



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL SILENCIO Y EL DESDOBLAMIENTO DEL YO
EN LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA
MONTSERRATH CAMPOS SÁNCHEZ

TUTORA
DRA. ASUNCIÓN RANGEL LÓPEZ

2021

ABSTRAC:

El silencio caracterizó gran parte de la obra poética de Alejandra Pizarnik, donde decir el silencio concentra la condición necesaria del fracaso, por lo que esta tesis intenta aportar, además de adscribirse y actualizar lo que los estudiosos del tema han dicho al respecto, un análisis de corte formal y estilístico de un corpus seleccionado de su obra, para demostrar cómo el desdoblamiento del yo (haciendo uso de trinomios) le sirve para llegar a los márgenes de la palabra; es decir, hasta un silencio que fue (re)presentado en su manera más corporal con la muerte.

PALABRAS CLAVE:

Alejandra Pizarnik, poética, *modernidad*, silencio, desdoblamiento, muerte.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

La poesía no soy yo quien la escribe

- 1.1 Anotaciones sobre la autora
- 1.2 Obra
 - 1.2.1 La escritura como gesto pictórico
- 1.3 Poemarios
- 1.4 Diarios
- 1.5 El Silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik
- 1.6 El desdoblamiento del sujeto en la poesía de Alejandra Pizarnik

CAPÍTULO II

Un poema que diga lo indecible

- 2. Influencia de la poesía moderna en la poética de Alejandra Pizarnik
 - 2.1 *Modernidad*
 - 2.2 Poesía moderna
 - 2.2.1 La poética del silencio en la poesía moderna
 - 2.3 El sujeto lírico moderno
 - 2.3.1 El desdoblamiento del sujeto lírico

CAPÍTULO III

La poesía como experiencia de la palabra

- 3. El poema: una realidad aparte y autosuficiente
 - 3.1 El poema desde una mirada subjetiva
 - 3.1.1 *Árbol de Diana*
 - *El silencio como angustia
 - 1. “6”
 - 2. “14”

3. “28”

3.1.2 *Extracción de la piedra de la locura*

*El silencio como lugar de encuentro

1. “Fragmentos para dominar el silencio”

3.1.3 *El infierno musical*

*El silencio como posible salvación

1. “Cold in hand blues”

2. “Signos”

3. “La palabra que sana”

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La intención de desarrollar una noción tan compleja como lo es el silencio en la poética de Alejandra Pizarnik resulta por la importancia que la propia autora le da dentro de su quehacer literario y que, como veremos en el capítulo I, será a partir del poemario *Árbol de Diana* (1962), donde creemos que “decir el silencio” se vuelve parte fundamental de su poética: “como un poema enterado/ del silencio de las cosas/ hablas para no verme” (“18”, vv.1-3, PC, p.120).

Juan José Lanz define a la poética como: “el lugar donde acontece el hecho poético” (1967, p.625), así encontramos que el lugar, que es el poema, se vuelve el escenario donde Pizarnik haciendo uso de figuras retóricas como la doble negación, la metonimia, el oxímoron, o desde un estilo fragmentario —así lo evidenciamos en el capítulo III donde analizamos un corpus seleccionado de su obra— intenta demostrar cómo es posible que lo indecible sea dicho desde el lenguaje:

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

XIII

Aun si digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden.

¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo.

(“Caminos del espejo”, *Extracción de la piedra de la locura*, PC, p.243)

La paradoja de “decir el silencio” tiene su precedente en místicos como San Juan de la Cruz, quien creía: “que la experiencia de lo indecible exige, necesariamente, la ruptura del lenguaje en el centro mismo de sus significaciones comunes” (citado por Xirau, 2003, p.50); o en el *Tractatus* de Wittgenstein:

[...] que está en buena parte dedicado a mostrar que hay dos tipos de lenguaje: un lenguaje significativo (el de las ciencias naturales) y un lenguaje carente de sentido (el de la metafísica). Obra de lógica, su intención queda resumida en esta frase inicial y final de su obra: “Lo que puede decirse puede decirse claramente; donde no se puede hablar hay que callarse (citado por Xirau, 2003, p.81).

Los románticos alemanes postularon que, a partir de la pérdida del paraíso primitivo donde el decir era el fundar, la poesía era una de las vías para recuperar la inocencia primitiva y descubrir el mundo en su frescura primera. La nostalgia hacia la palabra que funda, así como la insatisfacción ante el empeño de captar lo inasible, llevó a los poetas románticos — y más adelante a los simbolistas franceses— a encontrar en el silencio el conducto para traer a presencia aquello que estaba ausente del significado primordial al no corresponder en su totalidad con el nombre que se le daba. Por tal motivo, el poeta dejó de imitar a la naturaleza y comenzó a utilizar su imaginación para llegar a ese primer estado de comunicación con el universo divino. Este periodo que inicia con el romanticismo alemán y que concluye con las vanguardias, fue concebido, como se verá en el capítulo II, como *modernidad*.

Alejandra Pizarnik no sólo porque fue una atenta lectora de los escritores que motivaron el periodo moderno, sino por las afinidades estéticas y literarias que compartió con los poetas simbolistas franceses, es a nuestro parecer una poeta moderna. De ahí que la presente tesis tome como asidero teórico a *Los hijos del limo* (1998) de Octavio Paz, *El alma romántica y el sueño* (1954) de Albert Béguin, y la *Estructura de la lírica moderna* (1959) de Hugo Friedrich, para describir la *modernidad*, y así problematizar cómo se presenta el silencio en la poética de nuestra autora. Pero también, para conceptualizar al nuevo sujeto lírico que aparece en el poema y que, en el caso de Pizarnik, influenciada por la despersonalización en la poesía, termina por desdoblarse como resultado de esta puesta en duda ante un lenguaje que no termina por complacer al sujeto:

No puedo hablar para nada decir. Por eso no podemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. / [...] Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más. (“Piedra fundamental”, *El infierno musical*, PC, pp.265-266).

Con todo lo anterior, diremos que, si bien fue el silencio lo que caracterizó gran parte de la obra de la argentina, y que como se ha dicho, a partir de él construye su poética, donde decir el silencio concentra la condición necesaria del fracaso, esta tesis intenta aportar, además de adscribirse y actualizar lo que los estudiosos del tema han dicho al respecto¹, un análisis de corte formal y estilístico de un corpus seleccionado de la obra de Pizarnik, para demostrar cómo el desdoblamiento del *yo* (haciendo uso de trinomios) le sirve para llegar a los márgenes de la palabra; es decir, hasta un silencio que fue (re)presentado en su manera más corporal con la muerte.

Y aunque el suicidio de Alejandra Pizarnik provocó que se suscitaran otros estudios más bien biografistas que ponen al personaje Pizarnik por encima de su quehacer literario, confundiendo, como menciona Patricia Venti (2008), “su yo poético con el “yo” creador, atribuyéndole al ser las notas del mito que todo creador construye a partir de su obra” (p.1)², no se debe ignorar el posicionamiento crítico que la poeta mantuvo frente al lenguaje, y que se vuelve el motivo principal de esta tesis.

¹Entre ellos: la tesis doctoral de Carolina Depetris *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra* (2001) donde además de constatar la poética del silencio, añade otras poéticas: la del temor, la del deseo y la de la desnudez; y que le sirven a Pizarnik para expresar el drama esencial de su creación poética; o la tesis de maestría de Diedre Becerra: *Alejandra Pizarnik de la voz ajena al silencio poético* (2014) que como su nombre lo indica, vincula el sentimiento de extranjerismo de nuestra autora al silencio como posible vehículo para retornar a su esencia; o el ensayo de Yumi Gabriela Uchisato “Silencio vs Palabra” (2010) que ejemplifica desde el análisis deconstructivo de ciertos poemas de Pizarnik cómo se da el binomio “palabra-silencio” dentro de su escritura.

²Carolina Depetris a manera de introducción en su tesis doctoral ya mencionada, hace un amplio recorrido por la crítica que se ha hecho al respecto no sólo de la obra de Alejandra Pizarnik sino también de su vida.

Por ello, el primer capítulo inicia con apuntes sobre la vida de Pizarnik, pero esto sólo porque, aunque su biografía es más que conocida, era importante hacer un cruce de ésta con las anotaciones que la propia autora iba escribiendo en sus *Diarios*, y así matizar cómo cada etapa de su obra estaba influenciada por situaciones que vivía, o bien, para entender su poesía a partir de la propia percepción que ella tenía sobre su trabajo literario. También, se decidió integrar un acercamiento a sus poemarios para presentar un panorama más completo de la obra poética de nuestra autora. Y, a manera de cierre, se recuperaron de otros estudiosos de Pizarnik reflexiones sobre cómo se da el silencio y el desdoblamiento del sujeto poético en la poesía de la argentina, para mostrar y describir con mayor profundidad estos fenómenos tan complejos derivados de la *modernidad* y tan importantes en su poética.

En el segundo capítulo se ahonda sobre cómo y por qué se dio la *modernidad* en la literatura, ya que, como lo mencionamos anteriormente, nuestra tesis se fundamenta en una lectura moderna toda vez que el deseo de Pizarnik que se resume en esta entrada de sus *Diarios*: “Creo haber tenido siempre una fuerte conciencia de lo Ausente. Ahora bien: es preciso descubrir la Presencia” (2003, p. 277), tiene eco del carácter moderno que Hugo Friedrich encontró principalmente en Stéphane Mallarmé ante una escritura fragmentaria que demuestra la superioridad de lo invisible y la inasequibilidad de lo visible. Esto es así pues para Pizarnik, como para algunos poetas modernos, hay una falta en el lenguaje, algo que no termina por decirse: “No es una palabra la que lo ordenará. Ni abstracciones ni conjuros invocados ni interpretaciones. Es otra cosa, algo que se escapa de cada día, en cada día hay un poco de eso que se escapa” (*Diarios*, 2003, p.215).

En el tercer y último capítulo, una vez revisada, analizada y comentada algunos momentos de la obra de Alejandra Pizarnik, así como ciertos estudios que se han hecho al respecto de su poética, y descrito el silencio y el desdoblamiento del sujeto poético en la

poesía moderna, mediante el análisis de los poemas: “6”, “14” y “28” de *Árbol de Diana* (1962); “Fragmentos para dominar el silencio” de *Extracción de la piedra de la locura* (1968); y “Cold in hand blues”, “Signos” y “La palabra que sana” de *El infierno Musical* (1971), se busca evidenciar y poner de realce cómo Pizarnik recurre al silencio y al desdoblamiento del *yo* para traer a presencia eso que no termina de decir el lenguaje y, que, sin embargo, le es de vital importancia.

Alejandra Pizarnik reconocía que las palabras eran su ausencia particular; deseaba entrar en lugar de decir; ver en lugar de representar; reconocer el gesto primero de toda palabra donde vida y poesía no son más que la misma cosa.

CAPÍTULO I

La poesía no soy yo quien la escribe

1.1 ANOTACIONES SOBRE LA AUTORA

*Todo lo escrito y por escribir
como un solo y único texto simultáneo en que se inserta
este discurso que comenzamos al nacer.*
Virgilio Piñera

Flora Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda, un suburbio de Buenos Aires, el 29 de abril de 1936. Fue la segunda hija de un matrimonio ruso y de ascendencia judía. Fue por su linaje que se sentía extranjera en cualquier sitio, incluso en la Argentina: “Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria” (*Diarios*, 2003, p.397). Cursó los estudios secundarios en la escuela Normal Mixta, y en 1954, a la edad de 18 años, ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y un año más tarde, publicó su primer poemario *La tierra más ajena*. También comenzó a estudiar pintura con Juan Battle Planas quien contribuyó a que la poeta madurara sus conceptos sobre poesía³ y a su modo de tratar la distribución del texto sobre la página en blanco; de ahí que sus poemas adquirieran un carácter plástico⁴. Sin embargo, no concluyó sus estudios universitarios. En el año de 1959 abandonó la escuela: “He abandonado todos los estudios. Trabajo. No me gusta trabajar. No quiero hacer nada. Quiero morir” (*Diarios*, 2003, p.144).

En 1956, gracias al apoyo económico de su padre, publicó su segundo libro de poesía *La última inocencia*. Para entonces ya estaba muy relacionada con poetas contemporáneos

³García, C. (1962). *Battle Planas y el surrealismo*, Buenos Aires: Culturales

⁴ Mas adelante se hablará de la influencia de las artes visuales en la poesía de Pizarnik.

suyos como Clara Silva, y Rubén Vela, a quien le dedica el poema “Siempre” (PC, 2018, p.63) del mismo libro.

En 1958 publicó *Las aventuras perdidas*, libro cuya portada tiene una ilustración de Paul Klee y, que fue junto con Hyeronimus Bosch, de sus pintores favoritos. Por esta época inició su amistad con Olga Orozco, que duró hasta su muerte, y con la que compartió, según su biógrafa Cristina Piña, una orfandad metafísica. A Olga Orozco le dedica el poema “Tiempo” (PC, 2018, p.76).

El mundo de Pizarnik era generalmente triste⁵. Le aterrorizaba la posibilidad de perder la cordura, de no encontrar en la poesía un puente entre el deseo y la palabra, y que la muerte le llegara temprano sin haber escrito el gran “Libro”⁶. Sin embargo, sabía que la posibilidad de vivir estaba en la hoja en blanco: “Y ahora que lo sabes ya, puedes enloquecer o morir. Pero también puedes escribir poemas, no porque creas que con ellos te salvarás, sino por salvarlos a ellos, los prisioneros del aire, de tu aire” (*Diarios*, 2003, p.100).

Para Olga Orozco⁷, su pesimismo de esos años tenía que ver con sus fracasos amorosos, y con la muerte del poeta colombiano Jorge Gaitán Durán por quien sintió un

⁵Citaremos dos de las muchas alusiones a la tristeza en el discurso pizarnikeano:

- “Tristeza de ser. Tristeza por haber nacido. Tristeza frente a la dulzura de vivir. Tristeza del viento que raptó muchos niños y que ahora lloran o cantan en el espacio” (*Diarios*, 2003, pp.86-87).

- “¿Te dejé muy triste el otro día? Espero que no. Confío en que no. Aun así, y aunque maldita la gracia que me hace tender mi tristeza sobre la mesa como un mapa, aún, así es una Gran Prueba de Amistad de mi parte esto de no sonreír todo el tiempo y de no decir chistes todo el tiempo, que es lo que hago como 99 de cada 100 personas que conozco. Quiero decir que revelar la tristeza es algo así como la máxima confesión”. (Carta a Silvina Ocampo, sin fecha. *Nueva correspondencia*, 2012, pp.176-177).

⁶Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia* (1985), en el apartado que le dedica a Jorge Luis Borges: “La alusión o mención”, se refiere a “El Libro”, como a la totalidad del universo, ese que no puede ser escrito por un hombre, sino por las sucesivas generaciones, esto es, por el lenguaje y la literatura. Ese libro es para Sucre, la literatura misma. Toda obra es para él fragmento o borrador de una Obra circular e infinita. (pp.418-427). De igual manera, creemos que Pizarnik tenía esta idea totalizante sobre el Libro, y la conciencia de la imposibilidad de escribirlo, de ahí su estilo fragmentario del que daremos cuenta a lo largo de esta tesis.

⁷ Esta afirmación se encuentra en el texto publicado en la página de internet: <http://sololiteratura.com>, que fue tomado de la obra de Susana Haydu, titulada *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*.

enamoramamiento profundo⁸. También fue durante esa época, cuando abandonó a su psicoanalista León Ostrov: “[...] Tengo que dejar el psicoanálisis. Tengo que reconocer, de una vez por todas, que en mí no hay qué curar. Y que mi angustia y mi delirio no tienen relación con la terapéutica, sino con algo más profundo y más universal” (*Diarios*, 2003, p.132).

Después de la publicación de sus tres primeros libros, en 1960, decidió irse a París en un intento de salvarse y de reconocerse en la ciudad donde vivieron poetas que admiraba como Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud⁹. También buscaba adentrarse en el círculo intelectual de los pensadores que ya estaban posicionados, entre ellos los existencialistas Jan Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Entonces comenzó su segunda etapa —la etapa de París¹⁰— que duró cuatro años, y que la lanzó a un escenario internacional. Es en París donde conoció a Octavio Paz y a Julio Cortázar, amistades que continuaron hasta su muerte. En esta ciudad desarrolló una actividad múltiple: era redactora de la revista *Cuadernos*; pertenecía al comité de colaboradores extranjeros de *Les Lettres Nouvelles*; y tradujo a escritores de renombre como Yves Bonnefoy, André Pieyre de Mandiargues y Henri Michaux.

En 1962 publicó su cuarto poemario *Árbol de Diana*, prologado por Octavio Paz, donde aparecen poemas dedicados a Laure Bataillon (“20”, PC, 2018, p.20) quien fue traductora de escritores latinoamericanos; a Alain Glass (“36”, PC, 2018, p.138) artista canadiense que vivió en París durante diez años; y a André Pieyre de Mandiargues (“29”, PC, 2018, p.131) novelista, poeta y dramaturgo parisino; entre otros.

⁸ Mario Roberto Pelicó en la “Antología Poética” que hace de Alejandra Pizarnik, específicamente en la nota 11 de su biografía poética, dice que en la conversación que sostuvo con su madre, le dijo que, a su parecer, Alejandra nunca se recuperó de la muerte del poeta Jorge Gaitán. (1964, p.9)

⁹ Alejandra Pizarnik sentía mucha afinidad con los llamados “poetas malditos” por ese ímpetu de que vida y obra fueran la misma cosa, lo cual veremos con mayor profundidad en el capítulo II.

¹⁰ Sobre los años de estancia de Pizarnik en París y el ambiente literario de la ciudad, ver el capítulo “El barco ebrio o París será una fiesta”, en Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía* (1999).

En el año de 1965 regresó a Buenos Aires, y publicó *Los trabajos y las noches*, con el que obtuvo el premio Fondo Nacional de las Artes, y el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires: “Recibí el honorable ‘Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires’. Escandalizó la edad de la premiada pues suelen dárselo a los ‘maduros’”. (Carta a Antonio Fernández Molina, fechada el 28/XI/66. *Nueva correspondencia*, 2012, p.226).

En 1969 obtuvo la beca Guggenheim que le permite viajar a Nueva York. Sin embargo, la ciudad la aterrorizó: “Es una ciudad feroz y muerta a la vez y yo supe –“por la hija de la voz”– que si me quedaba un poquito más me vería obligada en reaprender mi nombre” (Carta a Ivonne Bordelois, fechada el 19 de mayo de 1969. *Nueva correspondencia*, 2012, p.100). Desilusionada de la ciudad, regresa nuevamente a París. Esta segunda estancia en la capital francesa fue breve, el nuevo mundo literario que se estaba gestando en esa época la decepcionó¹¹, por lo que vuelve de manera definitiva a Buenos Aires; iniciando con esto su declive emocional: “Noche insomne y despertar durísimo —lloré como nunca antes—. Y es una trampa. Paralelismos. Mi madre y yo. Su arribo a la Argentina. Mi arribo a la Argentina.” (*Diarios*, 2003, p.402).

Entre 1968 y 1971, aparecieron respectivamente sus libros: *Extracción de la piedra de la locura*, y *El infierno musical*. Fue un periodo de intensa depresión:

25/ VI 1969

Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y eso es todo. Pero se cumple en un lugar en donde el lenguaje no parece necesario¹². (*Diarios*, 2003, p.478)

¹¹ “Por mi parte, encontré en París algo que me horrorizó: una suerte de americanización -traducida al francés- desde luego -que no me hizo daño, pero me dolió [...] no vi sino jovenzuelos de rostros desiertos con pantalones de gamuza y el uniforme erótico-perverso del hippie de luxe” (Carta a Ivonne Bordelois, fechada el 16/VII/69. *Nueva correspondencia*, 2012, p.102).

