

La poética de Alejandra Pizarnik, un acercamiento interpretativo a la estética de la aniquilación del lenguaje.*

Catalina Murillo Gómez Recibido el 31 de octubre de 2014**

*Este trabajo es producto de la lectura interpretativa de dos poemas de Alejandra Pizarnik pertenecientes a la obra *El infierno musical* (1971), a la luz de los planteamientos teóricos y metodológicos de la hermenéutica literaria. Es además el producto final para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit 2014.

** Licenciada en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia, 2006. Candidata a Magister en Hermenéutica Literaria, Universidad Eafit, 2014.cmurill8 eafit.edu.co

Resumen:

Este artículo tiene como propósito realizar un acercamiento interpretativo a dos de los principales postulados estéticos de la obra literaria de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, cuya tendencia poética se inscribió en la corriente surrealista y existencialista de la llamada posvanguardia de la segunda mitad del siglo XX. El primero es la configuración de la poeta como “sujeto lírico” que realiza un cuestionamiento profundo de la existencia propia y del lenguaje en tanto sus posibilidades creativas para la expresión poética; esta preferencia lleva a la segunda afirmación la cual se orienta hacia la consolidación de un mutismo poético intencional, es decir, la inmanencia y expresividad propia del lenguaje poético se acercan a su extinción y encuentran en Pizarnik una de las máximas exponentes de la subjetividad y el escepticismo frente a dichas posibilidades estéticas. Dicho rastreo se realizará sobre una selección de dos poemas de la obra *El infierno musical* del año 1971 en los cuales se observa de manera más contundente dichos fenómenos poéticos.

Palabras Clave: silencio, sujeto lírico, subjetividad enunciativa, lenguaje poético, existencialismo.

Abstract:

This article aims to carry out an interpretive approach to two of the main aesthetic conceptions from the literary work of the Argentinian writer Alejandra Pizarnik, whose

*Este trabajo es producto de la lectura interpretativa de dos poemas de Alejandra Pizarnik pertenecientes a la obra *El infierno musical* (1971), a la luz de los planteamientos teóricos y metodológicos de la hermenéutica literaria. Es además el producto final para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit 2014.

** Licenciada en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia, 2006. Candidata a Magister en Hermenéutica Literaria, Universidad Eafit, 2014.cmurill8 eafit.edu.co

poetic trend was registered in the surreal and existentialist art movement of the so-called post-vanguard from the second half of the twentieth century. The first is the outset of the poet as "lyrical subject" which performs a deep questioning of the existence of their own and of the language in both its creative possibilities for poetic expression; This preference leads us to the second assertion which is oriented toward the consolidation of a poetic intentional silence, that is to say that: the immanence and own expressiveness of poetic language is approaching its extinction and found in Pizarnik one of the maximum exponents of the subjectivity and the skepticism about such aesthetic possibilities. The traceability is carried out on a selection of two poems of "El infierno musical" of 1971 in which such poetic phenomena is observed in a stronger way.

Key Words: silence, lyrical subject, illustrative subjectivity, poetic language, existentialism.

*Silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir.*

Alejandra Pizarnik. (1959)

La inocencia: Inicios.

Alejandra Pizarnik es una poeta argentina nacida en el año 1932 en la ciudad de Avellaneda y es una de las voces femeninas más potentes de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. En la adolescencia, y tras culminar la secundaria (hacia 1954), Alejandra se ve inclinada por los estudios filosóficos y por el periodismo los cuales adelanta en la Universidad de Buenos Aires, allí es donde rápidamente encuentra el camino de la literatura: "La fascinación de la infancia perdida —escribe Enrique Molina, poeta y pintor argentino— se convierte en ella, por una oscura mutación que cambia los signos, en la fascinación de la muerte, igualmente deslumbradora una y otra, igualmente plenas de vértigo" (Molina, 1990: 5). De esas incipientes preocupaciones nace su opera prima

titulada *La última inocencia* (1956), en la cual despliega su más subjetivo sentido poético sobre la fragilidad propia, el desamparo, el sentimiento de orfandad y la adopción de la muerte como sentido de la vida. Posteriormente publica su segundo libro *Las aventuras perdidas* (1958) en el que se inclina por una tendencia estética más arriesgada y emparentada con el Surrealismo, es decir, ocupada explícitamente por retratar una evasión de la realidad expresada mediante descripciones sucesivas de imágenes oníricas que describen lugares remotos como bosques y castillos, en sí, lejanos paraísos en la mente de la poeta. Un par de años después la escritora se “autoexilia” en París entre 1960 y 1964, en donde busca nutrirse de toda la bohemia y las tendencias poéticas allí pululantes.

