. (citada en Piña, 100-01).

La segunda parte habla sobre la palabra y sobre la creación poética. Por otra parte, la poeta vuelve a hacer un énfasis en la infancia y hay cierto aire de nostalgia por la pérdida de la misma, pero a la vez con una consciencia de la muerte ineludible. Así, en poemas como “Infancia” se expresa tanto la nostalgia como el asombro de esta consciencia de ser para morir:

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto (176).

Finalmente, la tercera parte del poemario hace una alusión a la muerte, manifestando la relación entre esta y el silencio; podría afirmarse que, esta última parte pone en evidencia la conexión de una búsqueda de la muerte que se traduce también en una búsqueda, en la escritura, de un “silencio perfecto”, como ella misma lo afirma en poemas como “Silencios”:
“La muerte siempre al lado./Escucho su decir./Solo me oigo” (188) o “Pido el silencio”:
“aunque es tarde, es noche/y tú no puedes//Canta como si no pasara nada.//Nada pasa”.
(189).

De su regreso a Buenos Aires también surgen algunos relatos, publicados en revistas como *La Gaceta*, *Sur*, *Revista de Occidente* y *Zona Franca*, entre otras. Estos relatos tienen como eje central la

infancia, una infancia en la que la muerte está presente; también se expone el tema de la otredad, de la multiplicidad de voces en la voz de la poeta, que es uno de los temas centrales de su obra.

Uno de los relatos que escribe durante este periodo y que representa las temáticas que se desarrollan en la mayoría de ellos es “Diálogos” (1965). En este texto se evidencia el desdoblamiento, el concebirse uno mismo un otro, dejando en evidencia la multiplicidad de voces que se observan a lo largo de la obra de Pizarnik, pues como ella misma lo afirmaba “no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”; entonces, en este relato se pueden observar cuatro personajes que son el mismo, pero a la vez son otro. También pone en evidencia la fascinación y la reflexión constante en relación con la muerte que cruza la obra de Alejandra Pizarnik, ya que el personaje es Mme. Lamort, haciendo alusión también a esa muerte que está inmersa en el ser mismo.

En 1966 Pizarnik escribe uno de sus trabajos más reconocidos en prosa: *La condesa sangrienta*, trabajo que está inspirado en la obra que Valentine Penrose escribió sobre la condesa húngara Erzsébet Báthory. La poeta narra cómo la condesa asesinó a 650 doncellas y los mecanismos para hacerlo, mostrando a la vez repulsión y admiración por esa búsqueda de la muerte que emprendía dicho personaje. Este relato es muy importante porque, en muchas ocasiones, Alejandra pensó en comenzar a producir textos en prosa que fueran similares al de *La condesa sangrienta*, al cual consideraba uno de sus mejores trabajos.

Después del derrocamiento de Arturo Umberto Illia, Argentina quedó en manos del militar nacionalista Juan Carlos Onganía, quien durante su gobierno impulsó políticas de represión ante cualquier movimiento o individuo que tuviera afinidad con el comunismo y el peronismo, poniendo en marcha las políticas de seguridad nacional impuestas desde Estados Unidos. Los

años posteriores a 1966 fueron tiempos en los que muchos intelectuales argentinos tomaron parte en las luchas políticas que se estaban dando en el país. Este es el caso de la muestra artística Tucumán Arde¹⁴ y la exposición “Experiencia 68”¹⁵, la cual es ejemplo de la represión de los militares argentinos a los artistas de la época, esta actitud estatal era contraria a la de los gobiernos anteriores, en los que no solo contaban con la libertad, sino también con el apoyo del estado para llevar a cabo sus obras y sus exposiciones¹⁶.

Las revistas literarias también permiten observar las ganas de construir una cultura nueva por parte de los nuevos escritores y periodistas argentinos. *Agua viva* y *Eco Contemporáneo* son dos revistas que surgen a comienzos de la década del sesenta y que hacen fuertes cuestionamientos a los valores culturales tradicionales. Hacen parte de la redacción de *Agua Viva* autores como Susana Thenon (1935-1991), Alejandro Vignati (1934-), Juan Carlos Martelli (1934-2008) y Eduardo Romando (1938-); en *Eco Contemporáneo* participaron Miguel Grinberg (1937-), en la dirección, Antonio del Masseto (1938-) y César Fernández Moreno (1919-1985).

En estas dos revistas Alejandra Pizarnik participó de manera activa, a través de ensayos publicados en varios de sus números, y era de esperarse que hubiera afinidad entre está poeta y los planteamientos de ruptura de estas dos revistas, puesto que eran medios volcados a la búsqueda de una ruptura con la tradición y con los planteamientos de una sociedad

¹⁴ Esta exposición realizada en 1968 reunió a varios artistas de Buenos Aires y Rosario para denunciar las difíciles condiciones económicas en las que habían quedado los pobladores de Tucumán, quienes trabajaban, en su mayoría, en ingenios azucareros que tuvieron que cerrar como consecuencia de la política económica del gobierno de Onganía. Esta exposición se realizó en la Central Sindical del C.G.T. en Rosario, y participaron artistas como Roberto Jacoby (1944) y Norberto Puzolo (1948); el gobierno no pudo censurar la obra en esta ciudad, pero sí lo hizo en Córdoba y Buenos Aires, donde no se pudo presentar (Minogna, 2006).

¹⁵ La exposición “Experiencia 68” se realizó en 1968 en el Instituto Torcuato di Tella. El artista de vanguardia y escenógrafo Roberto Platé hace en esta una instalación titulada “El baño”, en la que los asistentes pueden entrar y hacer graffiti en las paredes del mismo; estos hicieron inscripciones en contra de la dictadura, por lo que Onganía ordenó sacar de la sala de exposición la obra de Plate. Al ver esto, los demás artistas de vanguardia también sacaron de la sala del Di Tella sus obras y las quemaron frente a él como forma de apoyar al artista y mostrar su desacuerdo con la censura impuesta por el gobierno militar (Minogna, 2006).

¹⁶ Los gobiernos anteriores a la dictadura de Onganía favorecieron la aparición de espacios artísticos, como el Museo de Arte Moderno de Argentina, fundado en 1956, y la aparición de instituciones financiadas por algunas empresas nacionales e internacionales, como es el caso del Instituto Torcuato de Tella, fundado en 1958 y patrocinado por SIAM, que se convierte rápidamente en uno de los espacios emblemáticos de los movimientos de vanguardia en ese país.

aburguesada, como era en ese entonces la argentina; estas revistas rescataron los postulados de las vanguardias para hacer dicha revolución (Haydu, 1996), pero no tenían un tono izquierdista, como otras revistas argentinas que circulaban por la misma época, como *Hoy en la Cultura*, que contó con la participación de David Viñas (1927-2011), Pedro Orgambide (1929-2003), María Fux (1922-), Javier Villafañe (1909-1996) y Luis Ordaz (1912-2004), y el *Escarabajo de Oro*, dirigida por Aberlardo Castillo (1935-) y que circuló desde 1961 hasta 1968, *Vigilia*, dirigida por Alberto Luis Ponzo (1916-), y *Barrilete*, por Roberto Santoro (1939-), que circuló desde 1963 hasta 1967 (Minguzzi, 2013). Esta última revista pone de manifiesto la relación de los escritores que participaban en la publicación con la cultura popular y su compromiso por recuperar a aquellos escritores que habían hablado del país desde un lenguaje popular y que habían sido, si no menospreciados, olvidados por la crítica; en estas últimas revistas, Alejandra Pizarnik no tiene ninguna participación.

La única revista de corte izquierdista a la que se vincula la poeta es *Cero*, dirigida por Vicente Zito Lema (1939-) y en la que participan autores como Jorge Carnevale (1938-), Norman Enz y Rodolfo Ramírez. Esta revista se propone alejarse de la izquierda dogmática a favor de la construcción de una más inclusiva, más humana. En este orden de ideas, comienzan a preguntarse por el papel que debe desempeñar el intelectual y el artista latinoamericano, por lo que comienza a hacerse visible una poesía más comprometida con la realidad social y política del país.

Algunos de estos escritores se unieron a los movimientos sociales que comenzaron a gestarse durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía, en la que los artistas vieron la necesidad de unir sus fuerzas con las luchas tanto obreras como estudiantiles, a favor de la libertad de expresión y en contra de la represión que durante el gobierno de Onganía era cotidiana.

Muchos de estos artistas, además, fueron perseguidos y desaparecidos durante los años posteriores a la muerte de Alejandra Pizarnik, como Roberto Santoro, desaparecido en 1977, y otros, obligados a buscar refugio en otros países, como Pedro Orgambide.

Aunque hay un fuerte compromiso por parte de una gran mayoría de artistas argentinos para luchar en contra del gobierno represivo de Onganía, Alejandra Pizarnik no participa con frecuencia en las revistas de izquierda ni hace parte de los movimientos políticos del momento, puesto que su vida giraba exclusivamente en torno de la reflexión de la literatura y de la existencia misma; así, en una entrada a sus diarios escribe “sucede que me es imposible acceder a la realidad doméstica. No sé hablar más que de la vida, de la poesía y de la muerte”. (236).

Además, su posición frente a los movimientos que buscaban rescatar la literatura popular argentina o aquella que buscaba enaltecer las costumbres propias, las tradiciones, era de absoluto rechazo, puesto que para ella la literatura debía permitir una reflexión sobre la ‘herida que causa la propia vida’; además consideraba que no había belleza en ningún poema que hiciera referencia a temas políticos o costumbristas “No sé por qué desconfió de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino” (2013, 153).

Durante estos años de convulsión en la sociedad argentina escribió *Extracción de la piedra de locura* (1968), también editado por la Editorial Sudamericana. Este trabajo es muestra de un quiebre en la concepción de la escritura, puesto que es a partir de él que la poesía de Alejandra Pizarnik da un giro estético que va de la concepción de una configuración de un lenguaje concreto, conciso, a un exceso de lenguaje, por lo que este poemario se caracteriza por la primacía de poemas en prosa. Como afirma Piña, la poeta analiza su noción del lenguaje y de la escritura y comienza a entender el exceso de palabras como una forma de ‘exhibir la muerte’ dentro del poema, dejarla al descubierto al lector. Así, “oponiéndose a Yves Bonnefoy, quien

afirma que la prosa esconde a la muerte, anota que todo ocurre exactamente al revés. Es decir, que, en ese momento de su historia literaria, la prosa es lo que hace que la muerte se exhiba o quede en exposición” (2005, 154).

Este poemario no tiene únicamente poemas breves, sino que comienzan a observarse poemas en prosa y algunos relatos; el hilo conductor sigue siendo la muerte, la búsqueda incesante de esta, y el exilio de la vida cotidiana y del mundo en sí que experimenta la poeta,

Figuras y silencios

Manos crispadas me confinan al exilio.

Ayúdame a no pedir ayuda.

Me quieren anochecer, me van a morir.

Ayúdame a no pedir ayuda (222).

Además, tanto el título del libro (en referencia al cuadro de El Bosco titulado de igual manera), como el texto que hace parte de esta antología y que lleva el mismo nombre son claves para entender la concepción del lenguaje y la relación del silencio, la muerte en la vida y la locura, que, aunque está presente en toda su obra, se configura de manera más clara en sus últimos poemas y textos en prosa. En relación con el texto “Extracción de piedra de Locura” es necesario afirmar que este es uno de los escritos más largos de este poemario, dejando de lado la concisión típica de sus poemas anteriores a 1968, y mostrando esa idea de que la prosa “exhibe a la muerte”, puesto que en estos poemas, podría decirse, hay una presencia inminente de la muerte que es muchísimo más explícita que en las demás obras, en las que apenas se

esbozaba la admiración y la consciencia de la presencia de la misma en la vida a través de imágenes como la de la sed o la de la otra orilla, y que en estos últimos poemas ya es inclusive más textual; la muerte es invocada con más insistencia a partir de los textos de 1968.

En él también comienza a vislumbrarse una posición frente al lenguaje que es de sospecha, por lo que en “Extracción de la piedra de locura” la poeta deja clara la maleabilidad de las palabras, la infinidad de acepciones que las alejan de la concreción y comienza a hacer visible la incursión del silencio como única verdad a la que conduce el lenguaje. “ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro –déjate caer, déjate caer–, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan solo de la locura”. (2011, 250).

La relación muerte-silenció que ya se viene trazando desde *Los trabajos y las noches* continúa revelándose en *Extracción de la piedra de locura*, en la que se expresa que la búsqueda de un silencio para sí misma, también es la búsqueda de la muerte misma “No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (248).

Durante este mismo año, Alejandra se gana la Beca Guggenheim, que le permite viajar a Nueva York y posteriormente a París. La experiencia de la poeta en la primera ciudad fue de rechazo, puesto que la consideraba agobiante y la veía como un lugar que no permitía, según una carta que le escribe a Ivonne Bordelois, la creación poética, ya que, según ella, la concepción norteamericana de costo/beneficio se oponía a un quehacer que no tenía ninguna utilidad. Huyendo de Estados Unidos, se embarca a París, la ciudad que la acogió de 1960 a 1964 y le dio, según lo afirma constantemente en los diarios, los mejores años de su vida. Pero se

encuentra con una París ‘adulta’, en la que ya no se respiraba el ambiente bohemio de esos años, y en la que los amigos, como Julio Cortázar, estaban volcados hacia ideas políticas, que ella evadía. Así, en vez de encontrarse la ciudad de la libertad, que le ayudó a desplegar las alas e inspirarse, encontró una París revoltosa, que comenzaba a asimilar el modelo norteamericano, lugar de confrontaciones violentas que le desagradaron profundamente (Piña, 2005).

Estos viajes, de los que regresó desencantada a Buenos Aires, unidos a la muerte de su padre en 1967, la llevan a sufrir de varios episodios de depresión, que terminaron en un primer intento de suicidio en 1970. Durante este mismo año, escribió textos en prosa, como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970), e, inclusive, una obra de teatro titulada *Los perturbados entre lilas* (1969), en los que la muerte sigue siendo el eje principal, pero el humor aparece como un recurso para mostrar el sinsentido de la vida.