¹² Pizarnik al igual que otros poetas modernos, reconocía la deficiencia de las palabras. “Escribir un poema es en la edad moderna, escribir una realidad aparte y autosuficiente” (Paz, 1985, p.56). Dicho concepto de *modernidad* se va a desarrollar en el capítulo II.

Como se ha documentado, Pizarnik temía por la posibilidad de enloquecer. En la etapa previa a su estancia en el hospital, sus angustias y obsesiones fueron más visibles. Al menos así lo pone de manifiesto en los siguientes momentos de su diario:

Martes, 9 de junio 1969

[...] En verdad, lo que yo quería —puesto que estaba en estado creador— era escribir cartas, sobre todo a M.J. para que me envíe papel de París” (*Diarios*, 2003, p.473).

11/VII 1969

Angustia del tiempo —Angustia de la hora — Y luego ¿qué me pasa con los cuadernos y lapiceros? (*Diarios*, 2003, p.482)¹³.

Se advertía el desinterés por sentirse acompañada:

Sábado, 28/III 1970

Me separé de todos o me marginaron. Como se trata de todos, no puedo designar culpables. [...] ¿Y para qué seguir embelleciendo mi casa si nadie que me interese viene a verme? Ni siquiera Olga es sensible a esta soledad mortal puesto que no me llama. [...] Está claro que necesito de la gente, de algunos, muy pocos. (*Diarios*, 2003, p.492)

Así como su deseo de entrar en la muerte, no sólo como personaje ficticio¹⁴, sino como persona real que busca reconciliarse con el destino que aminoró desde joven:

Lunes de septiembre (1954)

[...]he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir. (*Diarios*, 2003, p.17)

Lunes, 21 de septiembre 1970

[...] Mi nuevo drama nació del miedo de ayer. Y también, sobre todo, de la muerte planeando sobre mi persona, mis cosas. Lo bello de la historia es que fuera verdad. (*Diarios*, 2003, p.497)

En 1971 publicó *La condesa sangrienta* —ensayo sobre la condesa Erzsébet Báthory—¹⁵. Para entonces su interés por el sadismo y la fascinación que ejercía sobre ella,

¹³ Ya en 1964, había dejado claro en sus *Diarios* su obsesión por los cuadernos y lapiceros: “Es como mi imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta para el movimiento de mi mano. A veces creo encontrarla, pero me sirve muy poco tiempo. El mismo problema con los cuadernos, las hojas. Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta (2003, p. 359).

¹⁴ Como señala Jorge Alberto Ramírez en su libro *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik*: “En ella hay dos personas: quien escribe y hace ficción y el personaje ficticio que vive en la escritura” (2017, p.16).

¹⁵ La condesa Erzsébet Báthory (1560-1614) fue una aristócrata húngara. Es famosa por haber sido acusada y condenada debido al asesinato de centenares de niñas, en cuya sangre se bañaba para impedir que su piel

era evidente, así como su gusto por la obscenidad y la parodia. Características que también se perciben en los dos textos teatrales que Pizarnik escribió poco antes de su muerte y que quedaron inéditos hasta que aparecieron en la edición póstuma *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). El primero: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, fue una pieza dividida en veintitrés fragmentos, donde estalla la risa, la parodia y el sexo: “la evolución de su lenguaje hacia lo obsceno es una parte importante dentro del discurso y solo es posible entenderlo si unimos su voz primigenia con la última. [...] La palabra pulveriza, demuele y nombra obsesivamente el sexo” (Venti, 2003, pp.5-6). El segundo: *Los perturbados entre lilas* concebida como una pieza de teatro insertada en la corriente del absurdo, donde los cuatro personajes se burlan del código social y sexual “pero más allá del nivel descriptivo, el texto es una crítica irónica a la incomunicación, a la soledad del individuo” (Venti, 2003, p.2). Mientras que para Carolina Depetris, ambas piezas: “distorsionan el signo lingüístico, desintegran la convención de la lengua y difuminan la transmisión de un mensaje evidente” (2001, p.268). Esto pareciera la consecuencia de la frustración que Pizarnik sentía por el lenguaje en general, aunado a su deseo de hallar un discurso argentino diferente al que se escribía en los años 70¹⁶.

Ese mismo año, tras dos intentos de suicidio, fue internada por cinco meses¹⁷ en la sala 18 del hospital Pirovano de Buenos Aires:

9 de octubre (1971)

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano,

envejeciese con el paso de los años. Estos crímenes motivados por la obsesión de la condesa por la belleza le valieron a Erzsébet Báthory el sobrenombre de "La condesa sangrienta".

¹⁶Sobre las corrientes literarias argentinas que se suscitaron en la época en que Alejandra Pizarnik vivió se hará un breve recorrido en el capítulo II.

¹⁷Además de lo escrito en su diario, el siguiente párrafo tomado de la *Nueva correspondencia* de Pizarnik confirma su ingreso al hospital: “Mi querido Antonio: te escribo después de haber yacido cinco meses en un hospital (causas: un accidente de auto seguido de una depresión anímica). (Carta a Antonio Fernández Molina, fechada el 27 de nov. de 1971., 2012, p.261). En la nota 50 de este apartado, Ivonne Bordelois asegura que en realidad estuvo internada por un intento de suicidio.

Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas.
Hace un mes, quise envenenarme con gas. (*Diarios*, 2003, p.502)

Marcos Weinstein, director de Psiquiatría del hospital Pirovano, dijo en la entrevista que se le hizo para el documental *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*¹⁸, que el lugar no fungía ciertamente como hospital psiquiátrico, los internos podían entrar y salir a su voluntad. Por ello suponemos que la siguiente entrada, habla de un tercer intento de suicidio:

21 de noviembre, domingo (1971)
El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua. Nada me haría mejor que ver a Renè C.
Un título: El lugar perdido.
Las perras palabras [...]. (*Diarios*, 2003, p.503)

A pesar de que la argentina, en un último intento en aferrarse a la vida, empezara un nuevo proyecto literario al que le daría el nombre de *Palais du Vocabulaire*¹⁹, no logró sobreponerse ni acabar con el fantasma de la muerte que la persiguió desde joven y decidió en una especie de metáfora encontrar el jardín de Alis²⁰. La mañana del 25 de septiembre de 1972, tras un largo periodo de depresión, sintiéndose incapaz de sostenerse en la escritura, decidió por cuarta vez, y, en definitiva, quitarse la vida ingiriendo 50 pastillas de Seconal²¹. Tenía 36 años.

Dejó escrito en su pizarra:

*No quiero ir
nada más
que hasta el fondo.*

¹⁸ Molina, E. (Productor) y Molina, V. (director). (2011). *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*. Argentina. Canal Encuentro.

¹⁹ Se refería a los cuadernos donde anotaba citas de sus lecturas preferidas.

²⁰ Alis (Alicia): Personaje ficticio de *Alicia en el país de las maravillas* del escritor Lewis Carroll. Personaje con el que Pizarnik sentía una profunda empatía.

En la entrevista que le realizó Marta Moia, Pizarnik refiere: “No quiero hablar del jardín, quiero verlo” (*El deseo de la palabra*, 1972). Por lo que parece plausible que encontrara en la muerte el lugar donde nombrar y ver fuera posible.

²¹ Después de su muerte, Marta Moia, le escribió una carta al escritor argentino Antonio Beneyto para confirmarle el suicidio de Pizarnik: “El 26 de septiembre, Alejandra se suicidó. Lo dije. Ya está en blanco y negro”. (Fecha el 30 de septiembre de 1972. *Nueva correspondencia*, 2012, p.303).

1.1 OBRA

La escritura de Alejandra Pizarnik consta de una rigurosa construcción formal y de una condensación metafórica, es decir, prefiere escribir poemas breves, donde el espacio en blanco fuera ese silencio que está en lugar de la palabra. Sabemos que, si de algo padecía, era de la imposibilidad de comunicarse:

Lunes, 28 diciembre (1959)

El peligro de mi poesía es una tendencia a la disección de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también al temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas. (Pizarnik, 2003, p. 159)

Esta brevedad en los poemas le permitía a la voz lírica, de acuerdo con Ivonne Bordelois, acceder a la “zona de silencio”, ya que la palabra pierde su carga referencial y se desliza hacia una instancia primaria, anterior incluso a la poesía misma (citado por Depetris, 2001, p.26). Las palabras pierden la intensidad con que fueron fundadas, y dejan de designar la realidad del mundo. Realidad que para Pizarnik tenía que ver con lo palpable, con la acción de sujetar una imagen y poderla describir sin que perdiera significado:

28 de julio (1962)

[...]Una vez más el lenguaje se me resiste. No el lenguaje propiamente dicho si no mi deseo de conjurar mis deseos por medio de una detallada descripción de lo que deseo ver en alguna realidad hecha del material que quieran con tal de que no sea de palabras ni sobre el blanco temible de una hoja de papel. (*Diarios*, 2003, p.240)

Al perder el control referencial y expresivo del lenguaje, nuestra autora encuentra en el silencio la forma de evidenciar aquello que excede a la realidad del logos; es decir, a ese razonamiento de que una cosa es sólo por el hecho de nombrarla. Su desafío metapoético, apunta Rodríguez-Matos: “oscila entre el acatamiento de las convenciones líricas y la tendencia a expandirse más allá de los límites aceptados, hacia el ‘espacio privilegiado’ del

silencio” (2011, p. 585-587). Espacio que la argentina intentó poblar —paradójicamente— con palabras: “Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo” (*Diarios*, 2003, p. 235). La práctica constante del desprendimiento verbal y la terca voluntad de hacer hablar al silencio, no le impiden a Pizarnik “que sea mediante el lenguaje que pueda expresar la insatisfacción y el deseo” (Chirinos, 1998, pp.81-82). Deseo que deriva en que el poema no se limite al puro reconocimiento del objeto, sino que sea capaz de representarlo, y en algunos casos, “beberlo, comerlo”²².

Y aunque para Pizarnik su escritura padece de torpezas gramaticales, y de la imposibilidad de escribir frases que tuvieran sentido (*Diarios*, 2003, pp.273-274), para críticas como Tina Suárez, su poesía “revela una rigurosa elaboración en la construcción textual, fundamentada sobre todo en una imaginería dialéctica, dialéctica de metáforas, paralelismos antitéticos, oxímoron [...], en los cuales la palabra no es gratuita” (1997, p. 26). No hay frases de más ni de menos; el oxímoron no sólo se vislumbra en los versos, sino en la obra en sí: la “oscuridad” era vida para ella, y la “luz” o el “día”, la muerte. Lo mismo para el silencio, que al ser palabra deja de ser silencio, y es silencio en no ser palabra. De ahí su estilo fragmentario²³ que radica en hacer presente lo que para ella está ausente; es decir, afuera de la palabra.

Sin embargo, vale la pena mencionar que en los últimos dos poemarios de la argentina: *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), nos encontramos muchas veces frente a un exceso de lenguaje, no porque haya traspasado esa “zona de

²²Esta acción del comer y beber se encuentra expuesto en su poema “En esta noche, en este mundo” de *Textos de sombra y últimos poemas* (1971-1972), así como en el poema “Signos” de *El Infierno musical* (1971) el cual se analizará en el capítulo III.

²³En el capítulo II se verá cómo la fragmentación en la poesía de Pizarnik es una de las características de la poesía moderna, siendo el poeta simbolista Stéphane Mallarmé quien pensara el poema “como un fragmento perfectamente realizado de un edificio inexistente, cuyo contenido tiene existencia únicamente en el lenguaje” (Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, 1959, p.279).

silencio”, sino porque ante la impotencia de no poder decir lo primordial, el sujeto se fragmenta para unirse lastimosamente con la muerte.

1.2.1 LA ESCRITURA COMO GESTO PICTÓRICO

Como se mencionó en la primera parte de este capítulo, hay una influencia del arte pictórico en la poesía de Pizarnik, pues no sólo escribía los poemas, los dibujaba en una especie de ceremonial de trabajo donde el espacio fuera ocupado por el silencio en la espera de la palabra deseada:

[Me concentro mucho tiempo en un solo poema] de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, imprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura: de allí de donde otros dirán instante privilegiado *yo* hablé de espacio privilegiado. (*Prosa completa*, 2003, pp.299-300)

Al respecto de la plasticidad de sus poemas, de los espacios en blanco nada arbitrarios, y del uso de ciertos colores que más allá de ser calificativos se presentan como seres autónomos, Jorge Alberto Ramírez en su libro *El expresionismo de Alejandra Pizarnik* (2017) propone una lectura diferente para el análisis de la poética de la argentina, trasladando características del expresionismo a su obra. Donde si bien, el autor argumenta que dicha corriente no estuvo comandada por poetas, es decir, fue más una corriente de pintores²⁴, si hay ciertos poetas que pudieran ser leídos con las claves fundamentales de este movimiento. Además, para el expresionismo, hay un vínculo casi dialogal entre poesía y pintura, porque

²⁴ Georges Rouault, Franz Marc, Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Munch, Marc Chagall, Otto Dix, Max Beckmann, Max Pechstein, Lionel Feininger.

si algo le interesaba al expresionismo, era mostrar las emociones, exponer la realidad personal, y develar el mundo interior de los artistas. Desde esta mirada expresionista, Jorge Alberto Ramírez interpreta la poesía de Pizarnik como “la evocación de un desgarramiento interior y no como una operación intelectual, tampoco como una asociación de imágenes desafortunadas y psíquicas” (2017, pp.28-29). Es decir, ella hace de su sufrimiento la materia poética; escribe desde la herida. Y concuerda con nosotros en decir que, Pizarnik, no tuvo otra salida que encontrar en la escritura un acto de vida. Vivir desde y por el lenguaje fue su aspiración, pero también, como veremos más adelante, su fracaso; y no porque la actitud sobre el lenguaje, como afirma Jorge Alberto Ramírez, dependía en todo momento de un suceso anímico (2017, p.24), sino por la búsqueda de un lenguaje donde el nombrar fundara el decir; donde decir y hacer, fuera como enuncia Octavio Paz en *Los Hijos del limo*: “la experiencia vital en la que participara la totalidad del hombre” (1985, p.93).

Por su parte, Mariana Di Cio en su ensayo “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Alejandra Pizarnik (2008)”, realiza un análisis exhaustivo sobre la importancia de las artes visuales en la poesía de la argentina, y cómo estas le ofrecen un camino para superar “la tautología que supone todo discurso metalingüístico, al pretender impugnar al lenguaje en el lenguaje mismo” (p.212). Configurando una poética de lo visual, al incorporar materiales heterogéneos y referencias pictóricas, como el uso de las sombras, no sólo como tema (“Textos de sombra”, “Sombras de los días a venir”), sino a través de variaciones cromáticas, de metáforas cerradas o de alusiones a prácticas compositivas: “Me gusta pintar, porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores” (*Prosa completa*, 2003, p.314); así como las referencias intratextuales en los títulos, dedicatorias o epígrafes, relacionados con pintores o nombres de pinturas.

Si la realidad es opaca, para Di Ció, existen zonas privilegiadas que permiten descifrar “las imágenes como vestigios de una visión y testigos de la tensión entre lo que se dice y se calla, entre lo que se muestra y se oculta” (p.214). Sabemos que Pizarnik deseaba no sólo escribir el poema, sino verlo, por eso su afán de encontrar en el silencio un lugar donde se pudiera captar lo inasible y poder fusionar el nombre con lo nombrado:

31 de julio 1962
Alguien muere de sed y no bebe porque no le viene la idea de unir el acto de beber al sentimiento de la sed (2003, *Diarios*, p.252)

1.3 POEMARIOS

En *La tierra más ajena* (1955) en su primer apartado, nos encontramos ante una voz juvenil influenciada por la corriente surrealista²⁵, donde el flujo del pensamiento parece desbordarse sin una lógica aparente: “marcos rosados en callado hueso/ agitan un cocktail humeante/ [...] bajo ruidos recibidos al segundo/ los pelos ríen moviendo/ las huellas de varios marcianos” (vv. 1-2, 9-11, “Humo”, PC, p12). La ausencia de signos de puntuación y el uso exagerado del hipérbaton, demuestran la inquietud que la poeta siente ante el convencionalismo del lenguaje: “costura desclavada en mi caos humor diario/ repiqueo infinito arpa rayada/ cadáveres llorosos mar salino” (vv.11-3, “Ser incoloro”, PC, p.16). Sin embargo, la presencia de los verbos en su mayoría en infinitivo nos indica que nos encontramos todavía con una voz que no termina por definirse, y que se irá concretando en el transcurso de los años: “No querer tocar abstractos/ llegar a mi último pelo marrón” (vv12-13, “Días contra el ensueño” PC, p. 11). “acumular deseos en plantas ingratas/ referir lo tuyo/ en verdor

²⁵Corriente que como veremos en el capítulo II estuvo presente en Argentina y con la cual Pizarnik tuvo contacto al formar parte de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950). Sin embargo, como se demostrará en dicho capítulo, no se puede leer toda la poesía de Pizarnik desde una mirada surrealista.

solamente” /vv. 1-3, “Mi bosque”, PC, p. 21); pero que, aun así, es consciente de su posibilidad creadora: “leyendo propios poemas/ [...] sonrisa orgullosa equívoco perdonado/ es mío es mío es mío;” (vv.1-4, “Poema a mi papel”, PC, p.22). Los temas no parecen tener un hilo conductor: la esperanza de la lluvia, la llegada inminente de la noche, el viaje en tren, se encuentran traspuestos como si el *yo* que enuncia quisiera nombrarlo todo y dar cuenta de esa voz que persigue aún sin saber bien qué; y que en el segundo apartado: “Un signo en tu sombra” pareciera encontrar en un amor no correspondido: “Toda yo bajo las reminiscencias de/ tus ojos. /Quiero destruir la picazón/ de tus pestañas. /Quiero rehuir la inquietud de tus/labios. /Por qué tu visión fantasmagórica re-/dondea los cálices de/ estas horas?” (vv.1-9, “Lejanía”, PC, p. 43).

La tierra más ajena, que bien puede ser el lenguaje, se vuelve el augurio de una tierra a la que Pizarnik no podrá acceder sin perder el orden simbólico de las palabras.

En *La última inocencia* (1956), la desesperación forma parte de la temática del libro. El sujeto poético es consciente de la imposibilidad del retorno: “Estallará la isla del recuerdo/ La vida será un acto de candor/ Prisión/ para los días sin retorno” (vv.1-4, “Sueño”, PC, p.56). Pero también, de la posibilidad de encontrar en la poesía una salvación: “Se fuga la isla/ Y la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta/ [...] Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía” (vv.1-3, 13-15, “Salvación”, PC, p.49). La isla es la tierra de un lenguaje que no tiene libertad, pero una vez que se fuga, el sujeto se libera para entregarse completamente a la poesía. Por eso el viento adquiere en este libro dos significados: primero como algo que necesita ser salvado: “Hay que salvar al viento/ Los pájaros queman el viento/ en los cabellos de la mujer solitaria/ que regresa de la naturaleza/ y teje tormentos” (vv.1-5, “Origen”, PC, p.52); y segundo, como

ente invisible que purifica la noche para que el sujeto recupere su inocencia: “Del otro lado de la noche/ la espera su nombre, / su subrepticio anhelo de vivir/ ¡del otro lado de la noche!” (vv.1-4, “Poema para Emily Dickinson”, PC, p.64).