Guillermo Sucre (1975), poeta y crítico venezolano, y además uno de los principales estudiosos de la poesía hispanoamericana del siglo XX, especialmente de la obra de Pizarnik, tuvo entre sus intereses realizar un acercamiento a los rasgos estéticos de algunos poetas de la región (Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Alejandra Pizarnik) para hacer un análisis de la calidad y complejidad de sus obras y en esta tarea produce tres de sus textos más sobresalientes compilados en el libro *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Allí se encuentra el ensayo “La metáfora del silencio” dedicado a la poeta Alejandra Pizarnik en el cual sugiere que una de las formas más acertadas para acercarse a su obra es mediante el análisis de sus motivos verbales, reiteraciones, temas, atmósfera del poema, temperatura y por supuesto, las constelaciones de imágenes que estos forman (Sucre, 1975: 293).

En este ensayo se expone de manera contundente una de las tesis centrales de dicho artículo y es la decidida opción de la autora por el “silencio” y el sentido que tal adopta, tanto para su condición existencial como para su obra poética: “El silencio es, pues, una doble metáfora: experiencia purificadora, y no sólo en el orden estético; exigencia de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica. Esta doble metáfora implica, por supuesto, la nostalgia de la Palabra, es decir, la búsqueda de un lenguaje ya tan absoluto (¿sagrado?) que puede identificarse con el silencio mismo” (Sucre, 1975: 294) Esta línea de sentido es la que se pretende rastrear como uno de los rasgos constitutivos más potentes en la estética de Pizarnik, puesto que, como se anotaba en el epígrafe, ella optó por unirse al

silencio: “*Silencio/yo me uno al silencio/yo me he unido al silencio/ y me dejo hacer/ me dejo beber/ me dejo decir*” (Pizarnik, 1959), prácticamente como en la ceremonia de la eucaristía, ella se deja comer y beber, tal y como se realiza en este rito con el cuerpo y la sangre de Cristo; la imbricación de la poeta con su escritura es tal, que se ha convertido en palabra y se deja pronunciar.

Para cerrar esta vista panorámica sobre la autora, en el texto titulado “Alejandra Pizarnik: La ceremonia poética pura”, Sucre (1965) se ocupa de advertir algunas de las obsesiones que se mantendrán constantes en toda la obra de Pizarnik, por ejemplo, la existencia de un ser atribulado que prefiere los versos en los cuales se reflejan situaciones dolorosas; Alejandra es un ser angustiado por obtener respuestas que parecen no encontrarse en la lista de sucesivos asuntos existenciales tratados en sus poemas: necesidad de libertad, inminencia de la muerte, vacío, paso inexorable del tiempo, angustia e infancia como una época edénica. Como se verá más adelante en la selección de los dos poemas, éstos sugieren una atmósfera que se aleja de toda calidez y, por el contrario, propone una construcción sintáctica oscura y lúgubre que se edifica en las principales preocupaciones que conforman el universo de Pizarnik: abismo, muerte y tiempo, de ahí que se pueda establecer una concepción de la existencia, que en palabras de Sucre sería: “un vértigo en tono imperativo, un descenso en eterna caída, que es a la vez riesgo y experiencia necesaria”. (Sucre, 1975: 100) Sucre es categórico con esta afirmación y considero que reúne en gran medida el universo de Pizarnik en tanto desentraña la esencia de la obra poética y su sentido trascendente de la existencia; aquí se genera el encuentro entre vida, palabra y silencio.