En 1971 publica *El infierno musical*, editado por la editorial Siglo XXI de Argentina, el cual es su último poemario publicado en vida. Está dividido en cuatro partes: una primera titulada “Figuras del presentimiento”; la segunda, “Las uniones posibles”; la tercera, “Figuras de la ausencia”; y la cuarta, “Los poseídos entre lilas”. Vale destacar que las dos primeras partes del libro hicieron parte de un libro anterior, editado por la Editorial Sudamericana, que se tituló *Nombres y figuras*, en el que Alejandra Pizarnik reunió poemas escritos durante 1968 y 1969, y que fue publicado en 1970. Después, la poeta incorporaría a esta edición la tercera y la cuarta parte; esta última es una reescritura de la única pieza teatral creada por la autora titulada “Los perturbados entre lilas”, de 1969.

En este poemario, la muerte es el hilo conductor: “Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras” (272), aunado a la consciencia de un

exilio que condena a la voz poética, no solo en relación con el entorno sino, además, consigo misma, pues ella misma se define como “extranjera a muerte” (269).

Es importante destacar con Piña (2005) cómo a partir de los textos escritos durante 1968, la muerte del padre se encuentra presente en la configuración de su universo poético, haciendo énfasis en el color azul de la muerte (los ojos de su padre eran azules) para hablar de cómo la vida y la misma poesía se van llenando de la presencia de dicho color. Entonces, en *El infierno musical* la poeta hace una evocación a la muerte a través de los ojos de su padre, o a través del color azul, y muestra en escena la invasión de esta en sus últimas obras. En “Piedra fundamental” aparecen estas referencias a la muerte del padre: “Sus ojos eran la entrada del templo para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado para hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo” (264), o en el poema “La palabra del deseo”: “Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito” (271).

También este exiliarse puede relacionarse con una pérdida de la musicalidad, o la aparición de un ritmo más acelerado, menos cadencioso, que dificulta el encuentro con el silencio, y del que deja evidencia la poeta en el poema “Signos”:

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio,

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor (276).

La música se presenta entonces como la única patria posible. La búsqueda de esta patria solamente se alcanza a través del lenguaje, a través del ejercicio de la escritura. “Yo quería

hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. [...]. Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en el poema que voy escribiendo” (265).

Esta sensación de pérdida de la patria, que está relacionada con este vuelco que le da a la forma de hacer su poesía desde 1968, este entregarse a un exceso de la palabra que es la muestra de una desconfianza en el lenguaje, hace de *El infierno musical* un poemario en el que se vaticina el final de la poeta; al no encontrar ni siquiera en la poesía o en el lenguaje un espacio para refugiarse de su condición de exiliada, de extranjera de sí misma, el silencio, y con él la muerte, comienzan a dibujarse como el último refugio posible.

Así, a partir de las obras de 1968, se hace visible un cambio en la forma como Alejandra Pizarnik venía desarrollando su poesía. Desde *La tierra más ajena* hasta *El infierno musical*, pasando por sus relatos en prosa, podemos afirmar que hay un giro de una poesía decantada, en las que la composición se caracteriza, principalmente, por la brevedad, a escritos en los que recurre a la proliferación verbal, al uso de la prosa o inclusive a la heterogeneidad de géneros dentro de un mismo texto, a palabras coloquiales y al humor, un humor que muestra en sí mismo la angustia y la ansiedad del ser ante la vida.

Finalmente, tras una depresión de la que no hubo retorno, Alejandra Pizarnik se suicida el 29 de septiembre de 1972, en su apartamento de la calle Montevideo, con cincuenta pastillas de seconal, tal vez como consecuencia del sentimiento de desarraigo y de no querer pertenecer a un mundo en el que la vida se consume en reglas, en costumbres, en trámites, dejando de lado la reflexión sobre la existencia misma.

Aunque no se sintió en ningún momento comprometida, como sí lo hicieron algunos de sus contemporáneos, con las luchas populares, ni actuó en contra de la dictadura, su forma de vivir

la hacía blanco de la censura¹⁷, puesto que Alejandra Pizarnik no cumplía con ninguna de las normas impuestas por las sociedades burguesas, patriarcales: no tenía esposo, ni hijos, había dedicado su vida entera a la producción literaria, era bisexual. Además, sus poemas rescatan lo erótico, el deseo, como formas de aprehender la realidad, cosa que es mal vista por la dictadura de 1976 que silencia su obra en Argentina. (Ardito y Molina, 2011).

¹⁷ Según la escritora y amiga personal de la poeta, Ivonne Bordelois: “Procuraban acallar el escándalo que se encarnaba en una mujer de pequeña clase media, judía, que había ejercido una gran libertad en sus decisiones personales, rindiendo poco o ningún tributo a las convenciones mundanales y cuyos poderes de seducción e inspiración se fundamentaron siempre, ante todo, en su propia, solitaria y fascinante palabra poética. El silenciamiento fue efectivo: desde la muerte de Pizarnik en 1972 a la edición de su primero –y único– libro de escritos póstumos en la Argentina, *Textos de Sombra*, editados por Olga Orozco y Ana Becció, y publicados en 1982, corren diez años, mediados en parte por la sombra de la dictadura y su censura”.

CAPÍTULO II. DE *LA ÚLTIMA INOCENCIA* A LOS TRABAJOS Y *LAS NOCHES*: EL SILENCIO COMO REFUGIO

Escuchar el lamento de alguien que ruega por hallar un lugar en el cual guarecerse. Esta podría ser la manera de definir la obra de Alejandra Pizarnik, que desde sus inicios está planteando una búsqueda de una palabra que le permita establecerse, terminar con su exilio, resguardarse de su no pertenencia al mundo, de su no estar en él. Hay que recordar que esta sensación de no lugar no solo está fundamentada en su herencia judía (“Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen”[2013, 57-58]), sino que es una condición que se establece por una conciencia de la muerte en la vida, desde muy temprana edad, que desemboca en un no querer vivir en un mundo que deshonra a la misma vida con su exceso de proyectos y requisitos, como puede leerse entre líneas en su famosa carta a León Óstrov, en la que escribe: “Simplemente no soy de este mundo, yo habito con frenesí la luna. No tengo miedo de morir; tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva, no puedo pensar en cosas concretas; no me interesan. Yo no sé hablar como todos” (1998, 47).

El exilio y la conciencia de la muerte son dos temas recurrentes en la obra de Alejandra Pizarnik desde su segundo trabajo, *La última inocencia*, de 1956, hasta *Los trabajos y las noches*, libro publicado en 1965. Estas dos problemáticas están entrelazadas con la búsqueda de un espacio de refugio para la poeta, que comienza a perfilar el lenguaje como posible morada. Los trabajos posteriores a *Los trabajos y las noches*, como *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El*

infierno musical (1971), señalarán el silencio como única morada posible, puesto que, ¿qué queda más del lenguaje si no el silencio, cuando este está vaciado, roído, desgastado?

La obra de Alejandra Pizarnik se inscribe dentro de una tradición que roza los límites del lenguaje, precisamente por hacer una búsqueda obsesiva de una palabra propia, que permitiera crear un espacio para establecerse en él. El límite al que llega su búsqueda poética es el silencio, que se erige como única posibilidad ante un lenguaje sin contenido, que ya solamente puede expresar su carencia de sentido, su absoluta nada.

Según Steiner (2003), la luz, la música y el silencio son los límites necesarios del lenguaje, puesto que “dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo” (56). El primero de estos límites es la luz, que es encontrada por el poeta cuando su búsqueda poética termina por arrastrarlo a una revelación, a una iluminación que desemboca en un balbuceo, puesto que es tal el brillo de lo que encuentra, que las palabras demuestran allí su incapacidad para dar cuenta de dicha revelación. De esta manera, “en su límite extremo, cuando bordea con la luz, el lenguaje de los hombres se vuelve inarticulado, como el de un niño antes de aprender a manejar las palabras” (59).

El segundo límite del que habla Steiner es la música. Este límite se roza en cuanto el lenguaje llega a su máxima intensidad (60). La búsqueda de una síntesis entre lenguaje y música termina en la pérdida de la racionalidad del primero, por lo que queda convertido en un grito o en un balbuceo, puesto que “al aspirar a la síntesis o más exactamente a la coexistencia orgánica, el lenguaje pierde la autoridad del enunciado racional, de la designación por medio de una estructura controlada que constituye su propio genio” (62), es decir, cede ante las características de la música en detrimento de su propia naturaleza para poder fundirse con ella.

El tercer límite es el silencio. Para Steiner el silencio del poeta, aquel que abandona el lenguaje, siendo, a la vez, el único que lo domina, es una posición reciente en la historia de la literatura, y se instituye a través de Hölderlin y Arthur Rimbaud, a quienes sus experiencias los llevaron de una búsqueda poética a una renuncia a la palabra, y que erigen la idea de “una superioridad de la acción por encima de la palabra” (65).

En la poesía moderna, el silencio comienza a verse como el ideal al que debe aspirar el lenguaje; los autores comienzan a considerar el silencio como la única posibilidad de devolverle a la palabra la vitalidad perdida a través de su uso cotidiano, o a través de toda su historicidad; así, solo a través del silencio se podía superar aquella circunstancia de la palabra “atrapada, disminuida cuando se le da una forma articulada y pasa por lo tanto a una condición en que a la vez es estática y pública, no es mística” (67).

Hacia el siglo XX, la reflexión en torno al silencio ya no solo parte desde una concepción mística del mismo, aunque conserva la idea de una palabra vaciada por su uso, propuesta anteriormente por autores como Mallarmé, sino también desde una experiencia de la violencia que desemboca en la sensación de que el lenguaje ha perdido su contenido humano. Después de las guerras mundiales y de la violencia que caracterizó a gran parte de ese siglo, algunos escritores concluyen que el lenguaje ha llegado a un estado de deshumanización, y por tal razón ha quedado despojado de todo sentido. Ante este lenguaje deshumanizado, según Steiner, el poeta tiene dos caminos: el primero de ellos es exponer a través de la escritura dicha crisis, demostrar en el poema el sinsentido del lenguaje, su nada absoluta, o, por otra parte, entregarse a la “retórica suicida del silencio” (67-68).

La poesía de Alejandra Pizarnik deambula en este último límite: el del silencio. La búsqueda de una palabra propia desencadena una conciencia de la crisis del lenguaje, no solo al nivel de un

plano estético, sino también vivencial, que termina por catapultar al silencio como la gran posibilidad, el resultado de su búsqueda poética.

En el presente capítulo, una primera parte estará enfocada a mostrar el contexto histórico de dicha tradición; en una segunda parte, se analizarán algunos de los poemas comprendidos en los poemarios publicados entre 1956 y 1962, para observar cómo se va adquiriendo desde la misma poesía la conciencia de la muerte en la vida y cómo se va manifestando la condición de exiliada de la poeta, para, posteriormente, desembocar en una búsqueda de la palabra pura, concisa y propia que sirva de refugio ante este exilio.

2.1. La destrucción del lenguaje como salvación de la escritura

George Steiner (2003) sostiene que el lenguaje tenía una primacía en la cultura occidental que se fundamentaba en su carácter de imprescindible para comprender el mundo. Sin embargo, durante el siglo XVII se da un cambio estructural en el que se limita ese poder del lenguaje, a través de la aparición de lenguajes no verbales que ganaron importancia en la época y que parecían ofrecer una percepción exacta de la realidad, como es el caso de las matemáticas. De esta manera, la imposición del lenguaje de las ciencias exactas termina por reducir el espacio de acción de la palabra.

Más adelante, en el siglo XIX, se vivencia la crisis de los recursos poéticos, que surge “de la conciencia de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético” (44). Autores como Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Lautreamont (1846- 1870) buscaron ofrecerle al lenguaje una renovación, por medio de una escritura que se alejaba de la sintaxis tradicional; estos autores “se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban devolver a la palabra el poder de encantamiento, es decir, de conjurar lo que no tiene precedente que

posee cuando es todavía una forma de magia. Se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales o monistas” (44). Esta ruptura con lo convencional, conduce a la poesía a una búsqueda de un lenguaje más cercano a la música.

Por su parte, Barthes (1993) considera que esta crisis de los recursos poéticos en la literatura francesa tiene sus inicios en los cambios que se producen en el año 1850, como la lucha entre clases enemigas, que pone en entredicho el ideal del liberalismo, el nacimiento de la industria metalúrgica y al crecimiento demográfico de las ciudades europeas (64). Todos estos acontecimientos hacen que el escritor comience a hacerse la pregunta sobre el porqué de la escritura, puesto que dichos cambios cuestionan el lugar privilegiado del que la literatura había gozado hasta ese momento.

En la literatura preclásica francesa, comprendida desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XVII, no existe una pluralidad de escrituras; según Barthes, lo que existe es una apariencia de variedad escritural causada por las condiciones en las que se crea esta escritura, en la que “los hombres están todavía inmersos en el conocimiento de la naturaleza y no en la expresión de la esencia humana” (59). La sensación de una multiplicidad de escrituras, como afirma este autor, está contenida en que para la época en la que se escriben los textos pertenecientes a la literatura preclásica no están aún definidos los límites de la lengua, es decir, aún no existía una gramática francesa establecida; por esta razón, aun cuando el lector perciba una multiplicidad de escrituras, no se puede hablar de escritura en sí, ya que, según Barthes, la existencia de esta depende de la conjunción lengua-estilo.