La última inocencia se pierde cuando el *yo* es consciente del candado que la historia les ha dado a las palabras: “el mundo está demacrado/ y hay candados, pero no llaves/ [...] Porque a Ti te debo lo que soy/ Pero no tengo mañana” (vv.10-11,14, “Cenizas”, PC, p.55). El pronombre en mayúscula dota de importancia al deíctico “tú” con el que dialoga el sujeto y por el que enmudece en el quinceavo verso: “Porque a Ti te...” (v.15, PC, p. 55); los puntos suspensivos apelan a una ausencia de lenguaje, que sólo el personaje “sueño” y el sujeto reconocen: “Pronto nos iremos/ Arcano sueño/ antepasado de mi sonrisa” (vv.6-8, PC, p. 55).

Por otro lado, la última inocencia, puede interpretarse como la conciencia de lo perene ante un sujeto que crece y sabe que la muerte es una posibilidad de escape: “Partir/ en cuerpo y alma/ partir. / [...] He de partir/no más inercia bajo el sol/ no más sangre anonadada/ no más formar fila para morir” (vv.1-3, 7-10, “La última inocencia”, PC, p. 61). A partir de este poema se advierte la importancia de la muerte en la poética de la autora, no sólo como deseo, sino como lugar de encuentro entre la palabra y el cuerpo.

El poema que cierra este libro inaugura el fracaso que Pizarnik siente ante el lenguaje, y que, a partir de ahora, conformará todo su discurso: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (vv.1-3, “Solo un nombre”, PC, p.65). Poema que ha sido objeto de más de un análisis por parte de la crítica. Por ejemplo, para Francisco Lasarte:

El poema crea una relación antagónica entre la doble “alejandra” del primer verso -la que sería el nombre- y la del tercer verso, supuestamente más *real*, y más próxima a la Alejandra Pizarnik de carne y hueso. (...) Ahora bien, aceptar que una “alejandra” es más real que la otra es puro subterfugio, un juego conceptual en que el lector (y la poeta) deben participar para que “Solo un nombre” signifique como ella quiere. La situación es otra, puesto que la tercera alejandra -en su condición de palabra- es tan falsa como las demás. En

su afán de escribir un poema “terriblemente exacto” sobre su presencia en la poesía, Pizarnik cae en la trampa del lenguaje. Irremediablemente, “Solo un nombre” es un poema de ausencia. (1983, pp. 869-870)

Mientras que para Diedre Becerra “el sujeto mediante la repetición del nombre “alejandra” duda del signo lingüístico —su propio nombre— pues no crea su realidad” (2014, p.82). Y para Yumi Gabriela Uchisato: “el vacío del lenguaje tiene su revés en la ausencia de identidad; no obstante, no se puede igualar vacío con ausencia y lenguaje con identidad, porque cada concepto es una representación. [...]Se necesita del lenguaje para decir que en las palabras hay un vacío” (2010, p.79).

El vacío que Pizarnik encuentra en el lenguaje resume su pensamiento ante el equívoco de la palabra que dice y no dice, que oculta y muestra, que habla y hace silencio.

En el tercer poemario *Las aventuras perdidas* (1958), la poeta vuelve a reflejar en el título la incapacidad del sujeto de recuperar algo, ya no es la tierra ni la inocencia, sino el asombro: “Afuera hay sol. No es más que un sol/ pero los hombres lo miran/ y después cantan. / [...]Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas” (vv.1-4,18-19, “La jaula”, PC, p.73). El *yo* no muestra sorpresa ante un sol que alumbra y provoca la oda de los hombres, al contrario, cubre su cuerpo de cenizas anticipándose a la muerte del día. Y aunque la muerte está presente en casi todos los poemas: “Como el viento sin alas encerrado en mis ojos/ es la llamada de la muerte” (vv. 1-2, “Fiesta en el vacío”, PC, p.74), “Pero ellos y yo sabemos/ que el cielo tiene el color de la infancia muerta” (vv.15-16, “La danza inmóvil”, PC, p. 75); aún no simboliza el término de la vida, sino sólo el de la infancia²⁶. Etapa que para la poeta es significativa

²⁶Para los simbolistas franceses la infancia era considerada la edad de oro porque se creía en las imágenes sin saber que hubiera un mundo exterior real. Por ello que en Rimbaud —muy leído por Pizarnik— aparece desde la infancia, el mismo asilamiento de los románticos en que reina la imaginación. (Friedrich, Estructura de la lírica moderna, 1959, p.232).

porque es objeto de nostalgia, pero también, de un resentimiento feroz ante la incapacidad de regresar a ella: “Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla” (vv.1-4, “Tiempo”, PC, p.76).

Para Alicia Genovese (2015) dos niñas transitan la obra de la argentina: “la niña del espacio perdido e inocente de la infancia: “Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado”, y la niña cruel: “una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida” (2015, p.23). En esta polaridad entre la niña pura y aquella cuya inocencia ha sido arrebatada, Pizarnik reconstruye su propia infancia, donde ambas niñas conformaron en su obra un mismo elemento: el retorno al pasado como punto de referencia para entender y explicar su presente, pero también, para mostrar cuándo comenzó la desgracia: “Pero No. Mi infancia/ sólo comprende al viento feroz/ que me aventó al frío/ cuando campanas muertas/ me anunciaron” (vv. 12-15, “Origen”, PC, p. 88). La niña Alejandra al ser dada a luz, dejó su estado ideal: el vientre materno; por eso su concepción de lo que fue otro de los temas más reiterativos y representativos de su obra: el conocimiento de la imposibilidad y de la necesidad a pesar de todo, de recuperar la infancia. De ahí, que el poema “El despertar” sea la parte álgida de este libro, pues a manera de letanía, el sujeto se duele por el término de la inocencia y se enfrenta al temor de crecer: “Señor/ Tengo veinte años/ También mis ojos tienen veinte años/ y sin embargo no dicen nada/ Señor he consumado mi vida en un instante/ La última inocencia estalló/ Ahora es nunca o jamás/ o simplemente fue” (vv.25-32, “El despertar”, PC, p.93). En este poema, la jaula se rompe cuando el *yo* mediante la prosopopeya le da atributos de ave: “Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado” (vv.1-3, PC, p.92); la jaula que fungía como resguardo, ha dejado a un *yo* liberado que reconoce en la muerte una oportunidad para recomenzar: “¿Cómo no me suicido frente a un espejo/ y desaparezco para reaparecer en el mar/ donde un gran barco me esperaría/ con las luces encendidas? (vv.33-

36, PC, p. 92). Pero aún hay esperanza, y ha de resucitar desde la otra orilla para fraternizar con la muerte: “Aun cuando el amado/ brille en mi sangre/ como una estrella colérica, / me levanto de mi cadáver/ y cuidado de no hollar mi sonrisa muerta/ voy al encuentro del sol” (vv.1-6, “Desde esta orilla”, PC, p.98).

Su cuarto poemario *Árbol de Diana* (1962), fue prologado por su amigo y poeta mexicano Octavio Paz, quien, entre otras cosas, escribe: “El árbol de Diana es transparente y no da sombra. [...]. No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente [...]. Colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema” (OC, p.102). Los versos de este “árbol” apuntan hacia una ausencia irremediable; se centran en desencuentros repetidos donde la voz poética es un canto que se va fragmentando: “ahora/ en esta hora inocente/ yo y la que fui nos sentamos/ en el umbral de mi mirada” (vv.1-4, “11”, PC, p.113). Hora pura donde se reúnen pasado y presente para posarse en la fisura de esa voz que se irá desdoblado hasta perder individualidad: “El poema que no digo, / el que no merezco. /Miedo de ser dos/ camino del espejo:/ alguien en mí dormido/ me come y me bebe” (vv.16, “14”, PC, p.116). Esta separación del sí mismo “manifiesta la estructura del poemario al haber un distanciamiento espacial y temporal entre el yo de la poeta y su otro “yo” (Depetris, 2001, p.108). Es decir, hay una desintegración de la corporalidad que tiene que ver con la escisión del *yo*, y que deriva en el desdoblamiento del sujeto que busca unirse por medio del lenguaje.

Es el *Árbol de Diana* el vórtice donde se concentra la preocupación de la poeta por dotar a la palabra algo más que su referente: “ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria/ ella desconoce el feroz destino/ de sus visiones/ ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no

existe” (vv.1-6, “6”, PC, p. 108). La relación entre texto e imagen se vuelve cada vez más compleja, pues “los textos no suelen aportar datos que permitan descifrar el origen de las asociaciones que insinúa” (Di Ció, 2008, p. 220).

Este poemario pone de realce la “poética del silencio” que hemos venido apuntalando, y que se manifiesta no sólo en la brevedad de los poemas donde los silencios blancos ocupan un lugar privilegiado en la hoja, sino en las palabras que dicen sólo fragmentos de sí mismas sin poder reencarnar en aquello que nombran: “como un poema enterado/ del silencio de las cosas/ hablas para no verme” (vv.1-3, “18”, PC, p. 120).

Los trabajos y las noches (1965), título que invierte del poema de Hesíodo “Los trabajos y los días”, fue el poemario que la consagró como poeta al ganar con él los premios del Fondo Nacional de las Artes y el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires. Poemario que la mantuvo por un tiempo suspendida en una brillantez que no sólo no reaparecerá en su obra, sino tampoco en su vida.

A diferencia de otros libros de la argentina, donde el diálogo de un “yo” con un “tú” pareciera encubrir un desdoblamiento casi velado del yo, en *Los trabajos y las noches*, en especial en el apartado “I”, el uso reiterativo del deíctico “tú” apunta hacia un ser en específico por el que el sujeto poético siente un amor reconfortante: “Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura” (vv.3-4, “Poema”, PC, p. 155). Ser que le revela el secreto de las palabras que antes eran temor y que ahora son llaves que abren la memoria: “el muro tiene secretos, / mi temor palabras, poemas. /Sólo tú haces de mi memoria/ una viajera fascinada, / un fuego incesante.” (vv.3-7, “Quién alumbrá”, PC, p.160). Pero, aunque la memoria a la que apela le permite traer a presencia lo ausente, es también su prisión: “recuerdo con todas mis vidas/ por qué olvido.” (vv.4-5, “Desmemoria”, PC, p.197). El amor

es una forma de rescate donde los poemas están guiados por la existencia de un “tú”: “tu voz/ en este no poder salirse las cosas/ de mi mirada/ ellas me desposeen/hacen de mí un barco sobre un río de piedras/ [...] y por favor/ que me hables/ siempre.” (vv.1-5, vv.9-11, “Presencia”, PC, p. 162). Sin embargo, este “tú” se irá ensombreciendo en los apartados II y III, ya que el silencio, no sólo del otro al que le habla sino del propio lenguaje, volverá a ser el miedo que por un momento se contuvo auspiciado en el amor, pero que al final del poemario se hizo otra vez presente: “Arpa de silencio/ en donde anida el miedo. /Gemido lunar de las cosas/ significando ausencia” (vv.1-4, “Memoria”, PC, p. 201). Para Ivonne Bordelois, Pizarnik “se aleja de la exploración insistente del costado secreto de lo real para derivar hacia la indagación de lo oculto de la palabra, hacia la tensión que supone sustraer la palabra del hábito para conducirla a la zona del silencio” (citado por Depetris, 2001, p. 26).

En *Los trabajos y las noches*, el silencio no desaparece, más bien amenaza con decirse: “en la mano que busca el vaso, / en el vaso inalcanzable, / en la sed de siempre” (vv.4-6, “Moradas”, PC, p.205). La sed representa el deseo de un sujeto que busca por medio del lenguaje una realidad material que al parecer es inalcanzable. Recordemos que en el *Árbol de Diana* ya había utilizado el símbolo del vaso: “cuídate de mí amor mío/ cuídate de la silenciosa en el desierto/ de la viajera con el vaso vacío” (vv.4-6, “3”, PC, p.105). Por ello que cierre el libro con el poema “Mendiga voz” que en su último verso nos dice: “Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay” (v.5, PC, p.206); pues esta certeza de los versos en infinitivo: “pedir-saber”, concentran el conocimiento perfecto de la lucha ya perdida.

Su sexto poemario *Extracción de la piedra de locura* (1968), está dedicado a su madre y lleva el título de una pintura de El Bosco²⁷. Dividido en cuatro partes, es el más importante en su obra pues en él encontramos un punto de inflexión, no sólo en la forma, porque se va separando del verso para escribir en prosa, sino también en la estructura. Para Depetris: “la poeta pierde el dominio del lenguaje y se abre la brecha entre su palabra y el poema” (2001, p.35); lo que conduce al desdoblamiento del sujeto para darle paso a su otredad: “así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la música de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy”. (vv. 2-3, “Las promesas de la música”, PC, p.233). Este desdoblamiento funciona la mayoría de las veces, como un diálogo que se dirige a sí mismo y que tiene su inverso en el reproche: “Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije.” (vv. 145-148, “Extracción de la piedra de locura”, PC, p.253).

Hay una dinámica dialogal en casi todo el poemario que está sujeta a dos voces, y que para Depetris: “consisten en un yo vivo con un tú muerto” (2001, p.111): “Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver” (vv. 54-55, “Extracción de la piedra de locura”, PC, p.249). Pero la muerte aquí, como se muestra en el poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, es todavía un tema literario; es la fuerza del lenguaje que canta a través del(o) otro: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (vv.1-2, p.254,). Y es también, un cuerpo

²⁷ *La Extracción de la piedra de la locura* es una de las obras pictóricas pertenecientes a la primera etapa del pintor holandés El Bosco o de un seguidor del maestro. Realizada entre el 1475 y 1480, e incluida en un conjunto de grabados satíricos y burlescos que por entonces se realizaban en los Países Bajos. El pintor muestra la locura y la credulidad humana. El cuadro representa a una especie de operación quirúrgica que se realizaba durante la Edad Media, y que según los testimonios escritos sobre ella consistía en la extirpación de una piedra que causaba la necedad del hombre. Se creía que los locos eran aquellos que tienen una piedra en la cabeza.

poético que la persigue: “Y la muerte es ella, me lo dijo el sueño, me lo dijo la canción de la reina. La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba”. (vv. 27-28, p.254,). La dialéctica entre la voz del orden y la voz del caos deriva en una voz nueva y desconocida: “y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acababa, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir” (vv.20-21, p.254,). El silencio es nuevamente el motivo de donde emana la preocupación del sujeto poético, un silencio cada vez más justificado con la mudez del yo: “No soy la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí” (“*Extracción de la piedra de locura*”, PC, Pág. 257). Silencio que como se ha visto, resume la disyuntiva de su poética: “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 y ahora) no tiene sentido, no tiene destino”. (vv. 7-8, “Fragmentos para dominar el silencio”, PC, p.223).

Su séptimo y último poemario *El infierno musical* (1971), toma el título de otra pintura de El Bosco que está compuesta a manera de tríptico.²⁸ Este poemario es para Carolina Depetris un fracaso poético, ya que “el lenguaje ya no otorga más ser, sino que, por el contrario, lo sustrae, señalando así la esterilidad y la impotencia de no poder decir lo primordial, de no poder acceder a la zona última sino por la anulación definitiva de la palabra poética en el

²⁸ *El jardín de las delicias* es el nombre con el que se conoce a una de las obras más conocidas del pintor neerlandés Jheronimus Bosch (el Bosco). Se trata de un tríptico pintado al óleo, compuesto de una tabla central y dos laterales que se pueden cerrar sobre dicha tabla central. Al abrirse, aparece en el panel izquierdo, una imagen del paraíso donde se representa el último día de la creación, con Eva y Adán. En el panel central se representa la locura desatada: la lujuria. Por último, tenemos la tabla de la derecha donde se representa la condena en el infierno. El panel de la derecha es también conocido como “El infierno musical” porque mucho de los objetos utilizados para torturar las almas de los condenados son instrumentos musicales.

silencio, y de la poeta en la muerte” (2001, p.35). De ahí que sea considerado un libro póstumo escrito en vida. El *yo* no habla para la muerte, sino desde la muerte. Poetizar a través de la palabra ya no concentra el vértigo de la existencia.

Dividido en cuatro partes, donde en el primer apartado “Figuras de presentimiento” podemos observar una desdoblamiento tangible del sujeto poético. No hay singularidad, el cuerpo se desprende del cuerpo y desde afuera se pregunta: “y qué es lo que vas a decir/ voy a decir solamente algo/ y qué es lo vas a hacer/ voy a ocultarme en el lenguaje/ y porqué/ tengo miedo” (vv. 1-6, “Cold in hand blues”, PC, p. 263). El miedo que muestra esta voz ante el interrogatorio, y que parece darse entre dos seres aparentemente anónimos, le permite al lector comprender la incertidumbre que Pizarnik siente frente al lenguaje, y que al comenzar con la conjunción ‘y’, presupone que hay un antes que permanece desconocido, un pre-texto silenciado. En este primer apartado, como se ha dicho, no hay una voz única sino una polifonía de voces: “yo-tú-ella”, que encarnan en gestos de figuras y obran por medio del lenguaje. Consecuencia de la separación que sufre el *yo* y que lo arrima peligrosamente al vacío: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre” (v.3, “Ojos primitivos”, PC, p.266). Esta transferencia de identidades se complica cuando interviene la tercera persona pronominal: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa/ dentro de mí con ella que es yo conmigo que soy ella y que soy yo, / indeciblemente distinta a ella” (vv.20-21, “Piedra fundamental”, PC, p.264). En este poema “el sí mismo se percibe otro dentro de sí, pero también el otro se hace sí mismo” (Depetris, 2001, p.102). Esta difracción de la identidad culmina necesariamente con la muerte.

En el segundo apartado “Las uniones posibles”, hay un *yo* desconocido que pasará a formar parte de una realidad absoluta: <<el silencio>>: “Todo hace el amor con el silencio”. (v.1, “Signos”, PC, p.273).

En el tercer apartado “Figuras de la ausencia”, la palabra vuelve a ser insuficiente: “no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además otra cosa”. (vv.2-4, “La palabra que sana”, PC, p.278). Y es esa otra cosa que no dicen las palabras, lo que dirige al sujeto hacia la pérdida y desintegración. “Este poema trata del exceso de significaciones que tiene cada palabra. Se llega al mismo punto que cuando se habla de vacío: a la falta de exactitud. La incapacidad de la palabra de dar realidad ahora es un juego comunicativo y no ontológico” (Uchisato, 2010, p.83).

En la última parte “Los poseídos entre lilas”, mediante el diálogo del sí con el otro niega su existencia: “yo ya no/ existo y lo sé; lo que no sé es quién vive en lugar mío” (vv.46-47, “Los poseídos entre lilas”, PC, p.295) La muerte es la que vive en lugar del sujeto que sintiéndose incapaz de salvarse en las palabras, manifiesta el fracaso en toda su potencia: “No, / no quiero cantar muerte. Mi muerte...el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía” (vv.58-60, “Los poseídos entre lilas”, PC, p.295).

1.4 DIARIOS

*Escribimos para salvar los días
pero confiamos nuestra salvación a la escritura que altera el día.*
Maurice Blanchot

Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik abarcan los años desde 1954 a 1971, y fue Ana Becciu quien se encargó de editarlos y recopilarlos en un sólo libro, pues estaban divididos entre cuadernillos manuscritos, legajos de hojas mecanografiadas y varias hojas sueltas²⁹. Sin

²⁹ Los originales se encuentran depositados en la biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey, USA

embargo, hubo dos publicaciones previas a la póstuma por parte de la autora, la primera la llamó: “Diario 1960-1961”, y la segunda: “Fragmentos de un diario, París 1962-1964³⁰”.

En el caso de la edición póstuma³¹, fue su hermana Myriam Pizarnik quien le pidió a Ana Becciu que hiciera una selección de fragmentos de contenido literario, evitando las referencias a la vida privada de la autora³². Por ello, Becciu señala en el prólogo: “He tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (*Diarios*, 2003, p. 9). Aunque para Patricia Venti (2004) “estas omisiones alteran u ocultan la verdadera personalidad del autor del diario [...], y pueden ser importantes para la (auto)construcción del personaje-Pizarnik” (pp.2-3).