La anterior afirmación de Sucre se convierte en el punto de partida para este análisis pues permite inscribir la hipótesis central del trabajo que es construir una mirada interpretativa sobre dos poemas pertenecientes a la obra *El infierno musical* (1971); esta hace parte del “ocaso” literario de la poeta pues ella decide poner fin a su vida en el año 1972. Con este acercamiento se pretende destacar dos fenómenos literarios interesantes, si es preciso decir, particulares, y muy propios de la poética de Pizarnik que son, en primer lugar, el profundo hermetismo de una poesía encriptada por un “yo lírico” que da origen a

una nueva subjetividad, su principal interés es indagar por la esencia de las cosas a través de la palabra poética y en esa medida define su postura estética hacia un profundo escepticismo frente a las posibilidades expresivas del lenguaje. Dicha subjetividad se configura como una necesidad de expresión ante lo inefable y, en consecuencia de ello, adopta el escepticismo como preferencia ideológica debido a la insatisfacción y frustración por aquello que no puede expresar con palabras. Dicha adopción lleva a la segunda línea de sentido que es la marcada ruptura poética que confirma una relación dolorosa de la poeta con la poesía misma y con el lenguaje. Entonces, propongo los siguientes poemas del año 1971, puesto que evidencian de una manera más definitiva la aniquilación propia y la de la lengua como vehículo de expresión de la poesía. El primer poema en el que se analizarán estos aspectos es “El deseo de la palabra”.

Subjetividad y deseo

[1] La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo [3] jardín prohibido.

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. [5] No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las [7] niñas que fui.

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las [9] imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí.

[11] Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: Si no vino es porque no vino. Pregunto. ¿A quién? Dice

[13] que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los [15] agonizantes.

He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar [17] adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía. Pero

contempla absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor
[19] crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y
[21] qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del
poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis
[23]semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de
cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

“El deseo de la palabra” (*El infierno musical* (1971))

“Deseo” es una palabra sensual y potente que apela a las instancias emotivas del ser y se refiere a un anhelo por saciar “algo” que por lo general tiene matiz de carencia. Éste moviliza los sentidos a experimentar sensaciones agradables para satisfacer así una necesidad o, las más veces, un gusto que implica querer o poseer, así mismo, este sentimiento es a veces muy intenso y no se aleja incluso de la dimensión erótica. En el poema anterior el deseo toma la forma de la subjetividad más íntima expresada en el anhelo de dos realidades específicas: la noche y la palabra, ambas están acompañadas del término “éxtasis” lo cual denota que estas son las que reportan a la voz poética el mayor grado de placer y bienestar. Para expresar dicha subjetividad la poeta se vale de las instancias de enunciación más personales lo cual despliega tres aspectos susceptibles de análisis que serían en su orden: la posibilidad de una fundamentación autobiográfica del poema, es decir las auto-referencias o alusiones explícitas que la poeta hace de sí misma a lo largo del texto, segundo, el efecto de la alternancia de sujetos gramaticales en el poema y, por último, el intento por autodefinirse en relación con el mundo; este intento, como se verá, está alineado con una necesidad de expresión ante lo inefable y, en consecuencia de ello, la adopción de una postura escéptica ante la insatisfacción y frustración por aquello que no puede expresar con palabras.

Pedro Cerrillo Torremocha y Ángel Luis Luján Atienza (2010) en la obra *Poesía y educación poética* refieren tres singularidades del género poético que pueden identificarse con respeto a otros géneros como la narrativa y la dramática. La primera se refiere a la polisemia, es decir que la poesía es el género con mayor licencia para utilizar más

flexiblemente el idioma por los matices tan diversos que adoptan las palabras, en segundo lugar está que, la poesía no contiene una historia en sentido propio, esto se refiere a que no contiene un argumento pero sí un tema y por último, y más iluminador para este análisis, la poesía tiene formas enunciativas que obedecen a lo pragmático, ello quiere decir que, no tiene un modo de enunciación definido sino que puede variar según los intereses del poeta, por ejemplo, para un poema puede existir un “yo poético” que exprese un sentimiento o se pueden encontrar también poemas dialogados; el énfasis que hacen Cerrillo y Luán Atienza está en aclarar que aquello primordial en todo caso es la tonalidad emotiva la cual se constituye en uno de los rasgos fundamentales de la poesía, entonces, si bien la poesía no tiene un modo de enunciación específico, lo que resulta determinante es la emoción que se exprese, la intensificación del lenguaje que se logre y la brevedad para lograr dicha intensidad. (Cerrillo Torremocha y Luján Atienza, 2010:12)