Por esta razón, para Barthes solo se puede hablar de escritura en el momento en que la literatura clásica se impone, puesto que es solo a partir del establecimiento de una gramática definida, aunada al estilo del escritor, que surge la escritura. Esta literatura clásica, que ya puede

definirse como escritura, posee una pluralidad de géneros y movimientos cuya preocupación no es la estructura, sino la estética, así, no están preocupados tanto por la forma sino por la retórica. Este tipo de escritura se caracteriza por su instrumentalidad y ornamentalidad. De esta manera, se define como:

[...] escritura instrumental, y que la forma se suponía al servicio del fondo como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operatorio; ornamental, ya que este instrumento se hallaba decorado por accidentes exteriores a su función, tomados sin reparos de la tradición, es decir que esta escritura burguesa, retomada por distintos escritores jamás provocaba repulsión por su herencia, puesto que era solo un decorado feliz en el que se erguía el acto del pensamiento. (61-62)

Esta literatura clásica, que está felizmente cimentada en los postulados de la vida burguesa, entra en crisis desde 1850 y durante los siglos posteriores, debido a los cambios políticos y económicos que ponen en entredicho el éxito del proyecto liberal. Esta crisis saca al escritor de la zona de confort que le ofrece la universalidad impuesta por lo burgués y lo obliga a enfrentarse al otro; esta mirada lleva a lo que Barthes definirá como “la tragicidad de la escritura” (64). A partir de este momento se puede hablar de una multiplicidad de escrituras, puesto que el escritor por primera vez es consciente de su condición aburguesada y a través de esta conciencia comienza a hacerse preguntas sobre el para qué de la escritura. La manera en la que los escritores buscan salvar la escritura de este cuestionamiento que pone en entredicho el para qué de su existencia es la que permite la aparición de géneros y movimientos escriturales diversos.

Esta búsqueda desemboca en dos maneras de realizar la escritura que profundizan en una consideración de la forma como salvamento de la escritura. Entre estas se destacan un ejercicio

inclinado a rescatar el valor de trabajo que implica la escritura, y otra que busca dislocarla para demostrar el vacío de su contenido.

Del primer grupo hacen parte autores como André Gide (1869-1951), Gustave Flaubert (1821-1880) y Théophile Gautier (1811-1872), entre otros. Estos buscan salvar la escritura a través del acto de realzar el trabajo que implica el desarrollo de la forma en la escritura. De esta manera se instituye la idea de un poeta artesano, como lo afirma Barthes (1993), que se encarga de bruñir la palabra y encuentra en este acto la manera de justificar su oficio, pues “la escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no perturba ningún orden; imposibilitado de librar otros combates, el escritor posee una pasión que basta para justificarlo: engendrar la forma” (76).

Otro grupo de escritores buscó salvar la escritura a través de la búsqueda de una palabra sin historia, que no estuviera sujeta a su condición anterior, a través de una dislocación de la palabra; este proceso llega irremediamente a la imposición de un silencio de la escritura. Autores como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891) y Lautréamont (1846-1870) comenzaron la búsqueda de una palabra nueva, más fresca, desatada de la historia, para ofrecerle al lenguaje una renovación, devolviéndole su magia a través del estallido de la palabra. Esta búsqueda a su vez, los condujo al silencio como única forma de mantener una escritura revolucionaria. De esta manera, la obra de Mallarmé, según Barthes, crea “[...] una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena” (77).

Otra propuesta de salvación del lenguaje la instituye la búsqueda de una escritura neutra, despojada de todo rastro de temporalidad. Este tipo de escritura ya no parte de la idea del silencio, ni del trabajo de la forma, sino de la idea de una escritura cimentada en su propia

ausencia: busca expresar con las palabras su propio vacío, su propia ausencia. De esta manera, como afirma Barthes “la nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia, pero es una ausencia total [...]; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente” (79).

Esta necesidad de hacer visible el vacío de la palabra, de expresar su ausencia y de llegar con esto a un silencio mucho más profundo, podría estar relacionado con el desgaste del lenguaje, ya no solo dado por la tradición histórica, sino, además, por la deshumanización del lenguaje que es propia del siglo XX. Esta deshumanización, fundamentada en principio por la maquinización de la muerte y la pérdida de la dignidad y de la voz humana, también influye en esta conciencia de un lenguaje roído que ya no tiene la capacidad de expresar más sino su propio no estar. En palabras de Steiner, “el alejamiento del lenguaje era parte de un abandono más generalizado de la fe en la estabilidad y la autoridad expresiva de la civilización europea” (69).

En la obra de Alejandra Pizarnik está presente la preocupación por el lenguaje y por la literatura, y la idea de que el lenguaje poético debe renovarse, desligándose de la tradición, procurando liberar la palabra de la carga histórica que estas poseen. En su escritura, este lenguaje poético debe construirse a través de la búsqueda de la palabra precisa que muestre justamente aquello que debe ser mostrado. Además de esto, la poeta conserva también la idea de la musicalidad en la poesía, en la manera en que su búsqueda permite observar la composición de un ritmo propio en toda su escritura. Este ritmo, desde sus primeros libros, está compuesto por cortes; la forma de articular los poemas permite observar la retoma del verso libre, propuesto por poetas como Rimbaud y el movimiento simbolista francés, y

retomado por los movimientos de vanguardia de los cuales nutre su poesía, como el surrealismo, pero también propone una fragmentación de dichos versos, por lo que se pueden encontrar en sus poemas versos en los que solo se evoca una palabra y se deja espacio a la irrupción del silencio, o poemas compuestos por uno o dos versos cortos, más bien frases, que refuerzan el carácter de fragmentariedad de su escritura, y que comienzan a mostrar un ritmo disonante en su poesía; en los poemarios *Arbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, se hace visible dicha concepción de la escritura. Esta disonancia hace parte también de una expresión propia de la poeta, que también es buscada por los poetas que enfrentan la crisis de los recursos poéticos, quienes consideran que el lenguaje solo puede revitalizarse a través de la construcción de un lenguaje que surge desde la individualidad y que parte desde la experiencia del autor en relación con la palabra; por ende, sus poemas hacen que el lector se vea obligado a encontrar por sí mismo lo que el autor pretende expresar, como si estuviera frente a algo que debe descifrar a través de la escritura, como lo sostiene Steiner al hablar de la propuesta estética de Mallarmé, Rilke y Rimbaud, quienes terminan por crear una obra poética en la que “el poeta moderno usa las palabras como una notación privada, cuyo acceso le es cada vez más difícil al lector corriente” (44).

Además de esto, en la obra de Alejandra Pizarnik pueden identificarse dos momentos que relacionan su escritura con una búsqueda de un lenguaje propio de la poesía que sirva de salvamento al acto de escribir. En un primer momento de su obra existe una preocupación por la forma que se acerca a los Barthes denomina como la literatura del artesanado, en la que la búsqueda de la palabra precisa, la elaboración de la forma, la búsqueda de un lenguaje decantado justifica el acto de escribir. En los trabajos que van desde 1958 hasta 1965 se puede observar una tendencia a la creación de poemas breves, concisos, que demuestran la necesidad de la poeta de encontrar las palabras justas para cada poema, y en los que, además, se observa

una construcción poética mucho más elaborada que la de los trabajos posteriores. Sin embargo, en los trabajos de esta primera etapa ya está presente una desconfianza en el lenguaje, que es la que permite el cambio radical desde una escritura de la decantación, a una escritura que busca expresar la vacuidad del lenguaje, esto hace que sus últimos trabajos, desde *Extracción de la piedra de locura* como aquellos poemas escritos durante los últimos años de su vida se caractericen por el desarrollo de una escritura que tiene como fin demostrar a través de las mismas palabras el silencio.

De esta manera, la obra de Alejandra Pizarnik es heredera de la pulsión por rescatar el lenguaje a través de la búsqueda del silencio. Ávida lectora de los simbolistas y surrealistas franceses, heredo el afán de encontrar la manera de salvar la palabra por medio de un silencio que le devolviera su misticidad. Pero ¿para qué salvar la palabra? Para encontrar en esta refugio.

En un primer momento de su obra, comprendido entre 1956 y 1965, existe una búsqueda de una palabra perfecta que sirva como refugio para la poeta. A medida que va desarrollándose su escritura, la autora va percibiendo que la palabra está vaciada de su contenido y de que, entonces, más que las palabras, el silencio es la única morada posible. De esta manera, en dos de sus primeros trabajos, *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), se comienzan a bosquejar los temas que cruzan su obra: la conciencia de ser para la muerte y el exilio, y el reconocimiento del lenguaje como “casa del ser”, como lo afirmaría Heidegger.

Después, en *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), este establecimiento del lenguaje como morada desemboca en una conciencia de la vacuidad de las palabras y comienza a establecerse el silencio, por encima de la palabra, como el ideal, el lugar final hacia donde debe llegar su búsqueda.

2.2. De la revelación de la muerte al reconocimiento del lenguaje como morada: *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)

El poemario *La última inocencia* (1956), su segundo trabajo publicado, muestra una de las preocupaciones fundamentales de la obra de Alejandra Pizarnik, puesto que cruza completamente su obra. Dicha preocupación es la de la existencia, una existencia que comienza a verse permeada por una conciencia de la finitud de todo lo que existe, y que la lleva a hacer de estos poemas una reflexión sobre la vida y la muerte y su condición de ineludibles. Además de esto, la irrupción de la conciencia de la muerte está ligada a una concepción del quehacer literario en el que la escritura y el poder de la poeta de dar forma a la palabra suscita en ella la presencia cada vez más inefable de esta. Tal vez ésta conciencia de la muerte esté atada a la idea de que con el acto de la escritura el poeta emprende una búsqueda que lo lleva a rozar los límites del lenguaje, y con estos se enfrenta a algo que trasciende su propia existencia, que está más allá de lo que puede asir con las palabras; como lo afirmaría Steiner, el acto de escribir, de crear a través de las palabras es un acto casi sacrílego en la medida en que empata al hombre con los dioses, y quien escribe, por medio de su búsqueda encuentra en esos límites del lenguaje precisamente aquello que lo trasciende y que lo recoge en el silencio (56).

La muerte comienza entonces a establecerse como tema fundamental de la obra, aunque aún sin la intensidad con la que aparecerá en los trabajos posteriores. Estos poemas contienen una conciencia de la presencia de la muerte en la vida y de la vida en la muerte y del reconocimiento de que vivir es necesariamente morir. En poemas como “La de los ojos abiertos”, en el que el título mismo nos da señales del reconocimiento de una verdad, se observa el despertar de dicha conciencia, a través del reconocimiento que hace la voz poética de que necesariamente para vivir, para ser acogida por la vida misma, habría que abrazar

también la idea de la muerte como algo ineludible; mientras esta no se decide a aceptar dicha condición, la vida pasa. Finalmente hay una evasión, o por lo menos un poner de manifiesto en el poema el miedo a hablar de la muerte, como si aún en la voz poética no estuviera del todo decidido aceptar la vida con el conocimiento de dicha verdad.

[...]

va pasando

va pasando

mi corazón

abre la ventana

vida

aquí estoy

mi vida

mi sola y aterida sangre

percute en el mundo

pero quiero saberme viva

pero no quiero hablar

de la muerte

ni de sus extrañas manos (51).

También hay una identificación de la nada como un todo que engloba ambas condiciones de la existencia, tanto a la vida como a la muerte, y que son de donde parte y a donde llega todo lo que existe, como lo escribe la poeta en “Balada de la piedra que llora”: “la muerte se muere de risa pero la vida/se muere de llanto pero la muerte pero la vida/pero nada nada nada” (62).

Esta conciencia de la muerte que se observa en los poemas de *La última inocencia*, toma un poco de fuerza en el siguiente poemario, *Las aventuras perdidas* (1958), en el que el lector es testigo de cómo dicha conciencia se va instalando en la poesía de la poeta a través de la pérdida de la infancia y de la instauración de una soledad que la aleja del mundo de los otros, obligándola a pertenecerle a la noche, al espacio poético por excelencia de su obra.

En este tercer trabajo se puede entrever la preocupación de la poeta por la pérdida de la infancia como consecuencia de una verdad que posee, así como lo afirma en el poema “La danza inmóvil”: “Mensajeros en la noche anunciaron/lo que no oímos/se buscó debajo del aullido de la luz/se quiso detener las manos enguantadas/que estrangulaban la inocencia” (75); o en “Tiempo”, en donde también se habla de la pérdida de la infancia por medio de una iluminación, si se quiere, que ha llegado a la poeta: “yo no sé de la infancia/más que un miedo luminoso/y una mano que me arrastra/hacia la otra orilla” (76). Dicha verdad, además, la pone del lado de la soledad, alejándola de los otros, tal como lo escribe en “La jaula”: “Yo no sé del sol/Yo sé la melodía del ángel/y el sermón caliente del último encuentro” (73).

Esta verdad está presente desde el primer poemario. Sin embargo, en este la poeta ya acepta como ineludible la condición de la vida en la muerte, y entonces ya no hay temor de cantarle a la misma, sino que se da una aceptación. La iluminación que da paso a la aceptación de la poeta de la condición de morir que está tejida en la misma existencia es algo que se devela a través de la escritura, como si el acto de escribir permitiera de cierta medida acercarse a una iluminación

que conduce a dicho reconocimiento, puesto que como afirma Steiner, la búsqueda del poeta resulta llevándolo a encontrarse con una luz que trasciende las capacidades del lenguaje de los hombres, el cual se queda corto al querer dar cuenta de dicha revelación (57). De esta manera, se pasa de versos en los que es claro el miedo frente a la muerte, aun poseyendo dicha conciencia de ser para la muerte que se encuentra en los poemas de *La última inocencia*, “pero quiero saberme viva/pero no quiero hablar de la muerte/ni de sus extrañas manos” (51), para darles paso a poemas que parten del reconocimiento y la aceptación de la vida imbuida de muerte, como lo dice la poeta en “*La danza inmóvil*”: “De muerte se ha tejido cada instante” (75). La aceptación de esta consciencia cambia la forma de percibir el mundo, bajo una mirada iluminada por la verdad de la muerte en la vida,

De muerte se ha tejido cada instante.

Yo devoro la furia como un ángel idiota

Invadido de malezas

Que le impiden recordar el color del cielo

Pero ellos y yo sabemos

Que el cielo tiene el color de la infancia muerta (75).