No obstante, la importancia de los *Diarios* en Pizarnik, como señala Becciu, radica en que “no hace descripciones sobre viajes o paisajes, ni impresiones espontáneas o cotidianas que normalmente anotan los diaristas” (2003, p.10). Ella se detiene a reflexionar sobre los libros que leía y que le fueron trascendentes para la evolución de su escritura; por ello nos encontramos con pasajes donde critica y reflexiona sobre la obra de autores como: César Vallejo, Vicente Huidobro, Antonin Artaud, Francisco de Quevedo, Lautrèamont, Henri Michaux, Virginia Woolf, Marcel Proust, Julio Cortázar, Miguel de Cervantes, entre otros:

Sábado, 27 de agosto 1955 24.00 h.
Terminé el librito de Huidobro. Estoy semiinconsciente. Es bellissimo. La profusión de imágenes me ha dejado cansada y débil. ¡Qué pureza! ¡Eso es poesía! ¡Eso es desflorar el papel en sentido más dramático!” (2003, p.61)
8 de marzo 1959

³⁰ En 1964 aparecieron una selección de estos fragmentos en *Poesía=Poesía y Les Lettres Nouvelles*

³¹En el 2013, se lanzó una edición reeditada en versión ampliada y corregida por la misma Ana Becciu, sin embargo, para esta tesis se utilizó la edición del 2003, cuya nueva ampliación y corrección no entorpece nuestra investigación.

³² Patricia Venti menciona que se suprimieron más de 120 entradas, además de excluir casi todo el año de 1971, y en su totalidad el de 1972, donde Pizarnik hace referencias “poco amables” a amigos y miembros de la familia, así como las que aludían a sus relaciones lésbicas, o pasajes con fuertes connotaciones sexuales.

Recién terminé de leer *Un cuarto propio* de V. Wolf. S. De Beauvoir ha tomado mucho de allí para su *Segundo sexo*, V.W. es sencillamente adorable. Pero la siento un poco vieja, del siglo pasado (...). Yo tengo un cuarto propio, no tengo dificultades económicas apremiantes, gozo de libertad para ir adonde yo quiera. No obstante, soy el ser menos libre". (2003, p. 144)

Pero también, se detiene a describir las situaciones emocionales que la perturban; por eso se sabe de sus estados de angustia, de su aspiración a la muerte, y de su obsesión por el lenguaje; siendo este último y su relación con el silencio, clave en el desarrollo de esta tesis.

En los diarios, quien escribe, puede transformar la realidad, pero jamás inventar una nueva, Pizarnik teniendo conciencia de ello, hizo de este acto escritural un lugar para nombrar aquello que a nivel personal se convertiría en material literario. Al respecto dirá Isaura Contreras en su tesis doctoral *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2017) que el diario se vuelve para Pizarnik el reconocimiento de su vocación, aspecto inspirado por el diario de Katherine Mansfield; o su visión del diario como obra autónoma, cuestión ligada al diario de Franz Kafka; así como el vínculo indisoluble entre la escritura y la vida, particularmente la tentación al suicidio, en semejanza con el diario de Cesare Pavese (pp.45-46). Siendo estos tres diaristas de suma importancia para la construcción del diario de la argentina. Alejandra Pizarnik, continua Isaura Contreras:

transforma la experiencia autobiográfica típica del diario, en una experiencia de lenguaje, es decir, en un texto que desplaza lo meramente testimonial para convertirse en una obra en la que Pizarnik se autofigura bajo claves literarias. Aunado a este elemento, el diario reescrito también revela una experimentación con las formas poéticas que caracterizan la obra de Pizarnik. (pp.66-67).

Como se ha mencionado, Pizarnik en sus *Diarios* reflexiona sobre su trabajo literario, pero también, sobre la poesía en general; poniendo de manifiesto mediante estas operaciones escriturales su sospecha ante el lenguaje, su deseo de que la forma deje de ser y sea para que el poema pueda representar la experiencia particular e irreplicable de quien escribe:

Miércoles, 23, 1957

La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el de deseo, la angustia. (2003, p.79).

Pizarnik no cree en el acto de nombrar aquello que a nivel poético no signifique. No basta embellecer el poema con imágenes o artificios retóricos que más allá de representar entorpecen la realidad del “poeta adulto”. Crear para ella, conlleva a retirar la palabra para hacerle lugar al silencio ante la espera de la palabra anhelada:

6 de noviembre, domingo, 1960

Hay un plano que está más allá del estado anímico del poeta. Ese plano es habitado por los poetas adultos, los enamorados de la forma, los que creen y hacen y se hacen en y por la poesía a causa de ella misma: no como sustitución sino como creación. (2003, p. 167)

Martes, 8, 1963

Peligroso momento cuando el poeta deja de decir *yo* para señalar las cosas exclusivamente. [...]. La poesía, entonces, se convierte en un juego, en una búsqueda de palabras bellas que no signifiquen. Cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. (2003, p. 308).

La preocupación y el estudio dedicado a los límites de la prosa y el verso, es además en sus *Diarios*: “un intento por definir lo poético y a la vez, un deseo de abolición de los esquemas genéricos” (Contreras, 2017, p.76):

3 de junio 1963

Busco una continuidad. Fortaleza psíquica. Mi mente es débil, de allí mi <<método>> de lectura y la brevedad de mis poemas. (2003, p. 359)

25/IX/67

Además de cada poema, cada verso es en su ser. Digo que todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir fragmentos. Eso se llama curar poemas como una herida (2003, pp. 431-432).

La autonomía de las formas líricas y narrativas en su obra, se resuelven de acuerdo con Contreras: “como un juego tensional entre ambas y desemboca en el fragmento como una de las posibilidades de su obra” (2017, p.76):

2 de febrero, domingo (1963)

Me tortura mi estilo –después de todo lo es–. Me tortura pensar que nunca escribiré en una bella prosa. Y ello por una razón mental, por esta semiafasia que me obliga a romper cualquier ritmo incipiente. [...]. En verdad, todo esto es una falla de atención, un temblor constante allí donde los demás piensan. (2003, p. 321)

6/ XI/ 67

Cada vez siento que lo mío es la prosa. Poema en prosa o que fuere en prosa. No puedo versificar en un lenguaje extraño y execrado. (2003, p.434)

Vale la pena añadir que, como menciona Isaura Contreras: “escribir la vida, es escribir la agonía. Los días salvados por la escritura son paradójicamente los días que se van perdiendo” (2017, p.170); por lo que la escritura de estos *Diarios*, además de lo ya mencionado, se volvió para Pizarnik una manera de postergar su aspiración a la muerte:

26 de abril, viernes 1963

[...] *Yo* moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético, pero nada más cercano -dada mis limitaciones naturales- al verdadero lugar de la poesía. (2003, p. 335).

1.5 EL SILENCIO EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

El silencio en la poesía moderna tiene todo un corpus histórico y crítico, que, como se verá en el siguiente capítulo, está sostenido por distintos teóricos que lo han documentado y que han desarrollado teorías al respecto. Pero será con los teóricos: Juan José Lanz, Ramón Xirau, Roland Barthes, y Guillermo Sucre, con los que nos apoyaremos para explicar “la poética del silencio” en la que se inscribe Alejandra Pizarnik, quien encontró desde la palabra, la posibilidad de nombrar lo no dicho por no decible. Porque “escribir, no es dejar de hablar” (Barthes, 1973, p.70); o como lo afirmó la propia autora “El silencio no es la mudez, es la casa de la Palabra” (*Nueva correspondencia*, 2012, p.212).

Pizarnik tuvo claro que sólo en la escritura resolvería la sospecha de que “lo esencial es indecible”, pero decirlo, sería la única dirección poética posible. Ivonne Bordelois, quien fue su íntima amiga y la que se encargó del compendio de su correspondencia, sugiere que dicha sospecha ante el lenguaje es una especie de meta y de desafío, no sólo para Pizarnik, sino para todo aquel preocupado por los límites del lenguaje, al intentar escarbar —como un buscador de oro— en lo oscuro y secreto de ese absoluto que nos rodea, y así poder compartir algunas partículas entre aquellos que también, exploran las tinieblas³³. Todo tiene nombre, dice Pizarnik, pero el nombre no coincide con la cosa a la que se refiere (*Diarios*, 2003, p.286). De ahí, que varios críticos de la obra de la argentina se hayan detenido a estudiar esta paradoja. Entre ellos, Francisco Graziano quien, en su ensayo “Una muerte en que vivir”, dirá que: “el silencio de Alejandra Pizarnik condensa la tensión entre vivir y escribir, hacer y decir, y que sólo cuando el silencio se asocia con la muerte, nos permite comprender su muerte en relación con su obra” (1992, p.20). Sin embargo, aclara Graziano, que sólo se deberá nombrar la muerte que sufrió Pizarnik como autora, como personaje de su propia ficción, cualesquiera que fuesen las intenciones específicas de Pizarnik como persona. Vale la pena apuntar que, en el caso de la argentina, el espacio conceptual donde según Julio Premat (2006) conviven: “persona, autor y obra”, y que va más allá del individuo en su sentido biográfico, fue para ella lo que determinaría en gran medida la condición trágica de su discurso, así como la tragedia personal que la llevaron a cuestionarse el cómo hacer de ese espacio privilegiado del poema, un único lugar donde fuera posible ungir cuerpo y escritura:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada

³³ Schilling, (2019). *La voz*, “Ivonne Bordelois y un mundo más allá de lo cotidiano”. Extraído de: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/ivonne-bordelois-y-un-mundo-mas-alla-de-lo-cotidiano>

palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (“El deseo de la palabra”, *Extracción de la piedra de locura*, PC. p.269-270).

Hacer el poema con el cuerpo le valió a Pizarnik un doble fracaso: la imposibilidad de encontrar en el lenguaje su representación de manera textual, objetos que por sí mismo significaran; y la imposibilidad de encontrar en el silencio, el único medio para expresar de manera directa sus emociones. Este doble fracaso lleva a Carolina Depetris a decir que “el silencio en su ser palabra, lucha contra sí mismo porque al decirse se disipa” (2001, p.168). Mientras que para Francisco Lasarte: “el lenguaje no expresa su realidad, sino que conduce a Pizarnik hacia su muerte poética. [...] El lenguaje como ausencia es atroz ya que no puede prescindir de las palabras sin perder su voz. Este conflicto redonda en el silencio como fracaso” (1983, p.62). Fracaso que la misma Pizarnik asume: “Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra” (*Diarios*, 2003, p.110), y que es matizado, según Depetris, “por el mismo ejercicio de la escritura” (2001, p.172).

Para Guillermo Sucre:

Alejandra Pizarnik por su parte logra transponer la metáfora del silencio al plano mismo de su vida. El suicidio se constituye como la última manifestación de esa metáfora; pero manifestación no equivale a realización. Para Pizarnik la muerte se presenta como metáfora del lenguaje y cuando este es acompañado por el silencio se constituye la metáfora total. De tal forma que su poesía se funda en una continua meditación sobre el acto poético mismo, en la cual se traspone la vida a la escritura, y la escritura a la vida, de allí que no tener nada que decir supone que tampoco no hay nada que vivir (*La máscara y la transparencia*, 1985, p.317).

Contrario a Francisco Graziano, Sucre, aunque también está en contra de la crítica que ve a la obra como una excusa para profundizar en la vida del autor, dirá que en el caso de Pizarnik, vida y estética no son términos separables: “lo que el autor va escribiendo puede convertirse en destino, hacerse un tejido inexorable que finalmente se constituye en su verdadera naturaleza” (1985, p.365).

Por su parte, Yumi Gabriela Uchisato, desde una lectura deconstructiva³⁴, hace un largo análisis sobre el binomio³⁵ palabra/silencio en la poesía de la argentina, donde menciona que “cuando el objeto es pensado por el sujeto, no existe presencia sino una relación entre los dos, por ello no hay significado sino otro signo que también requiere interpretación o búsqueda de sentido. [...] El significante no está presente en el significado, nada está presente, y por lo mismo, no puede ser encontrado en la palabra” (2010, pp. 75-76). Por lo que concluye diciendo que: “Pizarnik hizo poemas que no sólo hablan del vacío, sino que son constituidos por el vacío. [...] Poemas que se autodestruyen, que son gracias a que no pueden ser” (2010, p.106).

Pizarnik, teniendo conocimiento de la falla del lenguaje, encontró en el silencio la presencia de las cosas en lugar de su representación imaginaria; lo que la llevó a emprender una búsqueda hacia el interior más que al exterior, encontrando en la ausencia el estado natural³⁶ de la palabra:

Viernes 22, (1963)

En mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy. [...] Yo escribo a falta de una mano en mi mano, a falta de dos ojos frente a los míos, a falta de un cuerpo exterior a mí sobre el cual apoyarme —un minuto siquiera— y llorar. (*Diarios* 2003. p.225)

³⁴ La *deconstrucción* “surge en respuesta al *estructuralismo* imperante que buscaba sistematizar las disciplinas sociales y humanas para convertirlas en científicas. [...] Ahora bien, si la estructura busca establecer qué se encuentra dentro y fuera de sí para funcionar, nos encontramos con una paradoja porque el centro tuvo que existir previamente *fuera* e independiente de ella. [...] Nada está dado sin que haya algo previo Todo está marcado por un pasado que determina el presente. [...] Derridá muestra que un término siempre incluye al otro; las cualidades que hacen a uno de ellos ser hacen posible que el otro también sea. [...] (la deconstrucción es en realidad un modo de lectura) nos encontramos siempre con una aporía. [...] Todo puede ser deconstruido por su misma posibilidad de ser. [...] La *deconstrucción* no tiene finalidad, es simplemente un acto en sí” (Uchisato, 2010, 68-74,76).

³⁵ “La deconstrucción no puede limitarse a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema” (Derridá, p. 371).

³⁶Para Octavio Paz el estado natural de la Palabra tiene que ver con su naturaleza original; es decir, con su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo (*El arco y la lira*, 1967, p.47-48).

Esta aspiración —por ahora imposible— de transformar la poesía en un acto total, y poder con ello anular la distancia que separa al sujeto del lenguaje, concentran la poética de Alejandra Pizarnik: “que oscilará dolorosamente, entre el decir y la voluntad del silencio. Hablar y enmudecer, reencontrar la necesidad de la palabra, alumbrar en ese vaivén el espacio del poema porque, precisamente ese oscilar será el poema” (Evangelista, 1996, p.45) Este dilema sucede cuando la palabra parece ser la única manera de hacer presente lo ausente. Por lo que, mediante un análisis de corte formal de un corpus seleccionado, se demostrará en el capítulo tercero, cómo se resuelve esta contradicción “de decir el silencio”, lo que conlleva en la mayoría de las veces al desdoblamiento del sujeto poético. Sujeto que terminará por desaparecer en un silencio definitivo.

1.6 EL DESDOBLAMIENTO DEL SUJETO LÍRICO EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

El silencio en la poesía moderna no fue lo único que caracterizó lo que hemos venido señalando como *modernidad*, pues como señala Pedro Lastra en su ensayo “Notas sobre la poesía actual hispanoamericana” al haber una transformación en la palabra se da como consecuencia una transformación en el sujeto (2016, p.133). Dicha transformación —que como veremos en capítulo II inicia con la despersonalización en la poesía simbolista— sucede luego de que el escritor es consciente de que la palabra representa una ausencia al carecer de inmediatez con la realidad, lo que deviene en criticar al lenguaje y sus significados dentro del mismo discurso, y a cuestionar el lugar que ocupa este nuevo sujeto enunciado en el poema. El poeta al observarse así mismo en el acto de escribir pierde la identidad del yo creador y le da paso a un yo lírico que funge como escritor-espectador que a su vez se mira:

“La única desgracia es haber nacido con este <<defecto>>: mirarse mirar, mirarse mirando” (Pizarnik, *Diarios*, 2003, p. 276). Se trata de un juego de espejos del que la propia Pizarnik se sirve para desdoblarse en sus más variadas formas: “[...] algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que arrasa/ dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, in-/deciblemente distinta a ella” (“Piedra fundamental”, *Extracción de la piedra de la locura*, PC, p.264); pero también, para reconocer su existencia: “Quisiera hablar de la vida. / [...] 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?>>” (“Mucho más allá”, *Las aventuras perdidas*, vv.18, 23-26, PC, p.95). Para Marta López, en Pizarnik:

el texto se transforma en un espejo en el que se produce el desdoblamiento, en donde se crea un otro; [...] mientras que el acto de escribir se transforma en un proceso de abstracción que proviene de un movimiento contradictorio: la fragmentación de un ser existencial bajo una mirada que proviene de otro y de un reconocimiento de la dicotomía entre esa otra mirada y la propia³⁷.

Los problemas teórico-literarios del sujeto lírico en Pizarnik aparecen por primera vez de acuerdo con Susana Haydu, en el poemario *Árbol de Diana* (1962): “al asumir al yo poético en una verdadera toma de conciencia de su individualidad creadora, y darle mayor interés y transcendencia al tratamiento de ese yo enunciativo y de sus diversas versiones y desdoblamientos” (1996, p.81). Lo mismo para Depetris quien postula que en *Árbol de Diana* (1962): “el sujeto poético se convierte en un no-lugar capaz de engendrar una pluralidad de yoes que pronuncian diversos discursos al mismo tiempo” (2001, p.37). Pues como se verá en el apartado del análisis, en este poemario nos encontramos con un sujeto lírico que interactúa con los pronombres: “tú-ella” como puente discursivo para evidenciar esta

³⁷ López, M. (2002). “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N. 21. Extraído de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>

separación del *yo* que busca “decir-se” a través de sus otredades: “El poema que no digo, / el que no merezco. /Miedo de ser dos” (“14”, vv.1-3, PC, p.116).

No obstante, ya en el segundo poemario de la argentina *La última inocencia* (1956), en el poema de cierre: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (“Sólo un nombre”, vv.1-3, PC, p. 65) hay una clara insinuación respecto a la falla que la autora encuentra en el lenguaje, pues al no designar lo concreto, tampoco hay una realidad sobre quién enuncia el poema; esto resulta por la informalidad del nombre escrito en minúscula, y por la falta de la coma vocativa que presupone que no hay una distinción entre la primera “alejandra” de la segunda; además de que el adverbio de lugar “debajo” insinúa que hay una tercera “alejandra” que dialoga con las otras sin saber en realidad cuál de ellas es la verdadera. Este ejemplo de desdoblamiento parece encontrar su razón en la siguiente entrada de sus *Diarios*: “[...] Es extraño desconocerlo tanto, como si yo fuera la sede de esa otredad innombrable que firma con mi nombre. Nada me es tan ajeno como ella. Buscarla, señalarla, hacerla vibrar con mi sangre, apoderarme de sus raíces, he aquí mi necesidad” (2003, p.106). La necesidad de reconocimiento es a nuestro parecer, el resultado de una Alejandra que anhela entrar a un discurso que no sólo la nombre, sino que la represente.

Para Vanessa Tello en su tesis de maestría *Alejandra Pizarnik: una voz personal* (2012), la poeta rompe con la unicidad y univocidad que tradicionalmente posee la poesía y “crea textos metaficticiales donde se puede reconocer la propia fragmentación de la autora mediante su sujeto poético y la pluralidad de voces y sus disfraces” (p.80). Este punto de vista reafirma nuestra lectura de Pizarnik como poeta moderna que rompe —como lo hizo la *modernidad*— con la tradición romántica del poeta como autobiógrafo.