Entonces, para atender a la primera cualidad de la auto-referencia en el poema o el “yo poético” como sujeto de enunciación, es preciso comprender quién habla en el poema. Cerrillo Torremocha y Luján Atienza identifican dos emisores: quien escribe el texto (el poeta real de carne y hueso) y quien habla en el poema (quien dice “yo” dentro del texto), esto quiere decir que, en efecto, es una persona quien escribe el poema y otra quien lo dice; la claridad que ellos hacen es que ambas entidades pueden estar más lejos o más cerca o parecerse o distanciarse, pero siempre habrá que considerar que existe una barrera que los separa y los mantiene como instancias distintas: una en el mundo real y una en el de papel. (Cerrillo Torremocha y Luján Atienza, 2010:129) El asunto es la opción que tome el poeta, ya que tiene dos alternativas, en una, hacer que la instancia que habla en el poema se parezca al máximo al él y hacer coincidir la voz del poeta con su experiencia vital o de otro lado, pueden aparecer completamente distanciadas.

En el primer poema se puede afirmar que coinciden la poeta, la voz de la poeta y la experiencia vital. Por ejemplo, es sobresaliente la sensación de fracaso existencial que no queda en algo abstracto sino que la poeta la hace visible e imaginable de forma más evidente en las estrofas [2], [5] y [7]: En la segunda prima la sensación de orfandad e

impotencia ante la extinción de un pasado edénico que se añora por considerarlo una época dorada, en la quinta, aparece la afirmación más fuerte del poema pues refiere que la poeta es extranjera y foránea donde quiera que se encuentre por lo que la sentencia es no pertenecer a ningún lugar, y en la última se encuentra definitivamente el deseo más poderoso expresado en la imagen del éxtasis por la unión entre el ser y el poema, ésta logra que se pueda sentir la experiencia humana con mayor intensidad en cuanto es una experiencia estética y poética dada en la intimidad con el lenguaje. En estas tres actitudes lo que se puede percibir es una total identificación entre la escritora y su voz poética; tal identificación se logra y está determinada en gran medida por el tono del texto que incluye la primera persona lo que lo hace en gran medida confesional e íntimo, no se aleja de la reflexión e, incluso, presenta un balance personal que parte de una instancia personal de la poeta y sus vivencias. Cerrillo Terramocha y Lujan Atienza hablan de dos posibilidades acerca de la identificación entre el autor del poema y el sujeto de la experiencia que se expresa en él. La primera es una lectura romántica que sostiene que el texto es la expresión sincera de un alma angustiada y la segunda una lectura semiótica o estructuralista que refiere que el poema es una ficción que crea la voz de un personaje angustiada. (Cerrillo Torremocha y Luján Atienza, 2010:130) Para el poema de Pizarnik ambas posturas se precisan complementarias pues, es visible que en el escrito hay una sinceridad en la expresión personal pero también está presente la habilidad de la poeta para crear las imágenes poéticas relacionadas con la orfandad, la enajenación del plano material y el deseo de fusionarse con la palabra, y, en esa medida recrear de forma estética la angustia vital.

Como segunda cualidad destacada en este poema, se abre, entonces, una alternancia, un diálogo entre tres voces (yo-tú-ella) que se hacen cargo, alternadamente, de un discurso cuya intención parece más de la primera persona. Entran en conflicto todas estas voces pero el uso de la segunda persona es el fenómeno más fuerte pues cobra una especie de intención imperativa o de reproche y un intento de desdoblamiento de la voz del “yo poético”. Después, en las últimas líneas del poema, vuelve y gobierna la primera persona gramatical para expresar de manera subjuntiva y por ende subjetiva en qué consiste el deseo inicial y

este es fundir su cuerpo en una sola sustancia con la palabra, cesar su vida para unirse a la trascendencia y a la eternidad de la poesía.

Esta conversación interna revela una condición de inercia que se expresa en la indecisión de no saberse viva o muerta, y a su vez, el tono exclamativo, e incluso interrogativo, adoptaron un matiz imponente en esta, por ejemplo, en estos versos: “Pregunto. ¿A quién? [línea 12] Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes.” En estos versos el fenómeno poético es bastante interesante y revela el profundo hermetismo del lenguaje pues se sugiere que, en una alternancia de voces gramaticales, la poeta habla consigo desde varias instancias y esta es una fuerte señal de una poesía bastante hermética: primera (yo), segunda (tú) y tercera persona (ella). Esto es, (yo) “pregunto”, (ella) “dice que pregunta, (ella) quiere saber a quién pregunta” (tú) “ya no hablas con nadie. (ella) Extranjera a muerte está muriéndose”. Esta alternancia sugiere una potente fragmentación; ella es una y varias. Por ejemplo, la primera marca subjetiva es el pronombre de primera persona “*mí*”: “[1] ...un instante de éxtasis para mí”, refiriéndose al roce cálido de la muerte.