En el poema “*Mucho más allá*”, se puede observar dicha toma de consciencia de estar arrojados a la nada, aunada a una visión desde la vida auténtica/vida inauténtica propuesta por Heidegger, que ocasiona el distanciamiento de la poeta en relación con la vida cotidiana, con los otros. Así, en un primer momento hay un reconocimiento del vivir como un acercarse a la

muerte cuando la voz poética se pregunta: “¿Y qué si nos vamos anticipando/de sonrisa en sonrisa/hasta la última esperanza” (95). Los versos siguientes hablan de la pérdida de la infancia, pero también de la pérdida de las raíces, o de aquello que le permite asirse al mundo; así, en este poema escribe: “¿Y qué?/¿Y qué me da a mí,/a mí que he perdido mi nombre,/el nombre que me era dulce sustancia/en épocas remotas, cuando yo no era yo/sino una niña engañada por su sangre?” (95). Posteriormente, la poeta habla desde el reconocimiento de dicha pérdida y la aceptación de la verdad de ser seres arrojados a la muerte: “¿A qué, a qué/este deshacerme, este desangrarme,/este desplumarme, este desequilibrarme/ si mi realidad retrocede/como empujada por una ametralladora/ y de pronto se lanza a correr,/aunque igual la alcanzan,/hasta que cae a mis pies como un ave muerta?” (95).

Pero unido a este reconocimiento, también está la idea de que solo a través de él se puede vivir. Solo a partir del dolor que representa sabernos entregados a la muerte reconocemos nuestra existencia; Quisiera hablar de la vida./Pues esto es la vida,/Este aullido, este clavarse las uñas/en el pecho, este arrancarse/la cabellera a puñados, este escupirse/a los propios ojos, sólo por decir, /sólo por ver si se puede decir:/«¿es que yo soy? ¿verdad que sí?/¿no es verdad que yo existo/y no soy la pesadilla de una bestia?» (95-96). Después, la poeta enuncia la vida inauténtica, la forma de no dar la cara a la muerte, de no aceptarla, de dejarla de lado: Y con las manos embarradas/ golpeamos a las puertas del amor./Y con la conciencia cubierta/de sucios y hermosos velos,/pedimos por Dios./Y con las sienes restallantes/de imbécil soberbia/tomamos de la cintura a la vida/ y pateamos de soslayo a la muerte. (96).

También se da en este poema una reflexión en relación con la existencia, una justificación de la búsqueda poética, aun cuando hay conocimiento de que en la búsqueda la poeta puede encontrarse con aquello que la sobrepasa, como la muerte, puesto que como afirma Blanchot

(1969) “el escritor es entonces el que escribe para poder morir y obtiene su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte” (85). En este poema se insinúa una disposición de parte de la poeta de asumir aquello que a través de la escritura pueda develarse. Además de esto, se comienza a vislumbrar en este poema una relación entre escritura-existencia, en la medida en que la escritura, la poesía, comienza a dibujarse como espacio de reconocimiento de sí, de su ser; en este poema se puede observar en un primer momento el estado de escisión de la poeta, pero a la par, una confianza en la búsqueda como justificación de la existencia, como si la escritura fuera una forma de reconstruirse, de asumir ese exilio de sí misma al que se siente condenada.

De esta manera, en estos dos poemarios comienza a perfilarse una conciencia de la muerte, de la que primero se observa un rechazo, pero posteriormente la poeta percibe dicha conciencia como algo ineludible. Esta conciencia desemboca en un exilio doble. En primer lugar, un exilio en relación con los demás, puesto que el reconocer esa verdad la aleja de aquellos que no la conocen y la obliga a asumir una vida cuyo propósito es cantar a esa verdad; y en segundo lugar, un exilio de sí, un perder un poco de sí misma para dar espacio a aquello que busca expresarse a través de sus palabras, puesto que, como afirma Blanchot:

[...] escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A la palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio, la afirmación interrumpida, el murmullo gigante sobre el cual el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe (1969, 21).

El exilio se revela en los poemas de *La última inocencia* (1956) como una condición a la que está sometida la poeta a causa de dicho reconocimiento de la muerte como condición de la vida, es decir, con un distanciamiento que se impone entre la poeta y los otros a partir de la conciencia de la muerte. Según Blanchot, la soledad a la que está expuesto el autor no es una soledad que parta de una voluntad del mismo de distanciarse de los demás, sino que aparece como un condicionamiento que es impuesto por la misma obra. De esta manera, en “La noche” se hace evidente la condición de distancia entre la poeta y los otros, y la angustia que produce dicho distanciamiento; dicha angustia se manifiesta en el poema a través del uso de los signos de admiración y del enunciar algo que está presente en la vida de la poeta y que produce dicho distanciamiento:

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
 Si solo me fuera dado palpar
 las sombras, oír pasos
 decir «buenas noches» a cualquiera
 que pasease a su perro,
 miraría la luna, dijera su
 extraña lactescencia, tropezaría
 con piedras el azar, como se hace. (44)

Pero a la vez se expresa la presencia de algo que posee a la poeta, y que, en cierta medida, es la causa de ese distanciamiento:

Pero hay algo que rompe la piel,

una ciega furia

que corre por mi venas.

¡Quiero salir! Cancerbero del alma:

¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa! (2011, 57).

También es necesario resaltar la renuncia del escritor al “yo”, que podría entenderse como otra forma de exilio en la obra de Alejandra Pizarnik, puesto que la obra no solo ocasiona un distanciamiento entre el poeta y los otros, sino también un distanciamiento de sí mismo, ya que, como lo afirmaría Blanchot “el Él que sustituye al Yo, esa es la soledad que alcanza el escritor por medio de la obra” (1969, 22). En una lectura de los poemas “Poema para Emily Dickinson” y “Solo un nombre”, se puede observar esta condición de exilio, la desconfiguración del yo y el desdoblamiento del mismo.

En “Poema para Emily Dickinson” es de destacar la referencia a la poeta estadounidense, cuya obra, escrita en un aislamiento y que da muestra de que en la cotidianidad se encuentra inmersa la magia de la existencia misma, tiene un proceso bastante particular de escritura, en el que los poemas no se escriben con la intención de publicar –de hecho son muy pocos los poemas que llega a publicar en vida–, sino que son escritos por ella para ella misma y están contruidos por medio de una conciencia del dolor y de la muerte (Marques, 7) que también se encuentra presente en la obra de Alejandra Pizarnik. Para ambas poetisas la noche es el lugar de las revelaciones, el espacio en el que se crea el poema. Cuando la poeta dice “del otro lado de la noche/ la espera su nombre”, es como si una vez creado el poema, “terminada” la obra, la poeta pudiera volver de nuevo a reconstituirse, volviera a tener poder sobre su propio yo; esta

idea se refuerza en los versos siguientes, en los que solo atravesando la noche se produce no solo el encuentro consigo misma, sino también se instala nuevamente “el subrepticio anhelo de vivir” (50). Hacia el final de este poema se encuentra una evocación a la muerte, como un pensamiento inherente en la poesía, cuando la poeta afirma que: “algo llora en el aire/los sonidos diseñan el alba.// Ella piensa en la eternidad”, se pone de manifiesto la preocupación de la muerte que se observa en la obra de Dickinson y también, en la de Pizarnik. Estos últimos versos también ponen en evidencia la imposibilidad que se ofrece al autor de encontrarse a sí mismo en el quehacer poético, puesto que aquello que se revela no siempre conduce al autor a un encuentro consigo mismo; el verso en el que la poeta escribe: “los sonidos diseñan el alba” son muestra de lo anterior.

En “Solo un nombre” se continúa con la idea de que no siempre la escritura conduce al poeta a un encuentro de sí mismo, y más bien pone de manifiesto la escisión que causa el acto de la escritura en la voz poética, proponiendo en el desdoblamiento y el desconocimiento de la poeta en relación consigo misma. En este poema, el nombre de la poeta se ve reducido a ser una simple palabra que no permite el reconocimiento del yo que pretende nombrar; la disposición de las palabras refuerzan la idea del desconocimiento de sí, a través del uso de las minúsculas en el nombre y por medio de la reiteración del mismo, como si buscara a través de su evocación, encontrarse en él:

SOLO UN NOMBRE

alejandra alejandra

debajo estoy yo

alejandra (65)

En el poemario de 1958 *Las aventuras perdidas*, el exilio continúa siendo uno de los temas principales de la obra, pero en este poemario este se representa tanto como una condición negativa, tal como sucede en “Exilio”: “Esta manía de saberme ángel/sin edad/sin muerte en qué vivirme/sin piedad por mi nombre/ni por mis huesos que lloran vagando” (79), pero también como una condición impuesta por la misma poeta, y si se quiere, buscada por ella misma, como lo afirma en “La caída”: “Pero esta inocente necesidad de viajar/entre plegarias y aullidos”.

Ahora bien, esta condición de exilio comienza a ver en el lenguaje una morada posible. Los poemas de este poemario están imbuidos de una fe en el lenguaje que se plasmará en los otros dos siguientes trabajos *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965). El lenguaje tiene para Pizarnik en esta etapa la posibilidad de moldear el mundo, de configurarlo. Así, el lenguaje se posiciona como lugar en donde todo es posible. En sus poemas e, incluso en sus escritos teóricos, el lenguaje se constituye, usando las palabras de Martin Heidegger, como “la casa del ser”. A través de él se da la apertura al reconocimiento de la posibilidad auténtica, es decir, aquella que, durante nuestra existencia, más nos pertenece.

Lo anterior se observa en poemas como “Cenizas”, en el que la palabra es la que hace posible la existencia de todo lo que es: “Hemos dicho palabras,/palabras para despertar muertos/palabras para hacer un fuego/palabras donde poder sentarnos/y sonreír” (82), o en poemas como “La noche”: “Tal vez las palabras sean lo único que existe/en el enorme vacío de los siglos/ que nos araña el alma con sus recuerdos” (85).

Este considerar el lenguaje como aquello capaz de hacer el mundo, de reconfigurarlo, de constituirlo lo va constituyendo como espacio de refugio al exilio anteriormente expuesto, el

lugar de reposo de la voz poética, condenada, a veces por su propia voluntad, a un sentimiento de no pertenencia. Una lectura del poema “Origen” permitiría observar cómo en un primer momento la poeta habla desde el reconocimiento de la condición de seres arrojados al mundo, como una consciencia que consume la propia infancia,

[...]

Pero no. Mi infancia

sólo comprende el viento feroz

que me aventó al frío

cuando campanas muerta

me anunciaron. (88).

A partir del reconocimiento de esta verdad, la poeta comienza la búsqueda de un lenguaje propio, puro, que le permita resguardarse de dicha condición, por lo que la escritura se convierte en la búsqueda de un lenguaje propio que sea morada:

[...]

Alguna palabra que me ampare del viento,

alguna verdad pequeña en que sentarme

y desde la cual vivirme,

alguna frase solamente mía

que yo abrace cada noche,

en la que me reconozca,
en la que me exista (88).

El surgimiento de un cuestionamiento del para qué de la escritura, que se encuentra latente en la obra de Alejandra Pizarnik, es el que genera la aparición de movimientos escriturales y de propuestas estéticas diferentes en la obra poética de la escritora argentina, en un intento por salvar la escritura del escepticismo que se va imponiendo como consecuencia de una reflexión sobre el lenguaje, y que desemboca en un reconocimiento del desgaste de las palabras.

Tanto *La última inocencia* como *Las aventuras perdidas* son la muestra de cómo comienza a insertarse la muerte como un tema fundamental en su escritura, y cómo se devela a través del lenguaje esta condición de ser para la muerte que se continuará desarrollando en los siguientes poemarios. Además de lo cual, estos trabajos permiten observar la condición de exilio de la poeta; ello tendrá como consecuencia la búsqueda de una palabra propia, pura, en la cual resguardarse. En los poemarios de los años 1956 y 1958 comienza a vislumbrarse también que dicha condición de exilio se da no solo a través de la relación de la poeta con los otros, sino también de la poeta con ella misma; este exilio además es una consecuencia – a veces impuesta, a veces buscada– de la revelación de la muerte como condición de la existencia, revelación que se da a través del acto de la escritura. En este orden de ideas, sus primeros poemarios nos muestran una voz escindida, fragmentada por el acto de no pertenecer no solamente al mundo, sino también, por no pertenecerse a sí misma, puesto que como afirmaría Blanchot, la escritura exige del autor una soledad que no se da como un aislamiento del poeta ante la sociedad, sino como una condición incluso de renuncia a su ser, que debe estar entregado de lleno a la revelación, a la escritura. En los poemas de esta época comienza a insinuarse la presencia de

algo que la llama, que se apodera de ella, que no la deja pertenecerse, algo que irrumpe cada vez con más fuerza, y que solo se revela a través de la escritura. Además de esto, al sentirse la voz poética desarraigada no solamente del mundo, sino de sí, ofrece una escritura abiertamente fragmentada, en la que el verso se corta, una sola palabra ocupa una línea y después se repite en la otra, mostrando también la angustia a causa de ese exilio, de ese no pertenecerse:

CANTO

el tiempo tiene miedo

el miedo tiene tiempo

el miedo

pasea por mi sangre

arranca mis mejores frutos

devasta mi lastimosa muralla

destrucción de destrucciones

sólo destrucción

y miedo

mucho miedo

miedo. (41)

También en estos poemas se evidencia una renuencia a dejar la escritura y un convencimiento de que aún hay en ella algo que permita el encuentro de un lugar en el cual refugiarse, en el cual

encontrarse consigo misma. Esta búsqueda poco a poco va cediéndole paso al silencio, y si se quiere a la muerte, puesto que, como afirma Steiner, “hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio de la creación, es algo peligroso. Hablar con el mismo vigor de la palabra como hace el poeta, lo es más todavía. Así, incluso para el escritor y quizá más para él que para los demás, el silencio es una tentación, es un refugio” (56). Estos dos poemarios comienzan a insinuar el silencio como único lugar de refugio, pero solamente se muestra una transición a este a partir de las siguientes obras, *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), en las que este tiene un protagonismo aún mayor.