Sin embargo, lo que pareciera ser una manera de representarse en el poema, en *Extracción de la piedra de la locura* (1968), esta dinámica dialógica se da para Depetris

sujeta a dos voces “entre un yo vivo y un yo muerto” (2001, p.111), ya que Pizarnik, como apunta Guillermo Sucre: “no sólo hablé de la muerte, sino que la fue escribiendo (1985, p. 539). Por ello que su último poemario *El infierno musical* (1971), representa para Alejandro Fontenla: “un libro escrito ubicado situacionalmente en la muerte. [...] Es, a secas, un libro póstumo escrito en vida” (1987, p.5). El yo termina por entregarse a una muerte tantas veces anunciada, donde las voces: “yo-tú-ella” se unen a manera de sacrificio con el silencio no sólo del sujeto poético, sino del propio cuerpo.

Hasta aquí hemos expuesto mediante el acercamiento a los poemarios publicados en vida de Alejandra Pizarnik, así como desde las propias anotaciones que la argentina escribió en sus *Diarios*, pero también, con algunas reflexiones de estudiosos de su obra, cómo Pizarnik reconocía el fracaso del lenguaje en tanto a su posibilidad de acceder a lo real, exponiendo esta ausencia de significados en su propio trabajo escritural, ya sea por medio del silencio a veces como tema y otras como resultado del uso de figuras retóricas como la doble negación, o la metonimia; pero también, desde un desdoblamiento del sujeto lírico ante esta puesta en duda derivada de la *modernidad*, de: ¿quién habla en el poema?

Para Alejandra Pizarnik las expresiones del deseo más puro carecían de lenguaje, por ello su anhelo de recuperar la inocencia, pues como veremos en el siguiente capítulo, esta idea de regresar al estado primigenio donde las cosas nacen por primera vez fue clave en la poesía moderna, así como también lo fue la meditación del acto poético en sí mismo. Sin embargo, al no poder reparar el lenguaje por medio de la escritura, Pizarnik encontró en la muerte el verdadero lugar de la poesía. Su suicidio, tal como lo vimos con el crítico Guillermo Sucre, fue “la metáfora total del silencio” (1985, p.497), ya que si había de vivir sería en un

poema que dijera lo indecible, en una página en blanco; es decir, en el silencio. Por eso su muerte fue tan significativa, pues en ella encontró el único lugar de lo existente.

CAPÍTULO II

UN POEMA QUE DIGA LO INDECIBLE

2. INFLUENCIA DE LA POESÍA MODERNA EN LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, No estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.
Alejandra Pizarnik

La poesía de Alejandra Pizarnik tiene una fuerte presencia de los movimientos literarios modernos; esto derivado de sus primeras lecturas de juventud que incluían a los románticos alemanes: Hölderlin y Novalis, así como de los simbolistas franceses: Rimbaud, Mallarmé, Lautrèmont, las cuales se pueden verificar en sus *Diarios*³⁸; además de su estancia de cuatro años en París, donde se sumergió en la poesía europea, lo que la llevó a ocupar un campo cultural internacional. No obstante, es importante destacar que ella buscó una autonomía literaria, deseosa de hallar un espacio propio para su voz personal, sin adscribirse a un grupo o corriente.

Así lo señala Patricia Venti en su ensayo “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, donde resalta que, aunque la argentina se haya formado y desarrollado en la vanguardia del postperonismo de los años 40 y 50, esto no implica que se le pueda adscribir a esa corriente (2010, p. 2). De este periodo peronista, apunta Venti, se pueden identificar cuatro corrientes canónicamente establecidas. Mencionaremos a continuación las cuatro

³⁸Lunes, 18 (1957):

Oscilación entre distintas expresiones poéticas: Hölderlin o los densos poemas surrealistas. [...] Gusto por expresiones como <<lo incierto>>, <<lo devastado>>, <<lo sagrado>>, frecuentes en Tralk, Hölderlin, reminiscentes de la metafísica, de vida antigua. (2003, p.87)

3 de enero (1959):

[...] A veces creo comprender por qué Rimbaud abandonó la poesía. Pero yo no soy Rimbaud. Y el quehacer poético no tiene que justificar mi mala fe (o mi enfermedad) (2003, p. 164)

11 de diciembre, viernes (1962):

[...] Tema a reflexionar: Autenticidad y poesía.

Baudelaire: Su falta de *modernidad* consiste en esa división del poema: *primera parte*, un ejemplo sacado de la mitología o de la naturaleza y luego *la segunda* que compara el estado anímico o el dolor metafísico del poeta con ese ejemplo. O sea, poesía parábola. Ello no impide que B. sea maravilloso. (2003, p.311)

corrientes identificadas por Venti para, luego, señalar el asidero teórico de cada una con el corpus de estudio:

1.- La neorromántica: de la que Pizarnik mediante un tono melancólico adopta en sus primeros tres poemarios los temas de la infancia, la noche y la nostalgia. La infancia como evocación a esa “última inocencia” donde aún no distinguía el mundo exterior real del mundo interior imaginado, y las cosas respondían al nombre que les daba: “Yo no sé de la infancia/ más que un miedo luminoso/ y una mano que me arrastra/ a mi otra orilla” (vv.1-4, “Tiempo”, *Las aventuras perdidas*, PC, p.76). La infancia como etapa donde construye su propia identidad y, que como hemos visto, termina —al menos en su poesía— en un sujeto poético desdoblado: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (vv.1-3, “Sólo un nombre”, *La última inocencia*, PC, p.65). Se trata de la noche³⁹ donde los espectáculos oníricos le sirven como modelo de creación poética, pero también, como lugar donde se prefigura la muerte: “Tal vez esta noche no es noche, /debe ser un sol horrendo, o/ lo otro, o cualquier cosa... ¡Qué se yo! ¡Faltan palabras, / falta poesía/ cuando la sangre llora y llora! / [...] La muerte está lejana. No me mira. / ¡Tanta vida Señor! / ¿Para qué tanta vida? (vv.1-1-6, 24-26, “Noche”, *La última inocencia*, PC. pp.57-58). Asimismo, se advierte la nostalgia por un amor juvenil no correspondido y casi siempre platónico: “pienso en tu rostro y en ti y en tus manos y/ en el ruido de tu pluma y en ti/ pero tu rostro no aparece en ninguna nube” (vv.5-1, “Cielo”, *La tierra más ajena*, PC p.38).

2.- La surrealista: difundida por Aldo Pellegrini en las revistas: *Ciclo* (1948), *Letras y línea* (1953) y *A partir de cero* (1952) dirigida por Enrique Molina, interesados en trabajar

³⁹ Para los románticos alemanes en el sueño, el alma se encuentra más cerca del Alma del mundo, el sueño se vuelve una representación anticipada de la muerte; es una vuelta al seno materno. La noche, cabe agregar, es el momento privilegiado para el sueño y la muerte.

la idea de una poesía completamente autónoma y cierta idealización de la función e imagen del poeta. Así como la revista *Poesía Buenos Aires* (1950) dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, donde participó Pizarnik traduciendo textos de los grandes surrealistas europeos como Paul Eluard y André Breton⁴⁰, así como publicando poemas propios.

Sin embargo, no es posible leer la poesía de Pizarnik bajo una lectura únicamente surrealista, pues si bien, el mundo imaginario de la poeta estaba atraído por el paisaje surrealista, la percepción que tenía respecto al proceso de escritura era diferente al automatismo entendido por los surrealistas. Ella sufría por alcanzar la perfección en su obra, se angustiaba por el resultado de su trabajo, elegía las palabras y las reacomodaba obsesivamente en la hoja en blanco⁴¹. No aceptaba los poemas automáticos sin tratar de defenderlos o cosificarlos, aun si en la búsqueda de un lenguaje puro el silencio terminara por sustituir la realidad negada por las palabras. Además, el sueño era para Pizarnik, más allá que la solución de las cuestiones fundamentales de la vida, un espacio silencioso que debía defender con la escritura. Quizá el único poemario que se pueda leer con mayor ahínco bajo la estela surrealista, como lo adelantamos en el capítulo I, sería *La tierra más ajena* (1955) y esto sólo porque el flujo del pensamiento parece desbordarse en algunos poemas, sin una lógica aparente.

3.- Nacionalista: corriente centrada en las formas orales y el folclore, de la cual Pizarnik

⁴⁰ 3/XII (1966)

Mi deuda con André Breton es inenarrable. Tal vez es aquel que nada me enseñó y no obstante es aquel que más influyó en mí. (Diarios, 2003, p.422)

⁴¹ Ivonne Bordelois coincide en que Pizarnik está lejos de ser surrealista, así lo señala Cristina Piña en el testimonio que adquiere de ella: “Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *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 [...]. Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea, como a un pequeño oráculo, el permiso de la vida, al decirse”. (1992, p.12). Por su parte, Francisco Lasarte dirá que: “vincular a Pizarnik con el surrealismo es superficial porque en el fondo, ella manifiesta una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas” (1983, p.867)

se sentía ajena porque, como se verá en el presente capítulo y en el siguiente, sus inquietudes estéticas eran otras⁴².

4.- Realismo romántico: que abogaba por una comunicación directa con el lector, y sobresalía un tono coloquial y conversacional, fijando la mirada en la realidad político-social. Realidad que, para Pizarnik, le era indiferente, pues “subyace claramente en ella un rechazo a lo cercano, y un anhelo de encontrar una voz pura y diferente en el panorama literario” (Venti, 2010, p. 5).⁴³ Además de que para ella, la literatura debía estar volcada en el hecho poético en sí mismo, en la creación que parte de la palabra poética para llegar a su esencia, más allá de ceñirse a una subjetividad ciudadana que sólo era una interpretación de otra realidad difícilmente transmitible con palabras.

Para Patricia Venti, la Pizarnik que escribe desde mediados de los 50 hasta la segunda mitad del 60, se consagró influenciada por el romanticismo alemán, el simbolismo francés y el surrealismo, mientras que a finales de los 60 y primeros años de los 70, intentó hallar un discurso diferente al patriarcado argentino de entonces, mostrando un interés en la prosa que giró a menudo en torno a una temática sexual (2010, p. 12)⁴⁴; por lo que culmina su carrera literaria significativamente separada del contexto argentino.

⁴² Para Patricia Venti, aunque Pizarnik utilizara en sus obras teatrales *Hilda la polígrafa* y *Los perturbados entre lilas* letras de tango y formas lingüísticas orales y populares, no significaba que ella se sintiera identificada con la búsqueda de las raíces argentinas al estilo de las corrientes nacionalistas de los cuarenta, sino que eran aplicados a la construcción de una poética de desencanto bajo un discurso diferente y transgresor. (2010, p.4)

⁴³ Es importante la poca presencia en sus *Diarios* sobre su postura política:

-31 de agosto (1955)10 hr.

Anoche soñé que estallaba la revolución. [...] No he leído los periódicos desde la última hecatombe fechada en 16 de junio. Tampoco he querido saber los comentarios de mis compañeros. [...] ¡Maldito encierro! Este suceso retrasa la impresión de mi libro. [...] Mi angustia no permite lamentos intrusos. [...]. Si me asesinan, ¡tanto peor! ¡Si no lo hacen, tanto mejor!” (2003, 63).

- sábado, 24 de noviembre (1960)

[...] Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un nauseabundo convencionalismo. Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y negando: Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. (2003, p.171)

⁴⁴ Respecto a la obra prosística-teatral que publica la argentina se hizo un breve comentario en el capítulo primero.

Así, cobra importancia hablar de los movimientos literarios europeos que influyeron en la poética de Alejandra Pizarnik —sobre todo en su percepción sobre el lenguaje— y que hemos articulado bajo el nombre genérico de poesía moderna.

2.1 MODERNIDAD

La mayoría de las tradiciones literarias que se han suscitado a lo largo de la historia tienen en común una ruptura; ruptura entre la corriente que nace con la que le antecede, y que muchas veces se da por un cambio de generación, de costumbres, formas literarias, estilos o ideas, que buscan negar o continuar el vínculo con el pasado. Para Octavio Paz, la *modernidad* es una tradición que, aunque si bien, promete un cambio, nunca es ella misma; ya que: “desaloja a la tradición imperante cualquiera que ésta sea, pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder al sitio de otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. [...] Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente, ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación” (1985, p. 18).

Lo moderno es hijo de la edad crítica, pero también, es el crítico de sí mismo; es pasado y resurrección. Es retomar la idea de la analogía de los pensadores románticos europeos, según la cual lo real sólo es cognoscible por el conocimiento de nosotros mismos y por la semejanza de su ser con el nuestro. Todo se corresponde y la palabra es el puente: “Cada obra es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras. Una traducción: una metáfora. [...] Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra” (Paz, 1985, p. 102).

Aunque la tendencia crítica se inicia con el Renacimiento, fue hasta la edad moderna que los poetas introducen la noción crítica dentro de la creación poética⁴⁵, lo que conlleva a criticar el objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; y la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados (Paz, 1985, p. 57). La literatura moderna niega a la historia, y al negarla crea su *modernidad*. Es decir, aunque el poema es un producto histórico, ya que pertenece a un tiempo y a un lugar, es también algo que trasciende lo histórico, pues se sitúa en un tiempo anterior a toda historia; es una suerte de autodestrucción creadora, ya que el poeta sabe que escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente, y que muere en el momento de su concepción. “Los poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra” (Paz, 1967, p. 257). Negación que como veremos, se relaciona con el silencio como medio de sintetizar la palabra para resignificarla.

2.2 POESÍA MODERNA

La noción de *modernidad* dentro de la poesía surge con los románticos alemanes, para luego transformarse en el simbolismo francés, y en el modernismo hispanoamericano, culminando con las vanguardias del siglo XX. Para el crítico y poeta español Ramón Xirau, es probable que se pueda hablar de poesía moderna a partir de los poetas románticos: Hölderlin y Novalis, así como de sus sucesores simbolistas: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé (*Palabra*

⁴⁵ Lo cual inicia con Baudelaire que une el genio poético con la inteligencia crítica, cuya aportación más importante a la lírica y el arte moderno consiste en sus afirmaciones acerca de la fantasía “la fantasía descompone toda la creación; y con los materiales recogidos y dispuestos según leyes cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, crea un nuevo mundo” (Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, 1959, p.43)

y *silencio*, 2013). Y es precisamente con este grupo de poetas que, Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna* (1959), encuentra en sus obras ciertas características que definen al poeta moderno:

Ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración; imaginación guiada por el intelecto; destrucción de la realidad y el orden lógico y afectivo normal; manejo de las fuerzas impulsivas del lenguaje; sustitución de la inteligibilidad por la sugestión; conciencia de pertenecer a una época tardía de la cultura; doble actitud frente a la modernidad; ruptura con la tradición humanística y cristiana; aislamiento con conciencia de superioridad; y equiparación de la poesía con la crítica poética. (p. 148)

Esta crítica poética está representada en la poesía moderna por los temas del desdoblamiento (escrito como una desgarradura o una fragmentación del yo) y del silencio como un problema fundamental de la poética o del hecho literario mismo. Es decir, las formas sentimentales y líricas de la poesía dan paso a una poesía en la que la conciencia crítica hace que el poeta se enfrente con el problema como autor, por un lado, y de la poesía como lenguaje, por otro.

Es por ello por lo que el crítico español Juan José Lanz, en el artículo que le dedica a la “Poética” (1967) refiere cómo a partir del romanticismo: “el poema pasa de ser reflejo a ser revelación, se independiza del *universo* e inicia una existencia autónoma” (año, p. 628). Autonomía que para Octavio Paz radica en “que lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores” (1985, p. 56). Lo que provocó una paradoja dentro de la poesía moderna:

Puesto que la negación de la capacidad comunicativa del lenguaje, de su dimensión social, en el espacio del poema, implica el establecimiento del discurso poético a partir de *un no lenguaje*, y, a la inversa, la concepción del discurso poético como una manifestación del lenguaje conlleva la aceptación de su función comunicativa y cuestiona implícitamente la autonomía del espacio poético (Lanz, 1967, p. 629).

El discurso literario deja de ser únicamente comunicativo para convertirse en un objeto que se pueda revelar sin tener, necesariamente, una referencia mimética con el universo que se profiere. Ya no basta con decir el mundo, sino que éste se revele, ya que “la palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí”. (Paz, 1967, p.36-35). La palabra se vuelve un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Sin embargo, existen formas y “momentos” de la realidad que las palabras no pueden expresar, y formas y “momentos” de la realidad que sólo puede expresarse con palabras. Lo esencial es a la vez decible e indecible: sólo hay aproximaciones de una visión total del mundo.

La pérdida de la palabra absoluta se vuelve entonces, un problema teórico de capital importancia para los modernos, pudiéndose notar ya en el romanticismo alemán en el parangón del mito de la caída que, de acuerdo con el crítico literario Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* (1954), equivale: “a la forma primitiva de un conocimiento balbuceante que no aprehende más que pedacitos fragmentados de la realidad: desde el momento en que uno ya no se reconoce a sí mismo en lo que imagina, tampoco puede reconocer en ello, ninguna presencia, ninguna realidad fuera de uno mismo” (pp. 75-76).

El mito de la caída puso en duda la idea que prevalecía hasta el siglo XVIII respecto a que el mundo exterior era el mundo real y que los sentidos ofrecían su copia exacta; lo que ya era discutido desde los tiempos griegos en el mito de la caverna de Platón.⁴⁶ Antes de la

⁴⁶ En el mito de la caverna el filósofo expone la distinción entre el mundo sensible y el mundo inteligible (dualismo ontológico), y la distinción entre opinión y saber (mundo epistemológico). Este proceso está representado por el recorrido del prisionero liberado desde el interior de la caverna hasta el mundo exterior, y culmina con la visión del sol. Una vez en el exterior abandonará poco a poco sus falsas creencias, superará sus miedos y dificultades para ser capaz de comprender la nueva realidad que tiene antes sus ojos, más verdadera y auténtica que la anterior. (Platón, “Libro VII”, *República*, 1992).

caída se consideraba que la humanidad vivía en una edad de oro donde era perfecta la relación de lo visible con lo sensible, y el hombre cautivaba con su palabra los objetos que lo rodeaban.

Para los pensadores románticos alemanes, el hombre aún conserva los despojos de su primer destino y la reminiscencia del paraíso primitivo, por lo que sólo él, como artesano de la caída, podía ser el salvador de la naturaleza⁴⁷. De ahí que trataran de explicar el proceso de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, encontrando en la palabra poética “la principal agente de integración, pues conservaba la analogía de la Palabra con la que se creó al mundo” (Béguin, 1954, p. 80). El poeta en su acto creador reconocía la huella de Dios en todo lo que acontecía; sólo él era capaz de mostrar la plena significación de las cosas, logrando confundir, mediante su discurso, el símbolo visible —la palabra— con la realidad: “En cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura. [...] Todas las cosas tienen una significación simbólica y son el reflejo mitad luminoso y mitad oscuro todavía⁴⁸, de la realidad suprema” (Béguin, 1954, pp. 99-100).

La poesía entró en crisis al comenzar a desplazarse hacia otras poéticas que se centraban ya no en la inteligencia como sistema operativo de la imitación, sino en la imaginación como método de conocimiento de la realidad, al producir no solamente imágenes “sino también sonidos, palabras, signos y sentimientos para los cuales el lenguaje carecía a menudo de nombre” (Béguin, 1954, p. 88). La imaginación llevó al poeta al primer

⁴⁷ De acuerdo con Heidegger en la medida en que el hombre construía técnicamente al mundo como objeto, se destruyó el camino hacia lo abierto —los animales, las plantas— situándolo en lo no sensible e invisible. Las cosas se vuelven objetos, por lo que el filósofo plantea como salvación de la objetividad, que las cosas puedan reposar en sí mismas, que puedan descansar sin límites unas en otras, para liberar el mundo abierto (1950, p.17-26).