Por lo tanto, podríamos suponer que el texto estará signado por la presencia de un “yo poético”; pero inmediatamente advertimos una segunda persona a la que se dirige: “[2] no vayas a creer que están vivos..”. Hasta aquí podría no resultar conflictivo o extraño: una primera voz se dirige a otra en un tono que puede sonar a una advertencia. Ahora bien, el problema se presenta cuando en un cambio de registro (y aparentemente de voz) continúa emergiendo la primera persona: “[2] En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui”. Entonces, el lirismo que caracteriza este poema aboga por una seria fragmentación del “sujeto poético”, y, avanzando en la lectura, se encuentra una nueva intervención de una nueva voz lírica, en tercera persona: “[5] Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta... Extranjera a muerte está muriéndose”. Este fenómeno se puede explicar desde Cerrillo Terramocha y Luján Atienza quienes hablan del papel del receptor en el poema, a este respecto dicen que hay que separar entre los receptores reales de los receptores poemáticos, esto es que, el poema en tanto texto literario va dirigido a

quien lo lee, pero dentro del poema pueden haber receptores que no coinciden con el lector real. (Cerrillo Torremocha y Luján Atienza, 2010:133) Por ejemplo, sería acertado afirmar que el poema está dirigido de forma explícita a la poeta misma y de forma implícita a los lectores quienes pueden parecerse o no a la voz poética y verse identificados o no con este proceso comunicativo. Este fenómeno de la auto-referenciación es denominado por los autores como “La segunda persona autorreflexiva” la cual ha sido una forma de enunciación bastante particular en la poesía moderna y que se refiere a un “tú autorreflexivo”, es decir a una segunda persona que remite al propio poeta.

Los autores explican que esta figura enunciativa es una continuación de los poemas barrocos de advertencia moral en los que se usaba el “tú” que servía de advertencia tanto al que leía como al que había escrito el poema. (Cerrillo Torremocha y Luján Atienza, 2010:140) En la poesía contemporánea esta opción enunciativa parece dirigirse a una reflexión más profunda del autor en la cual el poeta logra objetivarse, verse desde afuera y exaltar de forma vehemente la soledad pues no hay mejor manera de poner de manifiesto la sensación de soledad que hallarse hablando a sí mismo y en ausencia de todo interlocutor externo.

Recopilando las cualidades susceptibles de análisis en el poema hasta el momento, están: la presencia del “yo poético” y las instancias de enunciación, la alternancia de voces gramaticales, es decir, quién habla en el poema, y ahora, una reflexión acerca de la postura poética y la identificación de la poeta con el mundo. La estrofa [5] sugiere una posible definición de la relación de la poeta con la realidad: es extranjera y foránea, señala un grado de no pertenencia a este plano de lo material y por el contrario su referencia del mundo está en el plano de las ideas y de la creación. Entonces este poema de Pizarnik se podría ubicar en el nivel de sujeto de enunciación lírico o “yo poético” puesto que su aparición en los poemas y las experiencias de vida son el material de la creación poética y aunque la auto-referencia sea tan explícita no se puede hablar de una poesía autobiográfica; la alusión de su poesía es entonces a un sujeto empírico, ficticio y en búsqueda (construcción) de identidad.

Como se ha visto hasta el momento, la reflexión teórica señala que la noción de “sujeto poético” se opone a la noción de sujeto autobiográfico (poeta); existe un poeta real y una voz poética por lo que, así este poema de Pizarnik sea muy íntimo y confesional, no es posible hablar de una poesía autobiográfica basada en la identidad de autor-narrador-personaje expresada mediante la primera persona. Sin embargo, aunque en Pizarnik esta condición es imperante y la poeta se refiere claramente a su condición vital, la autonomía e independencia del “sujeto lírico” mantiene que la poesía es ficción y que no es posible una poesía personal o una autobiografía poetizada; esta creación se refiere más bien a una poesía de las circunstancias, de la subjetividad y de un “yo poético” que da cuenta de su relación con el mundo; una relación atravesada por la estrecha mediación con el lenguaje y con las posibilidades estéticas de identificarse con él.