2.3. *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965). La incursión del silencio

Una de las características fundamentales de los poemarios *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965) es que sus poemas, en comparación con los trabajos anteriores, se destacan por su brevedad, principalmente los de *Árbol de Diana*, los cuales permiten observar una irrupción incluso gráfica del tema del silencio en la obra de Pizarnik.

En este momento de su escritura, su obra tiene más relación con lo que Barthes denomina como la literatura del artesanado, que se preocupa por pulir la forma del poema, de tal manera que sea esta la que justifique el acto de la escritura; esta tendencia a pensar en la forma la lleva a hacer textos extremadamente breves, en los que la repetición pareciera transmitir algo más allá de las palabras, y llega a su máxima representación en estos poemarios. Sin embargo, en estos trabajos comienza a insinuarse un ideal de la poesía en el que su escritura se dirige hacia la dislocación de la palabra; comienza a imponer una escritura en la que tiene importancia el espacio en el que las palabras aparecen en la hoja en blanco; la autora no contenta con bruñir la

forma, busca algo más allá, algo que salve a la escritura, que reviva las palabras a través de la invocación de algo que se devela, se esconde a través de ellas.

Árbol de Diana es un poemario compuesto por 38 poemas breves que reafirman la noción de la búsqueda de la poeta por una palabra diáfana, que permita el acto de develar propio del poema, que ilumina aquello que está oculto en las palabras y que permite al lector el descubrimiento de la verdad que está contenida en cada uno de ellos.

Por su parte, Los trabajos y las noches es una antología compuesta por 46 poemas distribuidos en tres partes. Estos poemas tienen como común denominador temas como el silencio, el lenguaje y la noche como lugar de acontecimiento y búsqueda de la poesía, como espacio en el que se revela a la poeta el poema: “Alguien entra en el silencio y me abandona./ Ahora la soledad no está sola./ Tú hablas como la noche./ Te anuncias como la sed ” (163). Estos temas son recurrentes en toda la obra de Pizarnik y muestran su preocupación, o la necesidad, por llevar a cabo la búsqueda de un lenguaje decantado: “he sido toda ofrenda/ un puro error/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos/ para decir la palabra inocente” (171).

En Árbol de Diana, la poeta utiliza un lenguaje en apariencia sencillo, pero que deja la sensación de tener la capacidad de develar algo que está más allá de las palabras, tal como lo afirma Octavio Paz en el prólogo que escribe sobre este libro: “[...] basta recordar que Árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver, es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión” (ctd, en Pizarnik, 2011, 102). En este poemario la preocupación por la búsqueda de un lenguaje

Aunque en este poemario la muerte aparece como palabra solo seis veces, en comparación con los poemarios anteriores tiene una presencia mucho mayor. Pero esta presencia no es directa, sino que el lector la intuye a través de una construcción del lenguaje en la que dicen más que

las palabras los espacios en blanco o aquello que se insinúa a través de las palabras. De esta manera, en poemas como el 33 (“alguna vez/ alguna vez tal vez/ me iré sin quedarme/ me iré como quien se va” [135]) comienza a manifestarse la presencia de la muerte, que ya se venía definiendo en *Las aventuras perdidas*, pero aquí aparece de una forma más concisa, más clara. En este poemario se conjuga la musicalidad, y con ella el silencio, y la muerte; en los poemas de este libro están insertos la búsqueda de una palabra trascendente, concisa y pura, que solo se logrará a través de la irrupción de cierta musicalidad, dada en primer lugar por la concisión y las repeticiones en los poemas (*Salta con la camisa en llamas/de estrella a estrella./de sombra en sombra./Muere de muerte lejana/la que ama al viento.*)(87), y sobre todo por el uso del espacio en blanco que permite que en el poema se exprese algo que está más allá de lo que está escrito, llenando la obra de silencios que le otorgan un ritmo particular, caracterizado por la irrupción de algo que está más allá de lo puramente esbozado en las palabras. Esta musicalidad, tal como lo afirma Martínez hablando de la relación palabra-música en la obra de Mallarmé “no se basa exclusivamente en la rima convencional, ni en la sonoridad de las palabras elegidas para componer el poema, sino sobre todo en el hecho de que el texto en su conjunto “suena” más que dice, o “suena” antes de decir, que es justo lo que lo aproxima a la pieza musical” (2005, 111).

En este poemario comienza a establecerse una relación entre la figura poética de la muerte y la búsqueda del silencio, que se mantendrá en los trabajos posteriores. En el caso de *Árbol de Diana* es el silencio el que devela, permite, el reconocimiento de lo que está detrás de las palabras y por ende comunica más que ellas mismas. Además, el manejo del espacio en blanco y el hecho de que muchos de los poemas del libro no superen las cinco líneas le dan un protagonismo que refuerza la sensación de la nada.

El poema 1 habla de una renuncia a la vida cotidiana en favor del llamado al que la poeta se enfrenta desde las primeras obras, es decir el de “aullar a la muerte”, el de cantar revelando esa verdad de la que es consciente desde los primeros libros. De este manera escribe: “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).

Esta renuncia, además, la hace en favor del lenguaje, por la búsqueda de las palabras que pretenden expresar “lo que no existe”, es decir, la nada, tal como lo afirma en el poema 5: “por un minuto de vida breve/única de ojos abiertos/por un minuto de ver/en el cerebro flores pequeñas/danzando como palabras en la boca de un mudo” (107).

Pero además encontramos en *Árbol de Diana* el miedo a que esta entrega de la vida a la búsqueda de las palabras propias resulte en fracaso, por lo que en el poema 6 escribe: “ella se desnuda en el paraíso/ella desconoce el feroz destino de las visiones/ella tiene miedo de no saber nombrar/lo que no existe” (108). Miedo al fracaso puesto que esta búsqueda también tiene como finalidad un encuentro consigo misma, con su propio ser. En *Árbol de Diana* comienzan a hacerse visibles las múltiples voces de la poeta con más insistencia que en los dos trabajos anteriores, haciendo cada vez más reconocible la condición de fragmentariedad de la voz poética, que en estos poemas reconoce un tú y un nosotros, pero hablándose a ella misma como si todas fueran una sola: “has construido tu casa/has emplumado tus pájaros/ has golpeado al viento/con tus propios huesos// has terminado sola/lo que nadie comenzó” (96).

En el poemario, muchos de los poemas hacen referencia al lenguaje, a la búsqueda de las palabras y al proceso de creación del poema; la relación búsqueda-creación en los poemas de *Árbol de Diana* está dada por una búsqueda de sí misma que comienza a hacer la poeta, buscando resarcir el exilio interior que ya había anunciado en poemas anteriores, como si

encontrándose con esas otras que son ella misma, acercándose a “la otra orilla” lograra resguardarse de esa condena, puesto que como afirma Paz, “el “salto mortal, la experiencia de la otra orilla está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y al mismo tiempo nos empuja hacia dentro de nosotros” (123). La escritura es fundamental para dicho encuentro consigo misma, puesto que se representa como lugar de reconstrucción, como posibilidad de volver a pertenecerse, resguardarse, refugiarse; es por esta razón que en poemas como el 17 la escritura se percibe como un acto elemental de la vida misma, como si la poeta cantándose y encantándose estuviera también inmersa en un hacerse así misma por medio de la palabra.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.) (119).

Finalmente, en muchos de estos poemas se encuentra la necesidad de alejarse de lo que está fuera, precisamente en favor de esta búsqueda de las palabras puras, las palabras olvidadas, como si fueran la salvación de la vida que no se resigna a la cotidianidad de las cosas, al curso estipulado. En *Árbol de Diana* comienzan a aparecer pequeños relatos en prosa que se distancian de la brevedad de algunos de los poemas también propuestos en estos poemarios y que van mostrando la idea de que la “palabra pura” que tanto persigue en este primer momento de su obra no permite la configuración de un lugar desde el cual resguardarse, lo que justificaría el giro hacia la prosa y la fragmentación en su propuesta estética posterior:

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 suenen mágicamente (133).

Por su parte, Los trabajos y las noches tiene un tono más pasional, más sensual. En algunos poemas se hace referencia a la poesía como el lugar en el que la vida recobra un significado, en el que se purifica la vida: “tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio./ Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura” (155).

Este tono más pasional, más sexual si se quiere, está también presente en poemas como “Amantes” y “Revelaciones”, aunque este último también podría leerse como un poema a la escritura, a la creación, al proceso de construcción del poema: “en la noche a tu lado/las palabras son claves, son llaves./El deseo de morir es rey//que tu cuerpo sea siempre/un amado espacio de revelaciones” (156).

En este poemario la muerte desaparece por completo, pero, como sucede en su anterior trabajo, hay un llamamiento, una invocación a la muerte a través de lo que se insinúa en el poema: “Alguien entra en el silencio y me abandona./ahora la soledad no está sola./Tú hablas como la noche/te anuncias como la sed”(136). Otro poema de evocación de la muerte es “El olvido” o “Sentido de su ausencia”, poemas en los que la poeta hace un llamamiento a la muerte, para que la arrastre hacia la otra orilla:

EL OLVIDO

en la otra orilla de la noche

el amor es posible

–llévame–

llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria (166)

En poemas como “Un abandono” comienza a perfilarse la muerte como lugar de reposo, como lugar de residencia del ser exiliado de la poeta, que siente una no pertenencia al mundo: “un abandono en suspenso./Nadie es visible sobre la tierra/Sólo la música de la sangre/ asegura la residencia/ en un lugar tan abierto” (198).

En estos poemarios se destacan, ante todo, la decantación del lenguaje, la condensación de la palabra y la búsqueda de una palabra propia, concisa. Pero para iniciar está búsqueda debe haber, si no una confianza totalmente plena en el lenguaje, sí una esperanza de encontrar una palabra propia pura, un ideal de poder renovar el lenguaje.

Sin embargo, en Los trabajos y las noches aparecen poemas que vislumbran lo que vendrá después en sus poemas posteriores a 1968: un poner en entredicho hacia el fin de su vida la capacidad del lenguaje para nombrar lo que debe ser nombrado y el reconocimiento del silencio como único lugar posible aunque utópico e inalcanzable en el que puede descansar toda su búsqueda poética; hacia el final de su vida se reafirma la idea de que solamente a través de la muerte la búsqueda por un lugar en el cual resguardarse tendrá fin, y esta idea de la muerte como único fin, y con la muerte el silencio deviene de una idea de que el lenguaje no es un refugio posible. En una lectura del poema “Cuarto solo”, el cual es un poema prosaico en el

que ya se vislumbra el giro estético de su obra de una palabra decantada a la proliferación, y en el que los signos de puntuación dan una idea de continuidad, se puede dar cuenta de lo anterior, puesto que en él la poeta se llama a buscar, a desgarrar, a romper el lenguaje para ver detrás de él, y encontrar así tal vez aquello que cure su sed, que la resguarde de su exilio, que le permita descansar de su búsqueda.

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe (193).

Estas conclusiones la llevan no a desertar la búsqueda o renunciar a la poesía, sino a intentar configurar un lenguaje propio, aunque esto signifique hacer una propuesta escritural que ponga al lenguaje en una condición en la que el silencio sería la única posibilidad de renovarlo.

Paradójicamente, en este último punto de su obra son más comunes los escritos en prosa que los escritos en verso, lo que es una diferencia considerable en comparación con la producción comprendida desde *La última inocencia* hasta *Los trabajos y las noches*.

CAPÍTULO III: “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” Y “SALA DE PSICOPATOLOGÍA”. EL ESTALLIDO DEL SILENCIO

3.1. *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). El encuentro con el silencio

Durante los años posteriores a la fecha de publicación de *Los trabajos y las noches*, la obra de Alejandra Pizarnik da un giro en su estructura, que está motivado por un sentimiento de frustración al sentirse lejos de encontrar la palabra que sería refugio y a la vez por su creciente seguridad de que el lenguaje es limitado y que no tiene la capacidad para decir lo trascendente, lo indecible. Así, en una entrevista de 1972, afirma en relación con su poesía y el lenguaje:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad, que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos, a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que caracteriza mis poemas. (Pizarnik, 2013, 313).

Desde 1968, con la publicación de *Extracción de la piedra de locura*, hasta su muerte en 1972, se pueden observar tanto poemas escritos en verso, igualmente breves, como poemas escritos en prosa, mucho más largos que los de los trabajos anteriores. Además de esto, a partir de 1968 Alejandra Pizarnik inicia una experimentación hacia la escritura narrativa, de la que surgen textos como *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*, y también se lanza a la escritura de una obra de teatro titulada *Los perturbados entre lilas*. Estas obras distan de sus anteriores

trabajos no sólo en la extensión sino en el uso mismo del lenguaje. De uno más medido, más filtrado, más pensado, se pasa a una escritura más experimental, que le hace honor en cierto sentido a una escritura más desenfadada, en la que la vulgaridad y el humor tienen cabida.

Otros trabajos en prosa desarrollados por la poeta, incluyendo algunos poemas de *Extracción de la piedra de locura* (entre ellos “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”), dan cuenta de los cambios ocurridos en relación con los poemas escritos en verso de los trabajos anteriores, y es que hay un desplazamiento hacia el humor negro, hacia las groserías, hacia el lenguaje coloquial.

Algunos estudiosos de la obra de Alejandra Pizarnik han catalogado estos últimos textos como una producción literaria que da cuenta de la pérdida de la poeta y que, por ende, no merecen atención, ya que parecieran no mantener la exigida búsqueda de sus trabajos anteriores, o que relacionan estos últimos trabajos con el miedo al silencio y a la pérdida de la capacidad escritural (Vizcaíno, 2008), o como el desenlace obvio de la construcción del mito de poeta maldita (Bragado, 2012). Sin embargo, más allá de estar evidentemente escritos desde una concepción negativa del lenguaje, en la que se percibe la condición de castración de la lengua, la dificultad de las palabras para abrazar la realidad, lo que se percibe en estos textos, al margen o no de que hagan parte de una etapa de locura o de decadencia, es que reflejan, por el contrario, una forma de continuar con la búsqueda que se encuentra presente desde sus primeros escritos aunque resueltos en formas y estéticas distintas. El exilio de la poeta es el hilo conductor de dicha búsqueda, y aun cuando la palabra no representa ninguna garantía, aún cuando hay una desconfianza en ella y su expresión, la escritura continúa para encontrar allí el silencio, que está presente no solo en el principio, sino también en el fin de la obra, y que

constituirá la morada que estaba buscando la poeta desde sus primeros escritos y que le hará encontrar un lugar al cual volver.