⁴⁸ Para Heidegger se asume el claro-oscuro esencial del mundo y la ambigüedad de las palabras. De esta manera permanece el mundo abierto y el hombre puede realmente habitar la tierra, apropiándose de ella en y a través del lenguaje (1950, p.22).

estado de comunicación con el universo divino, estado que subsistió a pesar de la caída, y el cual encuentra en el silencio una de sus formas por la plenitud del lazo con la pureza primigenia.

Por otro lado, el periodo romántico puso mayor énfasis en el autor que en la obra, a diferencia del movimiento que le precedió conocido como simbolismo, donde se comenzó a fijar la atención en la obra de arte en sí y en el lector; siendo los simbolistas los verdaderos epígonos de perseguir el “arte por el arte”. Esta supremacía en la obra los llevó a cuestionar la capacidad comunicativa del lenguaje poético, buscando trazar las correspondencias ocultas con los objetos sensibles, y de este modo encontrar en el silencio una capacidad comunicativa con los misterios de la creación. El principal representante de este movimiento fue Charles Baudelaire, quien deseaba “espiritualizar el mundo, hacer de los hechos visibles símbolos de la tenebrosa y profunda unidad” (Béguin, 1954, p. 458). La obra de Baudelaire influyó en poetas como Mallarmé, “que pretendía suprimir el mundo para rehacerlo mediante la palabra, donde el poema fuera a la vez imagen y reflejo” (Lanz, 1997, p.629); Paul Verlaine, quien creía en una poesía “de sugerencias sensoriales, en que la palabra se igualaba a la música, y en que la ambigüedad debía dejar su interpretación encomendada a la sensibilidad e imaginación del lector” (Béguin, 1954, p.345); así como en Arthur Rimbaud, que pretendió “una poesía que renunciara a nombrar las cosas y sensaciones, y que las captara como imágenes y sonidos capaces de sugerir en el lector sus conexiones internas” (Béguin, 1954, p. 345). Estos poetas se convirtieron más tarde en lo que se conoce como “poetas malditos”⁴⁹, cuyas obsesiones marcaron la poesía desde hace más de un siglo: un ansia inmensa de

⁴⁹ Reciben este nombre, debido a un célebre libro de ensayos de Verlaine en los que los reúne para comentarlos y que se llama precisamente *Los poetas malditos*. (1884) Cfr.: Verlaine, P. (2018). *Los poetas malditos*. Zaragoza: Pregunta Ediciones.

perfección y de absoluto, la búsqueda de un paraíso prometido, así como la restitución de una inocencia inverosímil. Esta inocencia se articula nuevamente en el silencio como una potencia que antecede a lo creado, al mundo mismo, y que sucede en el estado original del universo. Inocencia que, como vimos, es motivo recurrente en la poesía de Pizarnik al desear recuperarla, y poder regresar al estado primigenio donde significado y significante correspondían al orden natural, y la realidad se representaba por objetos concretos. De ahí su anhelo, al igual que el de los poetas malditos, de unir vida y escritura: hacer el poema con el cuerpo para ser objeto y sujeto al mismo tiempo. Sin olvidar que, Pizarnik, se reconoció en un principio como poeta maldita⁵⁰.

En Hispanoamérica, de acuerdo con Octavio Paz en su libro *Los hijos de limo* (1985), en esta latitud éste fue tardío. En España no podía producirse esta reacción contra la *modernidad* porque no tuvo modernidad; ni razón crítica, ni revolución burguesa; siendo el español José María Blanco White el único escritor que merecía el nombre de romántico⁵¹ (p.118). Mientras que, en Hispanoamérica, el movimiento conocido como Modernismo, fue para Paz, el verdadero romanticismo; el cual surgió como respuesta ante el positivismo científico y a la crítica de la sensibilidad (p.128). Los poetas hispanoamericanos se sintieron atraídos por la poesía francesa de esa época, y descubrieron en ella no sólo la novedad de un lenguaje, sino una sensibilidad estética impregnada por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista⁵². Y fue el escritor nicaragüense Rubén Darío —portavoz y animador

⁵⁰ Esto se presupone por lo dicho en la siguiente entrada de su diario: “Y todo para llegar a mi aspiración actual: cumplir con mi deber. El deber podría aminorar mis enormes sentimientos de culpa. Pero yo empecé siento maldita...” (2003, p. 368)

⁵¹ Para Octavio Paz, José María Blanco fue un gran crítico moral, histórico, político y literario; fue el único español que examinara desde la perspectiva romántica la tradición poética: no sólo crítica los modelos poéticos del siglo XVIII, el clasicismo francés, sino la versificación silábica del siglo XVI. Su medio era el de Wordsworth: renunciar a lenguaje poético y usar el lenguaje común. (1985, p.119)

⁵² Según los ocultistas se conocía al universo por analogía: bastaba sumergirse en sí mismo para alcanzar la realidad de la cual era un reflejo purísimo. (Béguin, 1954, p.106)

del movimiento— quien utilizaría la palabra *modernismo* para designar a las nuevas tendencias. Modernismo: el mito de la *modernidad* y negación de cierta tradición española (pp.130-132). El ritmo poético de los modernistas no era sino la manifestación del ritmo universal: “Todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye. [...] Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa” (p.135). Además de que existía en los modernistas, al igual que en los románticos, una conciencia sobre el saberse caído y desterrado en este mundo. El poema de José Martí “Dos patrias” (1895), condensa a todo este movimiento y anuncia también a la poesía contemporánea; ya que contiene de acuerdo con Octavio Paz los grandes temas románticos: la noche, la muerte, el erotismo, la pasión revolucionaria, la poesía (p.143).

Posteriormente, fueron las vanguardias de principios del siglo XX las que cerraron el periodo conocido como *modernidad*, entre las cuales resalta el surrealismo, “ya que adquiere una conciencia más clara de ciertos procesos que se habían hecho familiares a la poesía en el curso del siglo anterior. En ese sentido se acercó al romanticismo alemán, y también por la manera como se sirve del sueño, ya que en el inconsciente se produce una relación más viva con el conjunto de la naturaleza” (Béguin, 1954, p.472). El surrealismo se presentó como una tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, siendo la escritura automática el primer paso para restaurar la edad de oro en la que pensamiento y palabra eran sinónimos.

La presencia de estos movimientos literarios en la vida y obra de Alejandra Pizarnik confirma nuestra lectura de la argentina como poeta moderna⁵³, ya que ella, al igual que los pensadores europeos, mostró un gran interés en su obra por trascender el lenguaje a partir de la imagen poética; volver a la identidad entre la cosa y el nombre; encontrar en el poema la

⁵³La propia Pizarnik se reconoce como poeta moderna: “Poco me importa ser moderna, pero si mi poesía lo es, se debe más que nada a su fragmentación, a su disgregación, a su pulverización” (Diarios, 2003, p.452).

recreación del instante original. Sin olvidar que tuvo una conciencia crítica sobre su poesía y la poesía en general, lo cual se vuelve evidente en las anotaciones en sus *Diarios*⁵⁴, así como en la construcción formal de sus poemas: versos escritos con la misma estructura; discontinuidad en lugar de ligación; yuxtaposición en lugar de conjunción: atributos de su estilo fragmentario —ya antes utilizado por Mallarmé— para darle mayor preponderancia a lo invisible (la ausencia) que a lo visible (la presencia)⁵⁵.

2.2.1 LA POÉTICA DEL SILENCIO EN LA POESÍA MODERNA

Frente al fracaso moderno de encontrar un lenguaje que logre asir la realidad, la literatura encontró en el silencio una forma de escapar del pensamiento logocéntrico⁵⁶ para hallar desde la ausencia un lugar donde palabra y objeto sean la misma cosa. Esta tendencia a la búsqueda de la pureza absoluta⁵⁷, a la inefabilidad de la palabra original, donde el lenguaje tuviera el poder mágico de hacer presente aquello que nombrara, llevó a plantear una poética del silencio, cuyo origen está en los silencios mallarmeños; silencios de los que Roland Barthes se ocupara en *El grado cero de la escritura* (1973) al decir que: “la agrafia tipográfica de Mallarmé quiere crear, alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena” (p. 37), y continúa: “el lenguaje mallarmeño es Orfeo que no puede salvar lo que ama más que

⁵⁴En el capítulo primero en el aparto de “Diarios” se mostraron significativas anotaciones que hizo Pizarnik sobre su poesía y la poesía en general.

⁵⁵Esto lo desarrollaremos a detalle en el capítulo tercero, donde a partir de la construcción formal de cierto corpus seleccionado de su obra poética, se hará un análisis estilístico y retórico para problematizar uno de los principales temas de su poética: el silencio.

⁵⁶El logocentrismo es una frase acuñada por el filósofo alemán Ludwig Klages en los años 20 del siglo XX para referirse a la tendencia percibida en el pensamiento occidental de situar el centro de cualquier texto o discurso en logos (la palabra).

⁵⁷Lo absoluto de acuerdo con los pensadores europeos es la poesía; su verdad es superior a la verdad histórica. (Béguin, 1954, p.483)

renunciado a ello, y que, sin embargo, apenas y se da vuelta” (p.37). Mallarmé quiso escribir el libro absoluto, aquel que fuera a la vez imagen y reflejo; anular a Dios para crearse dios de sí mismo y ver después la imposibilidad de no ser el dios que quiso ser. Esto como veremos más adelante, tendrá también su resonancia en la poética de Pizarnik.

En la poesía moderna, para decirlo con Roland Barthes, hay una ausencia, un grado cero en la palabra poética que ya no viene cargada de un acto de solidaridad histórica (1973). Hay una búsqueda por crear un objeto absolutamente privado de pasado inmediato, atacando el lenguaje literario en el desierto de las palabras; es decir, en el silencio que, de acuerdo con Guillermo Sucre (1985), conduce a encontrar en la ausencia el lenguaje en su estado más puro. Siendo el silencio en la escritura moderna y en específico en la poesía, el conducto para resolver el dilema quizá ontológico⁵⁸ entre la búsqueda de lo otro en sí mismo: “Nombrar la ausencia desde la presencia”.

El poeta moderno busca devolver a la palabra su estado natural, recobrar su ser, pero “si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original —es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido” (Paz, 1967, p.47-48); por lo que para ser posible la reunión de la palabra con el objeto, se vuelve necesario la reconciliación del hombre con el mundo; volver a la casa del ser, que de acuerdo con Heidegger: “el hombre antes que tener, poseer o ser dueño del lenguaje, mora en él como en un ámbito que lo excede y sobrepasa” (1950, p.27).

⁵⁸ El proceso ontológico de acuerdo con Friedrich es aquel que por medio del lenguaje confiere al objeto aquella ausencia, que, en cuanto categoría, lo equipara al absoluto (la nada) y hace posible su pura presencia (libre de toda objetividad) en la palabra. Aquello que es destruido objetivamente por el lenguaje cuando éste expresa su ausencia, alcanza en el mismo lenguaje, cuando éste lo nombra, su existencia espiritual (1959, p.197).

El poeta que no lucha contra las palabras, obligándolas a ir más allá de sus significados para hacerlas decir lo indecible, sería sólo una suerte de manipulador verbal. Lo que caracteriza a una poeta moderna como Pizarnik es, precisamente, su conciencia de necesitar de la palabra, pero también, su lucha para trascenderla; evitando la univocidad en el lenguaje y el desgaste de las palabras que ordinariamente las designa. Hay una trasposición de lo objetivo al terreno de la ausencia —el silencio—, ya que la creación poética equivale a traer a presencia un objeto al parecer inexistente. Existe entonces, un conocimiento de que la palabra entraña silencio y el silencio palabra, pues “solamente podemos dejar de hablar si existe ya el habla; solamente podemos hablar si antes, después, aun y, acaso, sobre todo, durante el proceso de hablar estamos habitados por silencio” (Xirau, 2013, p.144).

Bajo esta dicotomía de hablar desde el silencio, está inscrito también el pensamiento de varios escritores hispanoamericanos⁵⁹ como Pizarnik, que concuerdan con la idea de Barthes sobre que “sólo la escritura puede dar sentido a lo no significante, región del profundo silencio: escribir no es hablar” (1973, p.70). El silencio, entonces, no es una carencia sino parte de la expresión misma; el escritor, entra en él, luego de encontrarse con la contradicción e imposibilidad de alcanzar la significación.

2.3 EL SUJETO LÍRICO MODERNO

Para entender cómo se articula el sujeto lírico dentro de la poesía de Alejandra Pizarnik que termina por desdoblarse en la mayoría de los poemas analizados, se intentará describir y

⁵⁹ Para mayor profundidad, véase *La máscara y la transparencia* (1985) de Guillermo Sucre, que dedica toda una investigación en torno al problema del lenguaje en la poesía moderna hispanoamericana, y estudia además de a Pizarnik, a escritores como: Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Roberto Juarroz; entre otros.

problematizar la idea del sujeto lírico a partir de las fuentes teóricas, y se establecerán relaciones y lazos argumentativos con lo que *sucede* en la poesía de la argentina.

La existencia del sujeto lírico en la *modernidad* ha sido y será una noción conflictiva en la poesía. Sin embargo, para la mayoría de las reflexiones y teorías poéticas, dicho sujeto se opondrá a la noción romántica del sujeto autobiográfico, pues de acuerdo con Dominique Combe en su ensayo “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” (1966) no existe en rigor: “Una identidad del sujeto lírico que no podría categorizarse de manera estable por consistir precisamente en un incesante doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental. [...] No está nunca acabado, e incluso, simplemente no es” (p.153). La enunciación que ejerce el sujeto en el poema implica una simultaneidad entre la acción evocada y el yo; es decir, el sujeto se crea en y por el poema, y desaparece en el momento de su realización.

Para Combe la problemática del sujeto lírico inicia con el romanticismo alemán que estaba dominado por un doble postulado del yo: el yo subjetivo y personal y el yo que se diluye en el Todo cósmico (p.130). Combe coincide con Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna* (1959), y Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* (1954), respecto a que con el simbolismo se inicia la despersonalización en la poesía, en específico en el sujeto poético. Y son los poetas malditos: Baudelaire con su poesía impersonal que buscaba escapar del yo, o mejor dicho, disolverlo⁶⁰ para que se confundiera con las cosas (Béguin, 1954, p.460); Rimbaud que consagra la poesía como medio de conocimiento, y que dirá que el

⁶⁰ El crítico argentino Walter Mignolo en su ensayo “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” (1982), retoma el concepto de la disolución del yo que apuntaba Baudelaire, para desarrollar su teoría sobre cómo en la lírica de vanguardia latinoamericana el sujeto poético tiende a la evaporación para dejar en su ausencia sólo la voz (p.134) Evaporación que en el caso de Alejandra Pizarnik pudiera suscitarse en el último poemario donde nos encontramos con un sujeto poético que se diluye en el lenguaje. Sin embargo, para esta tesis solamente apelaremos a leer la poesía de la argentina desde un desdoblamiento del sujeto más allá de si está o no evaporado.

poeta no es el autor de su obra al proponerse prolongar la experiencia de esos estados en que el *yo* deja de percibirse a sí mismo y encuentra en su lugar una presencia (Béguin, 1954, pp.467-468); Mallarmé con su concepción de la necesidad de la muerte del poeta (Friedrich, 1956, p.172); los que consolidan la noción del sujeto lírico como sujeto distinto al poeta; en oposición al ideal estético romántico de Goethe (Combe, 1966, p.144) de ver el “lenguaje poético” como expresión autobiográfica de la vida y experiencia del poeta. Esta ambivalencia provocó una división teórica entre el sujeto lírico (el *yo* que habla en el poema) del sujeto empírico (el poeta). No obstante, en 1957 aparecerá *La lógica de la literatura* de Käte Hamburger (que será traducida al francés 30 años después), quien se manifiesta en contra de la tesis del “yo lírico” al postular la poesía como enunciación de la realidad y el sujeto lírico como sujeto enunciativo, en concordancia con “la experiencia” según Goethe (1995. p.157). Es decir, para Hamburger, en un texto poético hay referencialidad a la realidad. De ahí que Combe, dirá en el ensayo citado, que con ella se cierra el círculo de la historia del sujeto poético; y concluirá argumentado que el poeta lírico no se opone tanto al autor como al autobiógrafo como sujeto de la enunciación y del enunciado (1966, p.139); pues al existir poemas meramente autobiográficos donde el *yo* está más cerca del *yo* empírico: “la diferencia sería de grado y no de naturaleza, [...] pues todo discurso referencial implica una parte de invención o de imaginación que se acerca a la ficción y, al mismo tiempo, toda ficción reenvía a estratos autobiográficos” (1966, p.144). Las obras deberían dejar de inscribirse en categorías genéricas como autobiografía y ficción, al no poder verificarse con exactitud los hechos y acontecimientos evocados en el texto autobiográfico, ni de apreciar el grado de ficción.

Ahora bien, si retomamos la idea de Käte Hamburger respecto a que en un texto poético hay referencialidad a la realidad, y de acuerdo con las propias anotaciones que

Alejandra Pizarnik hizo en sus *Diarios* sobre su suceder anímico y que repercutía en su deseo de quitarse la vida⁶¹, se podría leer la obra de la poeta desde una experiencia autobiográfica. Sin embargo, la referencialidad en la poeta termina por difuminarse por la carga ideológica que tiene respecto a la realidad visible, la cual no puede ser descrita sin antes haber sido transmutada o sustituida mediante la creación poética. Es decir, su aspiración de entrar a la muerte, que se vuelve motivo en gran parte de su obra, se gesta —más allá de una condición patológica— por la pérdida consciente que ella obtuvo ante su ideal —influenciada por los poetas malditos— de hacer de la poesía una experiencia de la palabra. Por lo que apelamos por un sujeto lírico, más que autobiográfico, cuya realidad está determinada por los límites que la argentina encontró en el lenguaje para nombrar un objeto inexistente y, al mismo tiempo, darse cuenta de que lo indecible sólo puede ser dicho como tal en el lenguaje.

2.3.1 EL DESDOBLAMIENTO DEL SUJETO LÍRICO

De acuerdo con Dominique Combe, el debate entre los partidarios de la hipótesis biografista y los defensores del sujeto lírico, parece indisoluble, no así la idea de una re-descripción figurada del sujeto empírico por el sujeto lírico; por lo que la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, podría asimilarse a un “desvío figurado” en relación con el sujeto autobiográfico (1966, p.145). Este desvío se aproxima a la crítica alemana cuando atribuye al *yo* lírico el valor de un “él” en cuanto hace del sujeto el propio objeto de la creación poética. Sin olvidar que la despersonalización en la poesía, tomó mayor importancia en los simbolistas franceses, sobre todo en Rimbaud y su célebre frase “Yo es otro” en su

⁶¹ En el primer apartado del capítulo I, hicimos una clara descripción de su biografía y sus anotaciones en los *Diarios* que confirman lo aquí mencionado.

llamada “Carta del vidente (1871)”, ya que para él, el “yo puede disfrazarse con todas las máscaras, puede extenderse a todas las formas de existencia, a todos los tiempos y a todos los pueblos” (Friedrich, 1956, p.103); es decir, el *yo* del poeta se ausenta para darle paso a un *yo* colectivo donde intervendrían todos los deícticos de persona. De igual forma, Mallarmé en una carta escrita en 1867 dirá: “Ahora soy impersonal; ya no soy Stéphane, tal tú le conociste, sino una facultad del universo espiritual de verse y desarrollarse a sí mismo, precisamente a través de lo que fue mi yo” (citado por Friedrich, 1957, p.198). La propia Pizarnik en una de las entradas de sus *Diarios* apoyará este pensamiento: “Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí” (2003, p.349). Esta particularidad de volverse pronombre encuentra su deslinde en el desdoblamiento del sujeto que venimos apuntando.