Entonces, ¿cuál es la subjetividad mediante la cual el “yo poético” indaga por la esencia de las cosas? Probablemente el deseo de la palabra es en principio un suspenso, pues en el poema se engendra su búsqueda en un momento sagrado y muy íntimo. La idea de la muerte como perfección presentada al comienzo se relaciona y tiene su correspondencia sólo en el final, puesto que al “yo lírico”, le sucede un deseo de término, un deseo de transformación en otra sustancia que es la palabra; en esa medida, la postura escéptica está dada por las negativas y la impotencia de no poder transformar su cuerpo en la palabra.

Si se atiende a la atmósfera del poema, se nota que la poeta prefiere la noche y la denota con los adjetivos de magistral y sapiente, ello sugiere ya una experiencia cíclica de la importancia de la llegada de la noche, es decir, el fin del día, y dicho escenario nocturno se espera como el momento más deseado pues se equipara al de la muerte, ahora, en el primer verso se decreta que sólo la noche puede preparar con maestría y eficacia toda la disposición para el escenario de dicho suceso. Esta primera aseveración: “[1] La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.”, permite pensar en cuál es la esencia de las cosas para Pizarnik; una primera sentencia sería que para ella la esencia de la vida es la muerte y son dos las paradojas que lo sugieren. Por ejemplo “el cálido roce de la

muerte”, cuando el concepto de muerte se caracteriza por la ausencia total de calor pero para la poeta esta experiencia es extática y superior; más adelante en la estrofa [2]: “No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos.”, en dicha imagen se sugiere que los seres (personajes de su poema) viven sin vivir, que su espíritu está tan apagado que no se sabe están vivos o muertos y al parecer la esencia de la vida se encuentra justo en esa inestabilidad o en esa inercia.

Octavio Paz en su obra *El arco y la Lira* (1956) anota que toda obra poética es tocada por la oscuridad y en su principio o en el fin se enfrenta siempre a la resistencia de lo inerte y horizontal. (Paz, 1956:43) Estas condiciones de oscuridad y resistencia se observan como una particularidad expresiva en este poema; lo oscuro está dado por la noche y su aspecto lúgubre, y la resistencia se relaciona con el mutismo intencional al cual ha llegado la poeta en consecuencia de su incredulidad sobre las posibilidades expresivas del lenguaje: “[6] Imposible narrar mi día, mí vía”. En este verso se traduce toda la impotencia y el silencio se presenta como una condición rotunda que no acepta términos medios, este presenta a su vez una relación problemática y antagónica con el lenguaje, y aquello inefable, es decir, que no puede expresar con palabras es su propia vida, su propia cotidianidad. Entonces esta frase en forma de declaración está cargada de una connotación rica y fortísima a la vez y el efecto de esta concisión en el lenguaje es avanzar con pasos decididos hacia el mutismo intencional, por tanto, el “yo poético” anhela el silencio para estar en paz, para descansar de la palabra, al mismo tiempo la busca, pues en medio de ella se origina una nueva palabra, un nuevo poema.

La siguiente expresión de Paz reúne en buena medida el sentido del texto y apoya la comprensión de esta postura estética: “El poema es un grito lanzado al vacío: se prescinde del interlocutor. Cuando la palabra es instrumento del pensamiento abstracto, el significado lo devora todo: oyente y placer verbal.” (Paz, 1956:47) Estas palabras de Paz configuran el escenario de este poema: la presencia de un “yo lírico” como sujeto de enunciación cargado de una profunda subjetividad que apuesta por la aniquilación propia y del lenguaje, un mutismo reiterado y su juego de voces gramaticales en el que la poeta es uno y otro; ella se dirige a sí misma y parece sobrar un interlocutor diferente o algún testigo para este diálogo

en el que Pizarnik se erige como la figura de un “yo poético” que ha convertido su existencia en material vital de la obra poética.