De esta manera, compartimos con Depetris (2008) la idea de que estos textos son resultado, más bien, de una búsqueda que se prolonga hasta los últimos textos de la poeta, de una palabra pura que permita la expresión de aquello que las palabras velan, una búsqueda que durante estos últimos años hace que dé un giro considerable en la forma de sus poemas para dar paso a escritos más extensos, en los que priman elementos que hasta ese momento no hacían parte del lenguaje poético de la autora, entre ellos el uso de elementos prosaicos en los poemas; de esta manera, hacia el final de su vida su propuesta escritural se acerca a los que Barthes denomina como el grado cero de la escritura, puesto que construye una poesía en la que se mezclan el verso libre con fragmentos y diálogos, haciendo una propuesta en la que la fragmentación del discurso tiene por objetivo mostrar la ausencia de la escritura, de hacer notar la imposibilidad de las palabras no solo para expresar el mundo, sino también para conducir a la poeta a un reconocimiento de sí.

Pero estos últimos textos de Alejandra no desconocen de ninguna manera la desconfianza en relación con el lenguaje, sino que surgen de ella. Podría afirmarse que estos últimos escritos en general, y los dos poemas a estudiar aquí (“En esta noche en este mundo” y “Sala de psicopatología”), en particular, son textos que ponen en evidencia los límites del lenguaje; que aun cuando exista en desbordamiento de la palabra, un llenar y llenar hasta extasiarse, un decir inconmensurable, el lenguaje no podrá hacer más sino evidenciar sus mismos límites y hacer ver que aquello que no se dice, aun cuando haya proliferación del lenguaje, sencillamente no se puede decir. Pero sí puede expresarse a través de lo que no está en palabras en el poema, sí

puede sentirse, precisamente a través del silencio ensordecedor que causan las palabras usadas en exceso.

Sin embargo, durante estos últimos trabajos su acercamiento al lenguaje, y por ende al silencio, se roza con una concepción aún más consciente de la dificultad del lenguaje para develar por sí mismo esta verdad, por lo que en esta última parte de su obra se hace más evidente la importancia que el silencio tiene en cada uno de sus textos.

En *Extracción de la piedra de locura* podrían clasificarse cuatro tipos de escritura. Existen poemas en verso semejantes a los de sus poemarios anteriores, que mantienen la brevedad de los versos, como “Escrito en El Escorial”; poemas compuestos por subdivisiones que solamente cuentan con una línea, como es el caso de “Caminos del espejo”; textos en una prosa compuesta en un solo párrafo, como “Las promesas de la música”, o prosas más extensas, como las que hacen parte de la última división del libro, “Extracción de la piedra de locura”, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” y “Noche compartida en el recuerdo de una huida”.

En la primera parte del poemario se encuentran poemas como “Cantora nocturna”, un texto en prosa en el que la poeta comienza a hablar desde la nostalgia de la infancia perdida, como si esta nostalgia la acompañara en esa búsqueda de un lugar en el cual refugiarse: “[...]. Expuesta a sus perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en sus labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta” (2011, 213). Esta continuidad del canto a pesar de toda adversidad, muestra la continuación de esta búsqueda aun en estos textos en los que prima sobre todo el tema del silencio y de la muerte.

En “Contemplación” se muestra claramente el giro estético que se presenta en la obra de Alejandra Pizarnik desde este poemario. En principio, la poeta comienza hablando de lo que podría considerarse una muerte del lenguaje, de las palabras, pero en relación con la anulación tanto del mundo, de su entorno, como del pertenecerse a sí misma: “murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro” (180). Pero además de esto, aquí se impone la idea de la presencia del silencio, y el hecho de dejar de lado el lenguaje como refugio para adentrarse a una búsqueda del silencio, en especial cuando la poeta escribe: “[...] Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía. Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. [...]” (180). Aquí en primer lugar se afirma que no son las palabras el lugar que se busca, puesto que después de la búsqueda se da cuenta la voz poética de que en realidad ese lugar no existía, pero acto seguido, en cursivas, agrega: “Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar”, para señalar que más que las palabras es el silencio el lugar que se busca. En “Contemplación” es la escogencia de las palabras, el uso de las cursivas y la distribución del texto, en el cual solo se hace uso de menos de una cuarta parte del espacio, lo que genera una sensación de vacío, lo que permite escuchar el silencio.

En “Fragmentos para dominar al silencio” se observa la consabida pérdida de confianza en el lenguaje, pero esto no significa que la poeta deje de escribir, sino, por el contrario, que continúa hablando, escribiendo, aun cuando es consciente de que la palabra está vaciada, sin contenido; esta intención de continuar con la escritura parte de una necesidad de encontrarse consigo mismo, de continuar buscando un espacio en el cual reconstruirse, reencontrarse. De esta manera escribe: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (223). Esto pone la obra de Alejandra Pizarnik en relación con las escrituras del siglo XX en las que, como afirma Steiner (2003), la escritura continúa haciéndose para hablar de su ausencia, para hacer notar el vacío de las palabras; pero, además, en Pizarnik

ésta continuidad de la escritura tiene que ver con una búsqueda de sí misma y con la búsqueda de una palabra que la salve de la escisión de la que hablaba en las obras anteriores; es por esta razón que el ejercicio poético continua con más desesperación la búsqueda de la palabra pura y las palabras toman cada vez más protagonismo, provocando la transición de una poesía decantada a poemas en prosa; este giro del verso libre a la prosa nos muestra también la ansiedad: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí ahora) no tiene destino, no tiene sentido” (223).

El tema de la muerte, finalmente, está más presente en estos dos poemarios que en los comprendidos en la época de 1956-1965; en la obra de Alejandra Pizarnik, como se ha venido desarrollando a lo largo de los capítulos, la muerte ha sido invocada hasta que resulta instalándose en la obra; esta es tanto una condición de la existencia, como un estado que permitiría a la poeta, ante el sinsentido del lenguaje, encontrar el refugio que buscaba, pero además, se convierte en un acto en el que vuelve a reconstituirse, a encontrarse consigo misma, a pertenecerse.

Los poemas escritos en prosa de este poemario, mucho más extensos que los anteriores y que se encuentran en el último apartado, hablan de la muerte, y del cuestionamiento del lenguaje. Es necesario afirmar que estos poemas, aun cuando la poeta los llama así dentro de la escritura, parecen más relatos y están conectados por la ubicación de la voz poética, que se encuentra en los tres textos –“Extracción de la piedra de locura”, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” y “Noche compartida en el recuerdo de una huida”–enterrada, en medio de un jardín. En estos últimos escritos la muerte ya ha tomado posesión de la vida de la poeta y de su escritura, ya es un hecho el encuentro entre ambas. Este encuentro se muestra en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, puesto que en este poema la muerte se

evidencia como presencia, ya instalada en los textos. Entonces, se ve un anunciamiento del llamado que la muerte le hace a la poeta y el reconocimiento de la poeta de la muerte como único lugar de reposo ante su búsqueda.

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte justo al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría.

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor. Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque con una sonrisa de duelo yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente) (254).

Sin embargo la voz poética necesita de las palabras para corroborar dicha unión, como sucede en “Extracción de la piedra de locura”: “ebria de mil muertes hablo de mí conmigo solo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba” (247). En este poema además comienza a mostrarse una de las constantes de este poemario y es que hay un sentimiento de encierro de la poeta, que no solo se anuncia desde la ubicación de la voz poética sino también a la constante indicación de estar hablándose a ella misma; esto está relacionado también con un reconocimiento de la imposibilidad de comunicarse con los demás.

También se da en estos textos un cuestionamiento del lenguaje que llega a mostrar la incapacidad del mismo de dar cuenta del mundo, puesto que el mundo tampoco existe: “¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera es una alameda” (247). Este cuestionar el lenguaje termina en una evocación al silencio: “No quiero más que un silencio

para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (248).

En *El infierno musical* también se encuentran los temas de Extracción de la piedra de locura, pero con ellos también la idea de la pérdida de la musicalidad y del ritmo, como si la poeta en una búsqueda de la música lo que encontrara fuera una distorsión, un ritmo acelerado, no armonioso. En este poemario, aunque cuenta con poemas tanto en verso como en prosa, son estos últimos los que tienen más presencia. El libro, además está dividido en cuatro apartados: “Figuras del presentimiento”, “Las uniones posibles”, “Figuras de la ausencia” y “Los poseídos entre lilas”; este último está compuesto por un fragmento de una obra de teatro escrita por la autora titulada *Los perturbados entre lilas*, una obra en la que se encuentra tanto la preocupación existencial de la poeta, que se expresa desde sus primeros textos, como un recurrir al humor negro y al doble sentido; sin embargo, en los poemas que componen los poseídos entre lilas, los textos están limpios de dichos pasajes en los que el humor y la vulgaridad predominan, para mantener las reflexiones sobre la muerte, la carencia, la búsqueda y el lenguaje.

En “Piedra fundamental”, poema que hace parte del primer apartado, la poeta habla de esto, haciendo referencia a la búsqueda en la música de un lugar al cual poder llegar, pero del que, al intentarlo, solo le queda el tren, es decir, su música no es una música que permite la fundación de un espacio, sino un eterno devenir, lo que también retoma el tópico del exilio en relación con la pérdida de sí misma en este poemario. Es de destacar como en estos últimos trabajos se da un vuelco al relato, dando paso a una muestra casi gráfica de la pérdida del ritmo, de la disonancia con la que se encuentra hacia el final de su obra; en estos últimos poemas en prosa, la poeta habla naturalmente, como si no hubiera una intención de decantar el lenguaje, sino

sencillamente, de dejarlo fluir, que él mismo muestre su propio vacío y su imposibilidad de darle un espacio de refugio:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado y entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Solo cuando un refrán reincidía, alentaba en la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión como el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación, pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. [...] (2011, 265)

El apartado “Figuras de la ausencia” habla de la ausencia de las palabras, del lenguaje y del reconocimiento del silencio en el quehacer poético. Así, en un poema de este apartado llamado “La palabra que sana”, la poeta escribe: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y más y otra cosa”. (283). En este poema se pone de manifiesto la relación lenguaje-mundo, en la que si bien el lenguaje a perdido su capacidad para ceñirse a la realidad, la realidad también se ve empañada por una nada que hace dudar a la poeta de su existencia, como si al reconocerse los límites del lenguaje se reconociera al tiempo la no existencia de aquello que el lenguaje pretende evocar.

Podría afirmarse, entonces, que Alejandra Pizarnik pasa de una concepción heideggeriana del lenguaje, en la que este se pone como casa del ser, como posibilitador del reconocimiento de la condición del hombre como posibilidad, y de una concepción de la palabra como lugar de enunciación de aquello que busca ser expresado, para dar paso a una concepción más wittgensteiniana del mismo, en el que no solo se reconoce la condición del lenguaje como un instrumento limitado, sino que se realza entonces la labor del silencio como portador de lo místico, de dicha verdad trascendental.

A partir de las concepciones que del lenguaje propone Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-philosophicus* (1921), se puede llegar a una conclusión que les haga justicia a estos últimos textos y es que sólo a través de una proliferación del lenguaje se puede llegar no solo a descubrir la limitación de este para hablar de esta verdad trascendental, sino que esta verdad se manifiesta por sí sola a través del silencio que se provoca en medio del uso excesivo de la palabra.

Por supuesto, esto implicaría que la poeta, de cara al planteamiento del filósofo austriaco, tomaría una posición desafiante ante la idea de que “aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar” (Wittgenstein, 145) y seguiría escribiendo de estos temas que, según el filósofo, no pueden condensarse o explicarse desde el lenguaje, para dar cuenta, precisamente de esa limitación del lenguaje y de que, por más de que se hable, es el silencio detrás de las palabras, con las que estas rozan el límite, el que permite la consideración de cuestiones como la muerte y la angustia, como en el poema “Sala de psicopatología”.

3.2. El silencio de cara a lo místico: Wittgenstein

El *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein tiene como objetivo mostrar los límites del lenguaje dentro del pensamiento lógico, puesto que, como afirma el autor, son muchos los malentendidos que se han causado en la filosofía por desconocer el funcionamiento real del lenguaje. En su prólogo, Wittgenstein declara la hipótesis fundamental de su obra: hay una lógica del lenguaje y unos límites del mismo, que han sido incomprendidos y olvidados, y que han repercutido en una incomprensión de dicha lógica del lenguaje. Por lo tanto, en esta obra se propone mostrar que “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar, hay que callar” (55). Lo que busca entonces el autor es dejar delimitados los límites de la expresión del pensamiento.

Así, el libro parte de un análisis del lenguaje de las ciencias a través de la relación lenguaje-mundo, para determinar que todo lo que puede ser abarcado por el lenguaje podrá describirse sin mayores complicaciones, podrá ser enunciado, puesto que habrá una correspondencia entre ese enunciado y la realidad; esta afirmación devela que, por el contrario, todo aquello que no pueda ser abarcado por el lenguaje en relación con lo real, con lo fáctico, no puede ser dicho, es decir, no puede ser traído a la palabra. Así, para Wittgenstein esta relación de reciprocidad entre el mundo y el lenguaje hace que este último sea considerado como un espejo en el cual se refleja la realidad, por lo que solo aquello que pueda expresarse en el lenguaje, y que además corresponda a un objeto del mundo, puede ser dicho por el lenguaje. Todo aquello que se sale de él, que no tiene presencia en el mundo, no puede ser aprehendido por el lenguaje, y por ende no puede ser dicho.