Por su parte, el crítico español José María Pozuelo Yvancos en su ensayo “¿Enunciación lírica?” (1998) dirá que sólo en la poesía lírica se permite “el intercambio de roles por el cual el *yo* incluye en sí mismo al otro, no sólo en la esfera del desdoblamiento del propio *yo*, sino en la posibilidad de incluir al “tú” o al “él” como imagen proyectada del *yo*” (p.42). El desdoblamiento o proyecciones ficticias del *yo* se dan dentro de un espacio enunciativo para dar credibilidad de la vivencia del otro como vivencia; lo cual es posible, según Yvancos, porque la poesía se realiza como presencia del presente, desde una “presentez” donde la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y queda abolida la distancia entre el sujeto y su representación (pp.59-63).

De igual manera, Pedro Lastra en sus “Notas sobre la poesía actual hispanoamericana” (2016), encuentra en la poesía moderna la aparición de la máscara o del doble en el espacio poético lo que delata un intento paradójal de despersonalización del hablante. Los desdoblamientos se utilizan, según Lastra, para deshacer las estructuras de la

lógica y del lenguaje convencional como proceso de transformación del sujeto poético. El lugar desde donde habla este nuevo sujeto no es ya más el lugar que ocupaba el poeta tradicional quien se reconocía a sí mismo poseído de un privilegio divino, pues se hace consciente de sí mismo en el acto de escribir y cuestiona el lenguaje dentro de su mismo discurso (pp. 133-138). Este ejercicio de la duda, tan visible en la poética de Pizarnik —como se muestra en el capítulo del análisis de algunos de sus poemas—, transforma al sujeto pizarnikeano y lo vuelve escéptico de la poesía, en el sentido de que se ha perdido el verdadero significado de las palabras. La palabra ya no es vehículo de exaltación y de integración sino de fragmentación; es decir, sólo dice parcialidades o fragmentos de sí misma. Cuando la palabra intenta representar al sujeto, pierde su condición de nombrar y se vuelve innombrable, provocando la pérdida de la identidad del *yo* lírico hasta fragmentarlo.

Wolfgang Kayser representante de la escuela morfologista alemana, distingue tres modalidades del lirismo según la actitud del *yo*: 1) Enunciación lírica: cuando el sujeto se desdobra y, al mismo tiempo que se distancia de sí mismo como objeto, se transforma en un él. 2) Apóstrofe lírico: cuando el desdoblamiento se vuelve monólogo y el *yo* se convierte en un tú. 3) Lenguaje de la canción: forma más rara del lirismo, en la que el *yo* no se objetiva de ningún modo, sino que permanece cerca de sí mismo expresándose por el canto (1948, p.340). Las primeras dos modalidades, siguiendo a Kayser, nos ayudarán a entender cómo *sucede* el desdoblamiento del sujeto lírico en la poética de Pizarnik, pues como veremos en el capítulo siguiente, el desdoblamiento se refleja por la ausencia textual del *yo*, o por la conjugación de los verbos en segunda persona del singular, lo que provoca que la actitud del *yo* se dé desde la modalidad de “apostrofe lírico”. Pero también, hay otros momentos en su poesía donde el desdoblamiento se da desde una “ella”, es decir, desde una “enunciación

lirica” como evocación encubridora del *yo*, donde el espacio lírico se abre para dar credibilidad a la vivencia de esa “ella” como propia.

Alejandra Pizarnik es la ausente, y al mismo tiempo, es quien sufre la falta, está y no está presente como sujeto discursivo, lo que nos permite comprender la identificación y visión del *yo* desde una modalidad lírica moderna.

Las nociones teóricas hasta aquí expuestas serán de utilidad para la lectura que propongo de los poemas: “6”, “14” y “28” de *Árbol de Diana* (1962); “Fragmentos para dominar el silencio” de *Extracción de la piedra de la locura* (1968); y “Cold in hand blues”, “Signos” y “La palabra que sana” de *El infierno Musical* (1971), para evidenciar y poner de realce cómo Pizarnik recurre al silencio y al desdoblamiento del *yo* para traer a presencia el verdadero decir de la palabra.

CAPÍTULO III

La poesía como experiencia de la palabra

3. EL POEMA: UNA REALIDAD APARTE Y AUTOSUFICIENTE

*La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo.
El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y del mundo.
A.P.*

Desde un análisis de corte formal, revisaremos un corpus seleccionado de la obra poética de Alejandra Pizarnik con el propósito de describir y problematizar “su poética del silencio”. Cabe apuntar que el análisis no es el último propósito de esta tesis, sino que será la base desde la que señalaré, hacia el final del capítulo, de qué manera el silencio y el desdoblamiento del *yo*, le sirvieron a la poeta para traer a presencia la ausencia; pues en su no decir —que remite al silencio—, ella abre la posibilidad de nombrar lo inefable: aquello que con el mito romántico de la caída ha perdido su verdadero significado.

3.1 EL POEMA DESDE UNA MIRADA SUBJETIVA

3.1.1 *Árbol de Diana*

Este poemario fue publicado en 1962 en Buenos Aires por la editorial Sur, año en que Pizarnik ya se encontraba en París. Está compuesto de 38 poemas breves, y su tema central es el abandono del cuerpo poético mediante un desdoblamiento que busca inútilmente unirse por medio del lenguaje.

Se trata de 38 poemas en verso libre, pensados como un todo al prescindir de títulos y sólo enumerarse no como una mera cronología, sino como fragmentos de un poema inacabado que se conectan en el interior del poemario; es decir, en una unidad que sintetiza al *yo*.

No es en vano tomar *Árbol de Diana* (1962) como punto de partida para nuestro análisis, pues como se ha comentado, abre de manera evidente la “poética del silencio” que hemos venido señalando, y que, a partir de entonces, formará parte de una de las principales preocupaciones de la argentina: “hacer ver los objetos en lugar de sólo nombrarlos”.

***El silencio como angustia**

Se tomaron en cuenta los poemas “6”, “14” y “28”, que por medio de la alternancia de las personales gramaticales: “ella-yo-tú”, dan muestra de un sujeto poético desdoblado y autorreflexivo; quien, ante la necesidad de expresar lo inefable, recurre al silencio para encontrar en la ausencia el lenguaje en su estado más puro, y así traer a presencia un objeto al parecer inexistente o carente de nombre. Los poemas son pronunciados desde la angustia, ya que el sujeto teme por la función sólo comunicativa de las palabras que no traducen la realidad visible. La doble negación le sirve a la poeta para evidenciar la brecha que existe entre la cosa y el nombre:

1) “6”
 ella se desnuda en el paraíso
 de su memoria
 ella desconoce el feroz destino
 de sus visiones
 ella tiene miedo de no saber nombrar
 lo que no existe

En cuanto a su estructura formal, es un poema de una sola estrofa compuesto por tres oraciones principales con versos de arte mayor: “ella se desnuda en el paraíso (12 s) / ella desconoce el feroz destino (12 s) / ella tiene miedo de no saber nombrar (12 s)” (vv.1,3,5. PC, p.108); y tres oraciones subordinadas con versos de arte menor: “de su memoria (6 s) / de sus visiones (6 s) / lo que no existe (6 s)” (vv. 2,4,6. PC, p.108); todas las oraciones

predicativas son preposicionales. La presencia de enunciados contruidos de la misma forma nos permite comprobar la práctica discursiva consciente por parte de la poeta —influenciada por la poesía moderna— de reflexionar sobre el acto mismo de la escritura.

La unidad sintáctica de cada verso, mediante la figura del encabalgamiento, se continua en el verso siguiente, lo que interrumpe por momentos el ritmo del poema. Sin embargo, la falta de signos de puntuación ayuda a que el discurso sea más fluido; además de provocar que las palabras no hablen por medio de relaciones gramaticales, sino que irradian por sí mismas sus múltiples posibilidades significativas.

Dentro del poema, lo primero que resalta es la ausencia de la primera persona del singular, que parece estar encubierto en la repetición del deíctico “ella” (vv. 2,4,6); lo que nos remite a “la enunciación lírica” de Kayser, pues mediante el desdoblamiento del *yo*, el sujeto abre el espacio lírico para dar credibilidad a la vivencia de “ella” como propia; de ahí que conozca lo que sucede en el interior de ese ser femenino que se presenta angustiado. El uso de los verbos en presente: “se desnuda; desconoce; tiene miedo” (vv.1,3,5), indica que no es un diálogo, sino una mera proyección del *yo* que se disfraza en una de sus voces.

Los dos primeros versos: “ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria” nos sugiere que el sujeto poético (*yo-ella*) se muestra tal cual es para evocar ese paraíso edénico donde la Palabra era fundadora de la verdad. Mientras que el desconocimiento ante el destino: “ella desconoce el feroz/ destino de sus visiones” (vv.3-4); emula la angustia ante lo que le sucederá a ese *yo* travestido en una “ella” por percibir una realidad que no responde a las significaciones comunes. Lo que se confirma en el enunciado de cierre: “ella tiene miedo de no saber nombrar/ lo que no existe” (vv.5-6). Con esta doble negación que resulta en una afirmación, el sujeto trae a presencia la ausencia en el lenguaje en cuanto a su capacidad de nombrar lo inefable; por lo que el silencio —insinuado en la falta de nombre— funciona para

comunicar la experiencia del sujeto que recuerda que hubo un tiempo donde las cosas existían por el hecho de nombrarlas, pero que ahora, tras el mito de la caída romántica, será necesario apelar a la memoria para recuperar ese estado primigenio.

2) “14”

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

Este poema está compuesto de tres oraciones principales con versos de arte menor: “El poema que no digo, (7 s) / Miedo de ser dos (6 s) / alguien en mí dormido (7 s)” (vv.1,3,5. PC, p.116); y tres oraciones subordinadas: “el que no merezco. (6 s) / camino del espejo: (7 s) / me come y me bebe. (6 s)” (vv.2,4,6. PC, p.116). La unidad sintáctica de cada verso, al igual que en el poema anterior, se continua en el verso siguiente; pero esta vez la existencia de signos de puntuación, nos permiten poner atención a cada enunciado que pareciera independiente a los demás, pero que en su conjunto dotan de sentido al poema.

Ahora el discurso lírico viene desde el *yo*, que, aunque no aparece de forma gráfica, está implícito por la conjugación de los verbos: “digo; merezco; me come; me bebe” (vv.1-2). El tono de angustia se manifiesta de manera textual ya que el *yo* teme por la inmanente separación en un otro interno: “miedo de ser dos” (v.3); lo que implica la presencia de un sujeto lírico desdoblado. Lo anterior se comprueba con la metáfora del espejo que aparece en el cuarto verso: “camino del espejo”, el cual simula un espacio de transferencia entre el *yo* y lo que refleja, un movimiento de ida y retorno, que en este poema pareciera no coincidir; razón por la que el sujeto teme su duplicidad.

Nuevamente la doble negación de los dos primeros versos: “El poema que no digo/ el que no merezco” (vv.1-2), reafirma que el verdadero poema está siendo pronunciado desde el silencio, en la negación del decir; ya que lo dicho no le alcanza pues no representa. De ahí que cierre con los últimos versos: “alguien en mí dormido/ me come y me bebe” (vv.5-6), pues nos propone que el sujeto poético participa en la ceremonia eucarística de la comunión del cuerpo y la sangre de Cristo. Se deja “comer y beber” para unirse al silencio primigenio donde nace la poesía: lugar donde coinciden el nombre y lo nombrado.

3) 28”

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

Este poema está construido por un sólo enunciado, con una oración principal compuesta de un verso de arte menor: “te alejas de los nombres (7 s)” (v.1. PC, p.130); y una subordinada con un verso de arte mayor: “que hilan el silencio de las cosas (10 s)” (v.2. PC, p.130). Sin signos de puntuación que crean la percepción de un poema inconcluso, que como hemos dicho, parece ser fragmento de una unidad llamada *Árbol de Diana* (1962); además de que se pone en diálogo con los poemas “18” y “24” que le anteceden: “como un poema enterado/ del silencio de las cosas/ hablas para no verme” (vv. 1-3, “18”. PC, p.120); “estos hilos aprisionan las sombras/ y las obligan a rendir cuentas del silencio/ estos hilos unen la mirada al sollozo” (vv.1-3, “24”. PC, p.126); lo que nos permite ver esta relación metonímica entre: “poema-silencios-cosas-hilos”, que responden a la desconfianza del lenguaje por parte del sujeto.

En el interior, podemos observar que al aparecer el verbo conjugado desde una segunda persona del singular: “alejas” (v.1), nos permite comprobar el desdoblamiento del yo; que, en este caso, corresponde a un “apostrofe lírico” de acuerdo con Kayser, ya que se

vuelve un monólogo donde el *yo* se convierte en un “tú” sin dejar de ser el mismo. Lo que simula la metáfora del espejo del poema anterior que, aunque no está de manera evidente, se puede deducir por el contexto del poema.

En el primer verso “te alejas de los nombres”, existe nuevamente la acción de nombrar que vimos en el poema “6”, pero ahora desde un distanciamiento espacial entre la cosa y el nombre: “que hilan el silencio de las cosas” (v.2). Sin embargo, a diferencia de los poemas antes analizados, el silencio aquí aparece de manera gráfica, pero esto no anula la hipótesis propuesta, pues la acción de alejarse refiere a “estar ausente/alejado de algo”, y el acto de “hilar” trae a presencia esa cosa que al parecer no corresponde con el nombre que se le dio. La angustia vuelve a ser el tema central, pues el sujeto quiere alejarse de una comprensión que no corresponde al significado.

Los comentarios analíticos hasta aquí planteados nos permiten esclarecer que “decir” para Pizarnik no implica ver, mucho menos representar. El silencio le sirva a la argentina para evidenciar el fracaso del lenguaje ante la imposibilidad de nombrar cosas concretas.

3.1.2 Extracción de la piedra de la locura

Este poemario fue publicado en 1968 por la editorial Sudamericana. Consta de 28 poemas repartidos en cuatro apartados. Es considerado el más importante de la obra de Alejandra Pizarnik, pues en él encontramos un punto de inflexión, no sólo en la forma, porque se va separando del verso para escribir en prosa, sino también en la estructura. El título del libro alude a una pintura de nombre homónimo de El Bosco, que representa a un hombre arrojado a un mundo donde su aparente locura debe ser extirpada. De la misma forma, este poemario que dialoga con el cuadro refleja a un sujeto poético prisionero en un mundo donde el lenguaje ha perdido su verdadera referencialidad. La muerte es una apelación permanente,

pero es todavía un tema literario, algo de lo que se habla; a diferencia de *El infierno musical* (1971), que es como se ha dicho: “un libro póstumo escrito en vida” (Fontenla, 1985, p.5).

Nuevamente existe un desdoblamiento del sujeto en todo el poemario, que, en la mayoría de las veces, funciona como un diálogo autorreflexivo entre el: “yo-tú-ella”; donde el silencio parece ser el único vehículo para comunicar que el lugar de salvación de esa muerte que la circunda no sólo es irrecuperable, sino inexistente:

Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda.
 (“Figuras y silencios”, *Extracción de la piedra de la locura*, PC, p.222)

***El silencio como lugar de encuentro**

Para este análisis sólo se tomó en cuenta el poema “Fragmentos para dominar el silencio”, ya que desde el título se alude de manera directa al silencio, pero al presentarse como “Fragmentos⁶²” nos permite deducir que el poema no se presenta en su totalidad, y que existe una ausencia de palabras que perdieron fuerza por la limitación de lo que muestran. Por lo que el silencio al que se quiere dominar es el único medio para pronunciar aquello inaprensible. El silencio hace hablar al lenguaje, pero también a la muerte. El sujeto se muestra agonizante al no poder representar con el poema el sentido de su existencia:

1) “Fragmentos para dominar el silencio”

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de

⁶² Ya en el capítulo II, vimos como la fragmentación en la poesía se volvió clave en la poética de Mallarmé, y por lo tanto en la poesía moderna, al querer demostrar la superioridad de lo invisible (la ausencia) contra lo visible (la presencia).

música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras, aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.

Este poema escrito en prosa aparece en el primer apartado fechado con el año de 1966. Está dividido en tres estrofas numeradas. La primera está compuesta de siete enunciados, donde en el primero, mediante la figura del símil, el sujeto compara un término real: “damas” con otro abstracto: “lenguaje”; y que, además, mediante la figura de la personificación, es atribuido con características humanas: “fuerzas”. En el segundo enunciado: “Lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral” (PC, p.223), podemos observar la relación metonímica entre: “negra-yace-ancestral” que alude a la presencia de la muerte; lo que se reafirma en la pregunta del siguiente enunciado: “¿Dónde la verdadera muerte?” (PC, p.223). Este cuestionamiento nos permite inferir que hay alguien disfrazado que sabe más de lo que el *yo* pronuncia, y que, en la lectura de todo el poemario corresponde a un sujeto que agoniza: “Todo la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche/ escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz/ de la muerte que me llama” (“El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, PC, p.25). En la segunda estrofa, se esclarece que el discurso lírico viene desde el *yo*, lo cual se conoce por la conjugación de los verbos en primera persona: “hablo/escucho” (PC, p.223). Mientras que la tercera estrofa, compuesta de

tres oraciones, funciona como síntesis y respuesta de la pregunta lanzada en la primera estrofa.

Respecto a uno de los sentidos del poema, podemos observar que, al asociar al lenguaje con seres femeninos: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas” (PC, p.223), se puede deducir como una de sus posibles lecturas, que esas damas son las palabras, ya: “que/ cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos” (PC, p.223). Palabras indefensas que mueren en la memoria de una “niña densa de música ancestral” (PC, p.223). La presencia del personaje “niña” no parece arbitraria, pues si retomamos lo dicho en el capítulo I y II, la infancia es para Pizarnik una etapa donde aún no conocía la diferencia entre el mundo exterior real del mundo interior imaginado; por eso apela a la memoria: “los ramos se mueren en la memoria” (PC, p.223), pues para llegar a la noción pura de la palabra requiere de la muerte, no sólo de la memoria del lenguaje, sino de su propia existencia. De ahí que el lenguaje haya perdido su morada⁶³: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (PC, p.223). Cuando el lenguaje no contiene, no resguarda, el *yo* se atreve a decir. Las palabras son el límite para decir esa experiencia peculiar de saberse a sí mismo; por eso sentencian con volver: “aunque regresarán para sollozar entre flores”. Es decir, volverán en el silencio de la muerte como máxima potencia, pues sólo “se extraviaron dentro de sus máscaras” (PC, p.223). El símbolo de la máscara dentro del discurso pizarnikeano es muy recurrente, y muchas veces sugiere un encubrimiento del *yo* lírico, que, en este caso, disfrazan lo indecible del lenguaje: / [...] Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía” (vv.13-15, “Salvación”, *La última inocencia*, PC,

⁶³ Esto resuena en lo dicho en el capítulo II respecto a Heidegger, quien entre otras cosas decía: “que el hombre antes que tener, poseer o ser dueño del lenguaje, mora en él como en un ámbito que lo excede y sobrepasa” (1950, p.27).

p.49); “No nombrar las cosas por sus nombres. / [...] Nombres que vienen, sombras con máscaras.” (“Continuidad”, PC, p.235); “¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra? Hablo de esa pe/rra que en el silencio teje una trama de falso silencio para que yo me/confunda de silencio y cante del modo correcto para dirigirse a los/ muertos” (“Texto de sombra”, *Textos de sombra*⁶⁴, PC, p.410)

Esta disyuntiva de la última estrofa, entre el decir el poema y no decirlo: “Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo” (PC, p.223), remite a la incertidumbre, no sólo de Alejandra Pizarnik, sino de aquellos poetas que saben que es imposible volver a los orígenes donde todo se comunica y representa lo escondido y verdadero de este mundo. Idea que tiene su deslinde en el último enunciado: “Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.” (PC, p.223). La doble negación nos permite comprender que la aparente ausencia de sentido del poema trae a presencia la razón de la existencia de éste; ya que el poema, de acuerdo con Octavio Paz: “seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente” (1957, p. 37).