Los términos religiosos o referentes a lo sagrado, que a su vez se vuelven profanos por la condición divina que se pretende humanizar son muy potentes; éstos dotan al poema de una lectura celebrativa, de un halo de misterio y ceremonioso que a medida que avanza el poema va adquiriendo proporciones mayúsculas; por ejemplo, el jardín prohibido, posiblemente El Edén, es un lugar que le impregna al texto un matiz sensual puesto que la poeta hereda, al parecer orgullosa, el pecado que dicho lugar refiere. Unas líneas más abajo en el poema, un segundo término religioso incluido en el siguiente verso: “[4] Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: Sino vino es porque no vino” surgen dos ideas: el término salmodiar que significa cantar salmos tiene una acepción religiosa, de alabanza, pero en este caso su fin es contradictorio pues expresa el canto de tristeza por una profunda experiencia de soledad y ausencia por el ser esperado que no llega y así mismo, trae a la mente la imagen de la poeta insomne que no logra paz ni consuelo alguno. Un tercer elemento religioso estaría dado por el concepto de la transfiguración que se refiere al estado glorioso o al poder de cambiar de figura: “[6] He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes)”. Los dones son las virtudes (connotación religiosa) que se entregan a una persona y que provienen de un ser sobrenatural; en este caso el don de la transfiguración, es decir, de cambiar la apariencia de los prohibidos que son los seres inertes que había mencionado en la estrofa [2] (“Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos”), confirma una vez más la descripción de experiencias dolorosas pues lo que se sugiere es que cuando le fue posible dar vida a otros seres, no se materializó. En la parte final del poema se sigue construyendo el sentido místico con los siguientes versos: “[6] Ninguna flor crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida..., infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.”. En estos versos la poeta se presenta casi santificada, como un ser que ha purgado una gran pena pues el ayuno al que se refiere con pan y agua, el cual ha cumplido por toda su existencia, es la preparación corporal para expiar de manera definitiva los pecados. El

sacrificio ha sido portentoso pero no suficiente para erigirse como un Dios que da vida, en este caso a las palabras con su soplo, y por el contrario estas palabras han participado de manera consistente en la ceremonia del sacrificio que es para la poeta la vida. Este es el deseo de la palabra, el deseo es que ésta pueda vivir, pero la poeta ya se ha rendido: “[6] Ninguna flor crece, ni crecerá del milagro”, el poema es solo una construcción en modo subjuntivo de lo que no ha podido expresar.

Ahora, ¿qué lugar sugiere el poema? El escenario parece bastante tétrico, una especie de laberinto, con paredes que se cierran y se abren, y éstas son decisivas pues son el objeto de refugio e impotencia: “[2] Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui. [3] Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí. [4] Voy entre muros que se acercan, que se juntan.” Estos versos enmarcan la construcción de realidades paralelas (o surreales) por medio de la palabra, por ejemplo, que de la pared salgan varias niñas que la poeta fue, significa, además de una profunda fragmentación de la existencia, una experiencia de otredad, de orfandad pues de la niña dorada, es decir, la angelical o celestial, no queda nada, lo que sí queda es la necesidad inminente por parte de la poeta de establecer unas coordenadas que le permitan conocerse y encontrarse como lo sugiere la imagen del laberinto. Esta sensación de fragmentación se logra a su vez desde aspectos formales como la ausencia de conectores, las frases inconexas, los marcados puntos seguidos; toda la construcción de esta realidad alternativa, paralela, se consolida en los últimos versos cuando Pizarnik expresa que su deseo es ser una con la palabra, algo semejante a la consustanciación, que en sentido religioso alude a la conservación de la sustancia de Cristo en la eucaristía en el pan y el vino, en suma, poeta y palabra son una sola sustancia: “[7] 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 palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir”. Estas dos realidades metafóricas, la fragmentación e imbricación con el lenguaje, denotan

una pasión por la estética mayor y un profundo deseo porque viva el lenguaje, no obstante, la realidad que sentencia en el último verso es que ese deseo muere ante una realidad inexorable que es la muerte de las palabras en el diario vivir.

En contraste con la postura Cerrillo Terramocha y Luján Atienza sobre la auto-referencia y el sujeto lírico, está la posición de Guillermo Sucre (1975) en el ya citado libro *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Él, a propósito del “yo lírico” por ejemplo, habla de un fenómeno llamado el “efecto Narciso” (Sucre, 1975: 98) según el cual la creación poética describe un espejo en el que el poeta desborda gran pasión por su propia imagen o por la de un personaje poético (Sucre, 1975: 316). En este poema tal efecto fue llevado hasta las últimas consecuencias y es posible percibir allí que no hay otro ser como ella tan perturbado en el mundo; por ejemplo en la estrofa [5] se nombra como una extranjera a muerte, que está muriéndose, de este se interpreta que la poeta concibe la creación en torno a unas ideas estéticas que, en su orden, serían la muerte, la degradación de la existencia, la poetización del uso de la palabra como un acto poético y las expresiones paradójicas que dominan su vida. Con el adjetivo “extranjera” refiere que siempre se sintió foránea incluso en su propia tierra degenerando su sentido de pertenencia y una mayor ajenidad con respecto a su entorno, posiblemente esta sea una razón de peso para que la poeta opte por construir mediante la palabra otras realidades en las cuales solo la relación con la palabra importa.