Esto no quiere decir que todo aquello que no está situado en esta correspondencia no pueda ser insinuado por el lenguaje. Así, en una carta a Russell, Wittgenstein afirma que “el punto

fundamental es la teoría de lo que puede ser expresado mediante proposiciones –esto es, mediante el lenguaje– (y, lo que es lo mismo, lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado mediante proposiciones, sino solo mostrado” (Muñoz y Reguera, 2014, 19).

Para Wittgenstein el pensamiento es una figura que configura al mundo. Existe entonces una correspondencia entre pensamiento y realidad, por lo que todo lo que se piensa debe ser una posibilidad fáctica. Para Wittgenstein no existen pensamientos imposibles, sino absurdos.

El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa, lo que es pensable es también posible.

No podemos pensar nada ilógico porque de lo contrario tendríamos que pensar ilógicamente.

(65)

Así como el pensamiento se corresponde con el mundo, el signo proposicional –el lenguaje– se corresponde con los objetos del pensamiento, y por ende con el mundo. Después, el autor hará énfasis en que hay muchos temas que se le escapan a la lógica del lenguaje y que subrayan sus límites, así cuando habla de que la muerte no hace parte de la vida misma, puesto que cuando esta ocurra ya no hay vida (143), más que una negación de la muerte per se, es una ejemplificación de los límites del lenguaje, puesto que la muerte excede la vida misma, la realidad, lo que está abarcado por el pensamiento, lo que puede tener una verdadera respuesta aquí y ahora. De esta manera, desarrollando esta idea, escribe:

La inmortalidad temporal del alma del hombre, esto es, su eterno sobrevivir tras la muerte, no sólo no está garantizada en modo alguno, sino que, ante todo, tal supuesto no procura en absoluto lo que siempre se quiso alcanzar con él. ¿Se resuelve acaso un enigma porque yo sobreviva eternamente? ¿No es, pues, esta vida eterna, entonces, tan enigmática como la

presente? La solución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo reside fuera del espacio y el tiempo. (143)

Así, lo que señala Wittgenstein en su tratado es que hay cuestionamientos del ser humano que van más allá del lenguaje, que no se pueden expresar en términos de este, puesto que trascienden sus límites, que son los límites, a su vez, del mundo. Para este autor, la estética, la religión y la ética están por fuera de los límites del lenguaje, por lo que hablar de ellas en términos del mismo, intentando aprehenderlas en las palabras, sería hablar desde el absurdo.

En este orden de ideas, el autor no niega lo místico. Considera, por el contrario, que esto no puede ser expresado a partir del lenguaje, sino simplemente mostrado por él. “Lo inexpresable ciertamente existe, se muestra, es lo místico” (144). La única forma de que lo místico pueda mostrarse es a través del silencio. El silencio no tiene para Wittgenstein una concepción negativa sino que habla, expresa aquello que el lenguaje –visto desde su sistema lógico– no permite decir.

De esta manera, cuando Wittgenstein afirma que “de lo que no se puede hablar, hay que callar” no está proponiendo una vuelta al silencio de forma negativa, sino el retorno a la posibilidad de dejar que lo místico hable a través del silencio. Esto queda precisamente estipulado con afirma que “Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. Por supuesto que entonces ya no queda pregunta alguna: y esto es precisamente la respuesta” (144).

En la obra de Alejandra Pizarnik se da un giro hacia la muestra de aquello que está más allá del lenguaje, es decir, del silencio; desde los poemarios de 1968 hasta sus últimos escritos podemos observar que comienza a manifestarse una avanzada hacia los textos en prosa, que resulta provocando la desaparición de los veros breves y decantados de los años anteriores; este virar

su poesía hacia la narrativa, hacia la prosa, está ligado a un querer mostrar a través del exceso aquello que está más allá, y que solo puede ser, como dice Wittgenstein, mostrado, más no dicho; la muerte y el silencio comienzan a hacer parte fundamental en estos poemas porque a través de las palabras, de su proliferación, de las reiteraciones, de los cortes en los versos, la poeta logra mostrar su presencia, una presencia que genera angustia y desesperación, dos sentimientos que a la vez están inmersos en la forma escritural de estos últimos trabajos, que deja ver un dejar fluir las palabras, como si fueran un grito que se escapa de los labios de la poeta. Además de esto, esta última parte de la obra de Alejandra Pikarnik está contenida en una idea del lenguaje castrado, que no puede asir la realidad, que no puede contenerlo, y puesto que el lenguaje está vacío y el mundo también se configura a través de él, tampoco el mundo tiene sentido. Existe en estos poemas una negación de lenguaje y del mundo, de la realidad, que conlleva a pensar en el absurdo de la escritura. Al final, en poemas como “Sala de psicopatología” solo queda la destrucción del lenguaje como última posibilidad de salvarse y salvar la escritura, ya que cuando “el hombre no puede crear, pero le queda recurso de destruir, y puesto que se afirma por el acto mismo que lo anonada [la muerte], el poema será un trabajo de destrucción” (Sartre, 2008, 146).

3.3. “En esta noche, en este mundo”. La pérdida de la confianza

“En esta noche, en este mundo” es un poema escrito en el año de 1971 y hace parte de una publicación que hizo *Árbol de Fuego de Caracas* en su número 45 en diciembre de ese mismo año titulado *Los pequeños cantos*. Es necesario aclarar que anteriormente, y durante este mismo año, Alejandra Pizarnik tenía en su poder una carpeta con algunos de los originales de poemas que posteriormente harían parte de una edición de la obra de la poeta que realizó

Editorial Sudamericana en el año 1982, es decir, después de su muerte, y en algunas revistas como Diálogos de México y La Nación, de Buenos Aires.

Este poema resume su preocupación por la poesía y por el lenguaje, y da testimonio de un desgarramiento que se produce al reconocer la imposibilidad del lenguaje para abarcar la realidad, para ofrecer un lugar que refugie a la poeta. De esta forma, el poema inicia a través de enunciados cortos en los que la poeta define de forma cerca lo que para ella es la lenguaje; además, el poema está escrito desde la noche, lugar de enunciación, de revelación y de creación de sus poemas, pero a la par manifiesta la limitación a la que la lengua somete a la creación poética, al poema:

la lengua natal castra

la lengua es un órgano de conocimiento

del fracaso de todo poema

castrado por su propia lengua

que es el órgano de la re-creación

del re-conocimiento

pero no el de la resurrección

de algo a modo de negación (2011, 398)

Hay en esta estrofa además una negación del lenguaje, de su existencia:

y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es una mentira)
el resto es silencio
solo que el silencio no existe. (2011, 398).

Posteriormente, hay una negación de estas dos últimas líneas —“el resto es silencio/ solo que el silencio no existe”— en la estrofa inmediatamente posterior, puesto que la estrofa siguiente muestra de qué manera es que se da el silencio en la escritura; a través, precisamente, de la muestra de su presencia por medio de la ausencia de este en el mismo. Los versos que afirman que “las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia” permiten observar que hay un reconocimiento de las palabras como portadoras de dicho silencio, aun cuando al mismo tiempo se hable de una castración del lenguaje, llegándose a percibir una idea del lenguaje en la que más allá del lenguaje está el silencio, la ausencia que habla más que todo, evidenciando, de paso, los límites del lenguaje:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia

si digo agua ¿beberé?

si digo pan ¿comeré? (2011, 398-99).

Estas dos últimas líneas de la estrofa anterior también hablan de una no correspondencia real entre la palabra y la realidad; entre el lenguaje y la vida en sí, puesto nombrar las acciones no garantiza que estas se hagan; entonces, hasta la vida misma se escapa de las palabras. Además, todo lo que le preocupa a la poeta –la muerte, el espíritu, el alma, la existencia misma– rebasan, como afirmó Wittgenstein, los límites del lenguaje, y por lo tanto a la escritura misma, puesto que están en un más allá que no alcanza a ser percibido por el acto mismo de la creación poética a través de las palabras.

en esta noche en este mundo

extraordinario silencio el de esta noche

lo que pasa con el alma es que no se ve

lo que pasa con la mente es que no se ve

lo que pasa con el espíritu es que no se ve

¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?

ninguna palabra es visible. (400)

Aquí se enlazan esta estrofa con la siguiente. La poeta habla de la invisibilidad de las palabras. Pero después las anuncia como “sombras/ recintos viscosos donde se oculta/la piedra de la locura” (2011, 399). Las palabras entonces comienzan a asociarse con la locura, con el

sinsentido. También encontramos en este poema la revelación de una herida que causa esta incapacidad del lenguaje, pero que también causa el mantenerse atada al ejercicio de la escritura, aun cuando se conoce la verdad del vacío, del sinsentido de las palabras:

mi persona está herida

mi primera persona del singular.

escribo como quien con un cuchillo alzado

en la oscuridad

escribo como diciendo

la sinceridad absoluta continuará siendo

lo imposible

¡oh quédate un poco más entre nosotros! (399)

También está presente en este poema la dificultad de las palabras para, de verdad, decir lo que se quiere decir, puesto que las palabras, perras negras, como diría Julio Cortázar, están llenas de significados preestablecidos por su uso cotidiano, además de tener en muchas ocasiones tantos significados a la vez, que comienzan entonces a alejar el poema de aquello que el poeta quería decir: en dos ocasiones durante este texto Alejandra hace referencia a la dificultad del lenguaje de ceñirse a aquello que la poeta quería expresar:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir (398).

Ó

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso (400)

En cuanto a cómo se expresa el silencio en este poema debemos decir que en primer lugar hay una repetición de palabras y de frases que comienza a construir en él una sensación de texto cíclico, que llega al mismo punto desde el que parte, reforzando así la conciencia de la imposibilidad del poema y el silencio que es lo que queda después de percatarse de dicha imposibilidad; así, hacia el final, escribe:

[...]
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema (400)

Finalmente, el poema es una petición, una imprecación para continuar escribiendo “el poema más prescindible/ el que no sirva ni para/ ser inservible” (400). Es decir, continuar con su búsqueda escritural a pesar de la inutilidad de la escritura.

De esta manera, el poema “En esta noche, en este mundo” es una manifestación de la desconfianza en el lenguaje, en su imposibilidad, pero también de la determinación de mantenerse siempre en la búsqueda que dio origen a su escritura.

3.4. Hacer estallar el silencio: “Sala de psicopatología”

En comparación con el poema “En esta noche, en este mundo”, “Sala de psicopatología” logra decir el silencio, no solo exponiéndolo dentro del poema, como lo hace en el anterior, en el que las mismas palabras convergen para hablar de que sólo hay silencio –puesto que las palabras no pueden decir nada más de lo que dentro de sus límites pueden afirmar–, sino para dar paso a una escritura mucho más experimental, en la que el yo poético habla de diversos temas –la madre, el sexo, la muerte, el silencio, el lenguaje– que, puestos en el poema en un desorden intencional, hacen surgir tanto el silencio, como la angustia de la poeta.

De este poema es necesario decir que es un texto autobiográfico, en principio por el contexto en el que fue escrito, es decir, su estar interna en el Hospital Pirovano, y en segundo lugar por las constantes alusiones a lo que sucedía en la vida de la poeta durante el año en que se escribe este poema: 1971.

Formalmente, el poema muestra una estructura fragmentada desde el inicio que va mostrando el giro hacia la prosa y hacia una mezcla de géneros. El poema inicia con un listado de los lugares en los que estuvo cuando vivió en Europa, enunciado a través de cortes y seguido por silencios que se refuerzan con la frase “y tanto” para, posteriormente hacer alusión a su no tan grato viaje a Estados Unidos, después de ganarse la beca en 1968, y que está, obviamente, cercano a la fecha en que se escribió el poema:

Después de años en Europa
Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago

y tanto

y tanto

Por no hablar de New York y del West Village con rastros de muchachas estranguladas (2011, 411).

En este poema convergen múltiples formas de escritura: pueden observarse versos, diálogos con otros o diálogos interiores, y apartes en una prosa. Esta variedad de géneros comienza a mostrar el silencio en dicha fragmentación, que también se traslada al discurso mismo, puesto que existen en el poema unos cortes temáticos, que en la lectura generan la sensación de que la poeta deja las ideas inconclusas, entregada de lleno a una proliferación dictada por dejar fluir el lenguaje como se habla. Esta fragmentación discursiva, aunada a los tópicos que se van desarrollando en el poema –sobre todo el de la sexualidad, que irrumpe casi siempre cuando hay cambio de tópico–, refuerzan un sentimiento de ser dividido, fragmentado hasta la última parte de su ser, herido, como diría en “En esta noche, en este mundo”, en su primera persona del singular.

“Sala de psicopatología” también crea una sensación de grito, de lamento por parte del yo poético, que se ve reforzado por esta sensación de proliferación, de exageración de la palabra y

por el recurso a una jerga coloquial y vulgar que nada tiene que ver con la poesía, si se quiere, culta, de los años anteriores, más la ironía de la que están impregnados algunos pasajes. La idea del grito como una clase de silencio está presente en sus obras posteriores a su viaje a Europa, y más específicamente en *La condesa sangrienta*, en donde lo cataloga como tal. De esta manera, para el lector, el poema se convierte en lamentos eternos, que evocan diferentes temas de los que ya había desarrollado en su escritura, pero los hace estallar en este poema.

El poema es visto como atravesado por un sinsentido verbal, como un entramado de varios poemas que solo muestran la herida de la poeta a causa de una búsqueda entregada al quehacer poético. Retomando entonces el análisis, del listado de sus visitas a Europa pasa a lo que denominamos un primer corte en el discurso, esta vez en relación con la sexualidad, en el que comienza a plantearse el sexo como un deseo de recobrar algo de la vida, aun de forma violenta:

- Quiero que me estrangule un negro– dijo
- Lo que querés es que te viole– dije [...] (411).

El sexo es visto en este poema también como otra forma de unirse a la muerte y, con ella, también llegar a un punto originario, en el que el ser se desprende de lo cotidiano y de la sensación de ser arrojado a la nada. Así, en el poema se desarrolla este diálogo que pone de manifiesto la relación sexo-muerte: “Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría” (413).