3.1.3 *El infierno musical*

Este poemario es el último editado de Alejandra Pizarnik en vida. Fue publicado En 1971 en la ciudad de Buenos Aires por la editorial Siglo XXI Argentina editores. Toma el título nuevamente de una pintura de El Bosco, compuesta a manera de tríptico, donde al panel de la derecha se le conoce como “El infierno musical” por la presencia de instrumentos musicales utilizados para torturar a los pecadores.

⁶⁴“Bajo este título, se incluyen ocho textos hallados en los apartados INÉDITOS y ACABADOS de una carpeta, en una libreta y hojitas sueltas, bajo <<Sombra>> o <<Textos de sombras>>” (Nota aclaratoria, PC, P.401).

Consta de 20 poemas escritos en su mayoría en prosa, repartidos en cuatro apartados: “Figuras de presentimiento”, “Las uniones posibles”, “Figuras de ausencia” y “Los poseídos entre lilas”; que, en conjunto, tematizan a un sujeto poético que se dirige a la muerte mediante su aniquilación. Lo anterior se deriva a mi parecer, del desconsuelo total del *yo* frente al lenguaje, lo cual se concentra en el poema de cierre donde nos enfrentamos a un sujeto totalmente diseminado y aparentemente muerto: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. /Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío” (“Los poseídos entre lilas”, PC, “III”, P.295). Esta aparente muerte poética se concreta cuando tras un largo recorrido, el sujeto pizarnikeano sabe que la única manera de hacer hablar a las palabras es desde el sacrificio del *yo*; desde el abandono de toda identidad para poder realizar el tránsito del deseo a la realidad: unir vida y poesía. La muerte, entonces, es la zona donde nada tiene que ser dicho porque todo es, y donde el acto creador se da por sí sólo: “Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. Mi muerte... el lobo gris...la matadora que viene de la lejanía” (“Los poseídos entre lilas”, PC, “IV”, p.295).

***El silencio como presentimiento**

Para este análisis se tomaron en cuenta los poemas “Cold in hand blues”, “Signos” y “La palabra que sana”, porque muestran la sospecha de un sujeto que sabe que la muerte se aproxima, no sólo la muerte del *yo* poético, sino del personaje que Pizarnik se creó en y a través de su obra. La tensión dicotómica entre: vida/muerte, palabra/silencio que se mantuvo constante en la obra de Alejandra Pizarnik, parece resolverse en un silencio definitivo. La muerte será el punto último del ser y por ende de la palabra poética:

1) “Cold in hand blues”

y qué es lo que vas a decir
 voy a decir solamente algo
 y qué es lo que vas a hacer
 voy a ocultarme en el lenguaje
 y por qué
 tengo miedo

Este poema de una sola estrofa está compuesto por cuatro versos de arte mayor y dos de arte menor que, mediante la figura del encabalgamiento, sugieren un interrogatorio entre dos seres aparentemente anónimos, donde el que pregunta parece ejercer el control sobre el interrogatorio por medio de la coordinación clausal: “y qué es lo que vas a decir (9 s.) / y qué es lo que vas a hacer (9 s.) / y por qué (3 s.)” (PC, vv. 1,3,5, p.263); por lo que el interlocutor al sentirse acorralado, responde en tono angustioso: “voy a decir solamente algo (9.s)/ voy a ocultarme en el lenguaje (9 s.)/ tengo miedo (4 s.)” (PC, vv.2,4,6, p.263). Sin embargo, la falta de signos de puntuación y de la presencia gráfica de las personas gramaticales que intervienen: “yo-tú”, nos permite deducir que es un sólo sujeto el que participa en el diálogo, emulando un apostrofe lírico que, mediante el desdoblamiento del *yo*, se proyecta en un otro para cuestionarse.

El diálogo desdoblado en un “tú” como destinatario, nos lleva a pensar que un posible sentido del poema tiene que ver con la incertidumbre del *yo* ante lo inconmensurable del lenguaje; lo que se deduce del segundo verso: “voy a decir solamente algo”, pues remite al significado inabarcable que toda palabra contiene al no coincidir con la esencia de la realidad que se busca nombrar. El cuarto verso: “voy a ocultarme en el lenguaje”, nos permite continuar con la hipótesis planteada a lo largo de este análisis, pues la acción de “ocultar”, remite a un ausentarse, a un quedar en silencio ante un lenguaje que no termina por complacer al sujeto y, que mediante la repetición de la conjunción “y”, muestra que hay un antes que permanece desconocido; una experiencia del pasado que no es posible revelar, y que se

reduce a un “algo” de la cosa impronunciable. La respuesta de cierre: “tengo miedo”, participa con el tono de angustia expresado en los poemas analizados para este capítulo. Sin embargo, el miedo ya no es solamente ante la inefabilidad del lenguaje, sino a la presencia de la muerte que se está configurando.

2) “Signos”

Todo hace el amor con el silencio.

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

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

Este poema escrito en prosa está compuesto por tres oraciones principales: “Todo hace el amor con el silencio / Me habían prometido un silencio como un fuego, / De pronto el templo es un circo” (PC, p.276); y dos oraciones subordinadas: “una casa de silencio/ y la luz un tambor” (PC, p.276). Donde en el primer enunciado, el sujeto poético mediante el verbo transitivo “hace”, abre la posibilidad de la unión del todo con lo inaudible de este mundo. Sin embargo, en el segundo enunciado, la presencia del verbo compuesto en pretérito: “habían prometido”, nos sugiere que no existe la posibilidad de que la aseveración anterior: “todo hace el amor con el silencio”, sea extensiva para el sujeto. La locución adverbial de la última línea: “de pronto”, indica una irrupción, un repentino cambio de sentido por la presencia de los sustantivos: “circo” y “tambor”, que no corresponden al significado denotativo de los sujetos: “templo” y “luz”, respectivamente.

Dentro del poema, la primera línea establece una suerte de pacto preliminar en el que el silencio aparece como la posibilidad absoluta del amor, un lugar donde existe la promesa de un amparo representada por la palabra “fuego” y reforzada por la palabra “casa” de la siguiente línea. No obstante, el segundo enunciado: “Me habían prometido un silencio como fuego, una casa de silencio” (PC, p.276), nos permite comprobar por el pronombre: “me”, que el discurso lírico se ejecuta desde la primera persona del singular; además de sugerir que

alguien le hizo una promesa que no se cumplió. Lo cual se manifiesta en el enunciado de cierre: “De pronto la casa es un circo y la luz un tambor” (PC, p.276), pues el lugar prometido no es de verdad de silencio, sino un lugar ruidoso. Lo que supone una ironía caracterizada por los sustantivos: “circo” y “tambor”, cuando lo que se esperaba eran elementos de sentido que remitieran a la seguridad y al amparo. De este modo, la promesa deviene en engaño, del cual la voz lírica no puede recuperarse ya que no tiene un asidero al cual aferrar su existencia. Es decir, de haber habitado en un lenguaje libre de toda connotación, el *yo* hubiera podido nombrar desde el silencio la palabra anterior a toda identidad; pero al no ver cumplida esa promesa, el sujeto preferirá la muerte, porque ahí está la posible afirmación de toda presencia.

No es en vano que Alejandra Pizarnik titulara al poema: “Signos”, ya que, para la argentina, no existe una relación directa entre el objeto y su representación; el significante no está presente en el significado. Nada puede ser encontrado en las palabras por la ausencia de representación que existe en ellas. Esta última idea se reitera en el siguiente poema que a continuación se analiza.

3) “La palabra que sana”

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en 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 además más y otra cosa.

Este poema construido en una sola estrofa está integrado de tres oraciones principales: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje (...) / Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, / Por eso cada palabra dice lo que dice” (PC, p.283); y tres oraciones subordinadas: “alguien canta en el lugar en que se forma el silencio/ ni tampoco el mundo/ y además más y otra cosa” (PC, p.283). En la primera oración, el enunciante indetermina al mundo mediante el artículo “un”, lo que nos da a entender que

existen otros mundos posibles, pero que este en particular desea que sea desenterrado. La oración que la subordina participa de esta indeterminación al decir que: “alguien canta en el lugar en que se forma el silencio” (PC, p.283), que bien puede ser el poeta debido a su función de cantar. En el segundo enunciado, con tono reiterativo y haciendo uso de la doble negación, el hablante le dice a ese “alguien” que está en un error, lo cual refuta en la idea de cierre mediante el uso del polisíndeton.

Desde el título: “La palabra que sana”, alude al igual que el poema anterior: “Signos”, a una ironía que denota que el lenguaje no es suficiente para nombrar y mucho menos para fundar la esperanza de la sanación, esto derivado del contenido del poema que contrasta con el título, constituyendo la comprobación de que no es así. Y aunque lo primero que resalta del poema es la ausencia explícita de las personas gramaticales, es evidente por la primera línea: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje” (PC, p.283), que alguien espera que el lenguaje instaure el orden, le de claridad en contraposición al lugar en que se forma el silencio; a ese lugar original antes de la palabra con el fin de exorcizar el vacío y la ausencia. Esta zozobra de quién habla en el poema, se mantiene en todo el poemario pues el sujeto lírico termina por abolirse, dejando al poema como protagonista y como autor de su propio decir. Lo cual es la culminación de un difuso *yo* que reconoce: “que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo” (PC, p.283). Nuevamente esta doble negación, que resulta en una afirmación, trae a presencia que, aunque las cosas se puedan nombrar mediante sus atributos: “mar-furioso” no están contenidas dentro del significado que las designa, ya que el lenguaje no hace aparecer a la cosa; por eso es: “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (PC, p.283). Esta última línea resume la poética de Alejandra Pizarnik, pues ante la polivalencia y el desgaste de las palabras, ella reconoce que hay “algo” que no termina por decirse, un vacío en el lenguaje que la aparta del mundo; por

lo que es preciso regresar al lugar donde todo nace por primera vez, y ser ella la que cante: “en el lugar en que se forma el silencio” (PC, p.283).

A la luz del análisis de los poemas, podemos advertir que la idea del silencio que descuella en la poética de Alejandra Pizarnik encuentra resonancia en el pensamiento moderno, especialmente con el poeta simbolista Stephan Mallarmé, quien creía que las cosas concretas han sido aniquiladas; por lo que la creación poética, tal y como lo intentó demostrar la argentina, equivale a traer a presencia un objeto al parecer inexistente. El silencio, entonces, se vuelve imprescindible como medio de expresión para hallar desde la ausencia un lugar donde palabra y objeto sean la misma cosa. De la misma forma, la existencia del desdoblamiento del *yo* lírico en su poesía es el resultado de la transformación del sujeto poético moderno, toda vez que se hace consciente de sí mismo en el acto de escribir; es el fruto del desfase entre el *yo* y su reflejo, lo que equivale a convertirse en objeto y sujeto al mismo tiempo.

Alejandra Pizarnik quiso corporeizar el poema; otorgarles realidad a las palabras, nombrar y crear en su nombre; pero al escribir bajo esta imposibilidad, encontró en la muerte el tránsito del deseo a la realidad: hizo poéticamente presente lo ausente.

CONCLUSIONES

Como se mostró en el primer capítulo, hay más de un estudio crítico sobre la noción del silencio y del desdoblamiento del sujeto lírico en la poética de Alejandra Pizarnik. No obstante, esta tesis permite enriquecer las lecturas académicas expuestas en el estado de la cuestión y alumbrar el mismo fenómeno desde un ángulo particular de otra subjetividad. Lo anterior es posible ya que en el terreno de las subjetividades no existen verdades ni certezas completas. Al respecto, el filósofo George Steiner, en su conjunto de ensayos “Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento” (2005) alude a algunos núcleos que dan sentido a esta tesis. En primer lugar, sostiene la idea de que el pensamiento, aunque es, de algún modo, infinito, prevé sus propias limitantes, lo cual se debe a que nada de lo que pensamos proporciona ninguna garantía de certeza. El pensamiento al tener limitantes no camina en un sentido recto, sino que tiende a la dispersión, al despilfarro en el proceso de pensar. Podemos desconfiar, con la tristeza que supone en la concepción del autor, de las barreras del entendimiento: “Pues el mundo, tanto dentro como fuera de nosotros, murmura palabras que no somos capaces de distinguir” (Steiner, 2005, p.62) ya que en estricto sentido no podemos acceder verdaderamente a ellas. Incluso el pensamiento más calculado toma forma lingüística sólo de manera imperfecta. No es posible saber lo que cualquier ser humano está pensando; esto se refleja en la selección personalizada del lenguaje, en la ambigüedad inherente a la palabra, con lo cual: “el pensamiento puede hacer que seamos unos extraños los unos para los otros” (2005, p.67). Para Steiner las interpretaciones no son universales, sino que deben enmarcarse en un contexto histórico de las cuales son un producto. Por eso, incluso la misma ciencia se actualiza y reconoce constantemente sus errores. Esto nos permite sostener que las interpretaciones literarias tampoco pueden ser fijas, sino que dependen

igualmente de la historia, y principalmente de la dotación humana, social, afectiva, intelectual de un lector o comunidad lectora. Así, se erige válida la interpretación personal de un poema o conjunto de tales, asumidos como idiolectos del autor, ya que una nueva lectura abona a la comprensión global de una obra, en el entendido de que la poesía se caracteriza por su multiplicidad de sentidos posibles, lo que permite abordarla desde diferentes posturas o corrientes, que en el caso de Alejandra Pizarnik, han partido desde el surrealismo, esto por el primer acercamiento que la poeta tuvo con dicha corriente en su país, y que se refleja en su poemario de juventud *La tierra más ajena* (1955); hasta un expresionismo, como lo hizo Jorge Alberto Ramírez en su libro *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik* (2017), quien trasladó características expresionistas a su obra; o en nuestro caso, desde una lectura de corte moderno, pues como se vio a lo largo de esta tesis, Pizarnik, al igual que algunos poetas modernos, introdujo la noción de la crítica dentro de su creación poética; su voz surgió como interrogante hacia la labor de la escritura; quiso llevar al límite al lenguaje. Su voluntad de escribir residió en su voluntad de vivir y viceversa. Sin embargo, ante el fracaso de escribir un poema que no sólo señalara los objetos, sino que los hiciera presentes, encontró en el silencio un modo de expresar la realidad genuina. La lucha que sostuvo cuerpo a cuerpo con el poema le valió convertirse en una de las poetas más importantes en Hispanoamérica. Su suicidio representó el triunfo ante un lenguaje que la aprisionaba y la mantenía al margen del verdadero decir; liberándola de un mundo donde se sentía extranjera, y así poder regresar al silencio primigenio donde todo nace por primera vez.

No obstante, su muerte también dejó interrogantes sin resolver, y aunque la intención de esta tesis fue evidenciar cómo *sucede* el silencio y el desdoblamiento del sujeto lírico en su poética desde una perspectiva moderna, hubo cuestiones que se dejaron sin concretar; por ejemplo, el tema de la muerte que señalamos más de una vez en sus poemas, no termina por

justificar por qué hay un vínculo entre la muerte bajo la concepción del pensamiento romántico y/o del simbolismo francés, con su propia muerte; así como el por qué sus *Diarios* son de suma importancia para entender su poética. Pero confío que esta tesis sea el punto de partida para que alguien más, tan enamorado de la poesía de Alejandra Pizarnik como lo estoy yo, le dé continuidad; o bien, que en futuras investigaciones pueda atender estas interrogantes.

Para cerrar con Steiner, diré que, al no poder dar una solución final a los grandes problemas de la existencia humana, es necesario alguna vez despojarse de la tristeza que suponen estas limitantes del pensamiento, y atreverse a encontrar un sentido propio en el silencio a lo que todo finalmente remite.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México: Siglo XXI editores.

Becerra, D. (2014). *Alejandra Pizarnik: De la voz ajena al silencio poético*, Tesis de Licenciatura. Universidad Javeriana de Bogotá.

Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de cultura económica.

Bordelois, I. (1998). *Correspondencia Pizarnik*, Barcelona: Seix Barral.

Combe, D. (1966). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías sobre la lírica*, España: Arco Libros.

Contreras, I. (2017). *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX*, Tesis doctoral. Universidad de California.

Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio*, Lima: Fondo de cultura económica.

Depetris, C. ((2001). *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik*, Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Di Ció M. (2008). “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Cuadernos lírico*, No. 4, pp. 211-225.

Evangelista, L. (1996). “La poética de Alejandra Pizarnik”. *Atenea, ciencia, arte y literatura*, No. 473, pp. 41-51.

Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.

Genovese. A. (2015). *La doble voz. Poetas Argentinas contemporáneas*, Buenos Aires: Joka.

Graziano. F. (1992). *Semblanza*, México: Fondo de cultura económica.

Haydu, S. (1996). *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*, México: Gandhi.

Lanz, J. (1997). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto.

Lasarte, F. (1983). “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Revista Iberoamericana*, 125. XLIX.

Lastra, P. (2016). Notas sobre la poesía hispanoamericana actual. *Revista Chilena de Literatura*, (25). Extraído de:
<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=inti>

Paz, O. (1975). *El arco y la lira*, Madrid: Fondo de cultura económica.
 -(1998). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Piña, C. (1992). *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Planeta.

Pizarnik, A. (2003). *Poesía Completa*, Barcelona: Lumen
 -(2005). *Diarios*, Barcelona: Lumen
 -(2012). *Nueva correspondencia Pizarnik*, México: PD. Editores.

Pozuelo, J. (1998). “¿Enunciación lírica?”, *Diálogos hispánicos*: Universidad de Ámsterdam, No.21.

Ramírez, J. (2017). *El expresionismo de Alejandra Pizarnik*, México: Universidad de Guanajuato.

Sucre, G. (1985). *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana* 2da ed., México: Fondo de Cultura Económica.

Tello, V. (2012). *Alejandra Pizarnik: una voz personal*, Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.

Uchisato, Y. (2010). “El binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Signos*. No. 12.

Venti, P. (2003). *Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik*, *Revista Espéculo*, No. 23.

-(2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona: Anthropos

-(2004). *Los Diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición*. *Revista Espéculo*. No.26.

-(2010). “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*: Universidad Complutense de Madrid.

Xirau, R. (2013). *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI editores.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

García, C. (1962). *Battle Planas y el surrealismo*, Buenos Aires: Culturales

Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*, trad. José Luis Arantegui, Madrid: Visor.

Kayser, W. (1948). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. Ma. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid: Gredos.

Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia, *Revista Iberoamericana*, (núm. 118-119).

Platón, (1992). “Libro VII”, *República*, Madrid: Ediciones Gredos.

Premiat, J. (2006). “El autor: orientación teórica y bibliográfica”, *Cahiers de LI.RI.CO*, núm. 1.

Verlaine, P. (2018). *Los poetas malditos*. Zaragoza: Pregunta Ediciones.

INTERNET:

Schilling, (2019). *La voz*, “Ivonne Bordelois y un mundo más allá de lo cotidiano”.
Extraído de:
<https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/ivonne-bordelois-y-un-mundo-mas-alla-de-lo-cotidiano>

Suárez, R. T. (1997). Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida? *Espejo de paciencia*. (3), pp. 24-27. Recuperado de
http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3311/1/0234608_00003_0005.pdf

AUDIO VISUAL:

Molina, E. (Productor) y Molina, V. (director). (2011). *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*. Argentina. Canal Encuentro.