El segundo corte revela la problemática de la existencia como exceso de conciencia de la muerte, que está en toda la obra de Pizarnik como presencia latente que va invadiendo, junto al

silencio, la estructura poética. En este poema esta conciencia pone a la voz poética en una posición de conocimiento de la razón por la que los demás están ahí, razón que solo ella comprende, puesto que a través de esa búsqueda de la palabra primaria, se revela. Entonces, la poeta comienza a hablar de un conocimiento que la ha condenado a estar en la sala 18, que la ha hecho honorarla con su presencia, como lo dice en el poema

y como soy tan inteligente que no sirvo para nada,
 y como he soñado tanto que no ya no soy de este mundo,
 aquí estoy entre las inocentes almas de la sala 18,
 persuadiéndome día a día
 de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino (411).

Aquí hay una irrupción de lo vulgar y lo coloquial que continuará viéndose en otros apartes del poema y que se oponen a su escritura anterior, puesto que sus poemas anteriores estaban volcados a encontrar una forma precisa, breve, que exigía sopesar las palabras, encontrar la que dijera justamente lo que debía decirse. Este recurso al coloquialismo y a la vulgaridad no solo refuerza la idea de que esta herida de la existencia no es solamente de la poeta, sino de todos los hombres, pero también está relacionada con la idea del grito, de la necesidad de comunicar desde lo más profundo, de mostrar la herida desde una exposición visceral de la frustración, de la angustia.

Otro de los cortes que se observan en el poema tiene que ver con el nacimiento, que es un acto lúgubre, según la poeta, y que es evocado aquí para mostrarnos el estar echados a la suerte en el mundo y la búsqueda que se emprende desde la poesía, o que emprende la poeta misma para

liberarse de esa condición de exilio que la acompaña. La búsqueda por un lugar refugio no es ni el útero materno, ni la misma poesía, sino una búsqueda desesperada del silencio, y con esto de la muerte: “(y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar)” (412)

Este aparte en el que habla del nacimiento y la muerte nos sirve de ejemplo para mostrar cómo el silencio permea la obra de Alejandra. En este poema los espacios que quedan entre una línea y otra, o entre párrafos o estrofas, hablan también de unas pausas que podrían considerarse típicas del lenguaje oral. Entonces encontramos textos en los que, como este, hay un corte que produce silencio no solo al bajar la línea que continúa con la exposición, sino al ponerla entre paréntesis, como si este último fuera un pensamiento que no estuviera dentro del discurso, fuera parte de un pensamiento que surge del discurso pero no hace necesariamente parte de él o que estuviera como murmurándose, lo que refuerza la idea de fragmentación, de vértigo. También es necesario detallar el uso de los signos de puntuación: el uso de los puntos finales, sobre todo entre un corte y otro, casi que desaparece, formando un continuo del discurso que reafirma la idea de un sinfín de palabras cayendo a la página en blanco con la intención de hacer visible que por más que se hable sin punto final el silencio trasciende toda palabra.

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,

pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,

después de haber inventado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero

(y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar). (412)

En este poema la autora evoca muchos de los elementos que han hecho parte de su poesía, de su lenguaje poético, desde los primeros poemas, como lo son la infancia y la muerte; ambas son posibilidades de volver a lo originario y de escapar de lo cotidiano del mundo, que no permite ir más allá que del mero encasillamiento. Así, estas son un espacio libre de la vida cotidiana y de los vicios de la misma. La muerte posibilitaría la vuelta a un estado primario, originario, no corrompido por los simulacros de la vida común:

Todo se unifica como en otros tiempos en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales.

Ese jardín es el centro del mundo, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar en el alto momento de la fusión y del encuentro.

Fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de la evolución de las sociedades de consumo

Y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,

Lejos de las ciudades en las que se compra y se vende [...] (414).

También el poema desarrolla dos ideas, la de enfermedad y la de la herida, como resultado de un trato que le da la vida misma a quien existe. Podría afirmarse que esta es una herida existencial, por tanto no va a encontrar cura en un sanatorio, ni en ningún otro lugar, puesto que está inmersa dentro de la existencia misma del hombre. Esta herida se causa, tal vez, en el mismo momento en que el hombre llega a la vida y se reconoce como un ser que vive para morir. De esta manera, Alejandra hace aparecer la angustia en el poema, sin nombrarla: la angustia de esta herida que por más que se busque sanar no encontrará cura posible. Esta angustia se trae a presencia cuando afirma que:

–El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo tengo algo aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía. (413)

O:

El alma sufre sin tregua, sin piedad y los malos médicos no restañan la herida que supura.

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o seguramente, le ha causado la vida que nos dan (415).

En esta percepción de la existencia como una herida abierta, los médicos simbolizan toda la estructura de un pensamiento social que no tiene conocimiento de esta herida existencial, puesto que desconoce a la muerte como posibilidad más suya, negándola o viéndola como un evento alejado de la existencia misma. Es por esta razón que los médicos son aquellos que buscan “traer a la vida”, al orden, a ese yo poético y a todos lo que se encuentran en la sala 18 del Pirovano. Pero este yo poético ya se ha escapado , ya no hay una manera de traerlo a una vida cotidiana, puesto que ha tenido una existencia en la que ha podido reconocer en sí la herida que implica la vida. La labor de los médicos es entonces una labor estéril, menos la de Pichon Rivière , quien, al igual que ese yo poético, había buscado más allá de todo lo posible y se había enfrentado “al terrible misterio que es la destrucción de un alma” (415). De esta manera, los médicos buscan resarcir el error, salvar almas que para la autora ya están condenadas por ese conocimiento pleno de aquella herida, que por lo demás es incurable: “Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que la sala –verdadera pocilga– esté muy limpia, porque la roña les da terror, y el desorden, y la soledad de los días vacíos habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las maravillosas e ilícitas pasiones de la infancia”. (412-13).

Finalmente, el tema del lenguaje hace aparición en el poema hacia el final del mismo. La poeta hace alusión a la dificultad que su uso produce, debido a su ambigüedad; además de esto, habla de los autores que han tenido una vida en favor de la experiencia inmersa en la literatura, en el lenguaje (como Kierkegaard, como Kafka), que se ven, igual que ella, exiliados del mundo de la vida inauténtica por tener un conocimiento de algo que está más allá de todo.

Relacionado con esto, aparece aquí el porqué de su búsqueda poética: la sensación de exilio, de no pertenencia al mundo, que se mantiene hasta el final en su obra. Este exilio está relacionado, como ya lo hemos dicho, no solamente con su condición judía, sino también con un exilio que sobrepasa el exilio físico, exilio en relación también con una renuncia que podría decirse política a una forma de vivir una vida predeterminada, en favor de una vida dedicada a la escritura, y de allí la soledad. En este orden de ideas, dice:

[...]

pero le pasó (a Kafka) lo que mí:

se separó

fue demasiado lejos en la soledad

y supo – tuvo que saber –

que de allí no se vuelve

se alejó – me alejé –

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,

veranean,

tienen horarios, no se asustan por la tenebrosa

ambigüedad del lenguaje

(No es lo mismo decir Buenas noches que decir Buenas noches)(416).

De esta forma, el poema articula, de manera desordenada, los temas más relevantes de la obra de Alejandra Pizarnik, haciendo una composición en la que la superposición de un tema sobre otro, las voces que usa la autora dentro del texto, tanto para hablar desde sus voces como para dar voz a otros de los internos, su constante remarcar la ambigüedad del lenguaje en el poema, la vulgaridad y el sexo como elementos relevantes del texto, ya vistos como catárticos o como posibilidad de volver al inicio, convierten el texto en uno de los más complejos de toda su obra. Además de esto, este desorden intencional, este ir de un lugar a otro en el poema, tras palabras y palabras, permite ante todo sentir, sin que nunca se hable de ella, la angustia de la existencia, una angustia que se siente desde una vida inmersa en el lenguaje, en la que se va más allá, más allá de los límites del mundo y del lenguaje mismo, para traer a través del poema una revelación: la de pertenecerle a la muerte.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vida dedicada de lleno a la poesía, que no tuvo más pretensión sino la de hacerse a través de los poemas y resguardarse de la vida impuesta, cotidiana, que desgasta al hombre entre la formalidad y las obligaciones, esa fue la vida de Alejandra Pizarnik. Evidentemente, la obra de alguien que se rehúsa a vivir una vida como si fuera eterna, en la que no se da una reflexión sobre lo que realmente implica estar vivos, estar en el mundo, no podía dejar de lado una reflexión de la muerte como la gran posibilidad de la existencia.

La reflexión sobre la muerte y esta verdad que se manifiesta desde muy temprana edad en su vida, y que invade con fascinación toda su propuesta poética también desemboca en una reflexión sobre el lenguaje, sobre el para qué de las palabras, sobre la capacidad o no del lenguaje de permitirle al hombre un reconocimiento de sí a través de la poesía, de cimentarse como refugio posible ante el exilio que implica no solo la escritura sino también la conciencia de ser seres arrojados a la nada.

Sus primeros poemarios, *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965) están inmersos en una reflexión del lenguaje, en una búsqueda persistente de una palabra que le permita encontrar fin al exilio que impone, como lo afirma Blanchot (1968), la obra misma y que se refuerza por el develamiento de la condición de seres arrojados a la nada. En estos poemas Pizarnik actúa como una escultora, sopesando cada palabra y produciendo poemas cada vez más concisos y breves que dan cuenta de un trabajo esforzado de la palabra. Este primer momento de su obra está relacionado con lo que Barthes (1993) llamará Literatura del artesanado, mediante la cual se buscaba salvar la escritura

del cuestionamiento sobre el para qué de su existencia a través de una búsqueda persistente de la forma.

Pero este vivir inmersa en el lenguaje va dándole paso a una sospecha creciente de que las palabras no pueden expresar más sino su ausencia, y de que el refugio que tanto busca, el lugar en el cual reconocerse ella y sus múltiples voces solo podría ser aquel que está más allá del lenguaje. A partir de los trabajos *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) el silencio y la muerte comienzan a ser el objeto de su búsqueda. En estos últimos escritos, y en comparación con los anteriores, se percibe un cambio en su concepción del lenguaje que va de una postura más cercana a reconocer, como afirmaría Heidegger, al lenguaje como “Casa del ser”, lo que conlleva sino a una confianza, si por lo menos a un reconocimiento de la posibilidad de que las palabras, efectivamente, permitan el reconocimiento del ser del hombre, a una postura más cercana a la Wittgenstein, en la que la poeta toma una conciencia de que el lenguaje no puede sino mostrar aquello que ella está buscando, que solo puede insinuarlo, más no asirlo; el silencio no puede decirse con palabras, la muerte no puede decirse con palabras, pero se puede mostrar, se puede insinuar a través de ellas.

En este último momento de su obra poética la prosa toma más protagonismo por encima del característico verso libre, que estuvo presente en su propuesta poética. La prosa es una insinuación de aquello que está detrás de las palabras, o como lo pensaría la poeta en relación con una lectura de Yves Bonnefoy, la prosa –su prosa– exhibe la muerte, nos permite de algún modo sentirla. A través de la heterogeneidad de géneros, el uso de elementos prosaicos, de diálogos, de cortes en medio del verso, como subrayando con el exceso de la palabra la presencia de aquello que está más allá, Alejandra Pizarnik permite que el silencio y la muerte se manifiesten en estos últimos poemas.

La búsqueda ha terminado. Después de la iluminación, después de haber bordeado con su búsqueda de la palabra prístina, pura, los límites del lenguaje ya solo queda de ella el grito, el exceso, la palabra vacía que muestra su ausencia, pero siempre algo más, algo que está detrás de ellas y que se insinúa, que la llama.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores. 1993. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1998. Impreso.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros. 2007. Impreso
- Butler, Christopher. "The Dynamics of Change". En Christopher Butler. *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Nueva York: Oxford University Press. 1994. Digital.
- Cadavid, Jorge. "Alejandra Pizarnik. El poeta al borde del silencio". *Universitas Humanística*. Vol. 32. Núm. 32, 2012: 10-14.
- De Sola, Gabriela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas. 1967. Impreso.
- Depetris, Carolina. "Alejandra Pizarnik desde 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética". *Revista Iberoamericana*. Vol. VIII Núm 31, 2008: 61-76. Digital.
- Dickinson, Emily. *El viendo comenzó a mecer la hierba*. Madrid: Nórdica Libros. 2012. Digital.
- Historia de un país*. Dir. Sebastián Minogna. Canal Encuentro. 2006. Web.
<http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50001>.
- Haydú, Susana. "Pizarnik en su generación y la vigencia actual de su obra". En Susana Haydú. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético*. Educational Portal of the Americas. 1996. Digital.

Kressner, Ilka. "Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik". Actas

XVI Congreso AIH. Universidad de Albany: 2007. Web

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_307.pdf>

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica de México. 2006. Impreso.

Martínez Victorino, Luis. "El poema como música o la muerte del lector". En Anne-Marie

Reboul. *Palabra y música*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2005. Digital.

Memoria iluminada-Alejandra Pizarnik. Dir. Ernesto Ardito y Vilma Molina. Canal Encuentro,

2011. Web.

<http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100649>.

Minguzzi, Armando. "La revista Cero: el surrealismo y las artes en el mundo de los años

sesenta". *El surrealismo y sus derivas*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 2013.

Digital.

Muzzopappa, Julia Inés. "César Vallejo: convulsión lingüística y dolor humano". Espéculo:

Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2008.

Digital.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor. 2005. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen. 2012. Impreso.

- - -. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen. 2011. Impreso.

- - -. *Diarios*. Barcelona: Lumen. 2013. Impreso.

- - -. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Editorial Planeta. 1998. Impreso.

Sartre, Jean Paul. *Mallarmé: la lucidez y su cara de sombra*. Madrid: Arena Libros. 2008. Impreso.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona:

Gedisa Editorial. 2003. Impreso.

Vizcaíno, Santiago. *Decir el silencio. Aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Quito:

Ministerio de cultura. 2008. Digital.