Esta es la circunstancia que ocupa el final del poema “El deseo de la palabra” cuya interpretación lleva a concluir que el deseo de la palabra es que ésta se funda con la poeta en una relación dialéctica en la que la palabra sea el complemento que anhela la poeta, y para ello razona sobre su poder mediante el ejercicio de la escritura: “[7] ¿Y qué? 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 palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.” La relación dialéctica en este discurso poético es tan potente que mediante la escritura la poeta, “es” y “se olvida de sí misma”, es una escritura que expresa la vida para la muerte, pues se reconoce de manera inexorable que las palabras se sacrifican y mueren mediante el

ejercicio de vivir una cotidianidad; la creación literaria se presenta acá como la llave que abre el misterio y la tendencia poética del metalenguaje, es decir, el lenguaje al servicio de la reflexión sobre sí mismo es la condición imperante en esta parte final del poema. Lo notable es que el fundamento de la escritura y la búsqueda poética se concentra en trasponer la vida a la escritura y viceversa; la escritura se convierte para la poeta en un ejercicio catártico ya que adopta el carácter de liberación y purificación de los propios demonios; por su parte Paz en “La revelación poética” (capítulo que hace parte de *El arco y la lira*) habla de una “voz lírica” o “agente de la enunciación semántica” que es una auto-representación del yo lírico que permite crear mundos sagrados y eternos (Paz, 1956:149).

El malestar existencial

Martha Canfield, poeta y crítica uruguaya, en el ensayo “Un siglo de poesía: balances y perspectivas” (2000) realiza un estudio a propósito de las tendencias de los poetas argentinos de la segunda mitad del siglo XX en el cual adopta el concepto de “malestar existencial” para evocar la creación literaria de algunos poetas como Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Según la autora ellos convergen en el tratamiento de algunos temas como el dolor y la muerte, el primero con tintes más políticos y la segunda con un tono profundamente existencial. Básicamente el concepto abarca una designación para la “cohesión fónica” entre palabras martirizadas que estallan en sus poemas, es decir, en términos generales, define la “sintaxis del poema” como aquellas cadenas de palabras recurrentes que conforman un universo (Canfield, 2000: 216). Si bien este rasgo es constitutivo de toda obra poética y no es exclusivo de la obra de Pizarnik, lo que sí se puede afirmar es que ésta opta por establecer versos iguales a cadenas de sentido que establecen una práctica discursiva y estética, que a su vez configura una tendencia inspirada en la poesía como reflexión sobre el acto poético mismo. Como se observó en el poema “El deseo de la palabra” y ahora seguidamente en el poema “La palabra del deseo” perteneciente también a la obra *El infierno musical* (1971) lo que se describe es una estrecha relación entre la vida, la palabra y el discurso poético que tiene como asunto el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor y lenguaje.

[1] Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, [3]oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. [5](Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad.

[7] Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin [9]destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. [11]Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba.

[13]Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, [14]mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirlo por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla [15]sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.

“La palabra del deseo” (*El infierno musical* (1971))

Entonces si el “Malestar existencial” se refiere a la tendencia poética en la cual se enuncia de manera insistente la descripción de situaciones relacionadas con el dolor, la soledad, la impotencia ante las adversidades de la vida y la inminencia de la muerte. (Canfield, 2000: 228-229) Este se impone nuevamente en el segundo poema como un motor de la creación poética y sigue extendiéndose sobre lo “inefable”, es decir, aquello que el “sujeto poético” no puede expresar ni explicar con palabras y cuya identidad camina con pasos firmes hacia la aniquilación del lenguaje poético.

Como en el primer poema, “El deseo de la palabra”, la atmósfera es oscura pero esta vez es más sombría aún; el adjetivo para nombrar la noche cambió de “magistral” a “espectral”, es decir, que se extiende hacia lo fantasmagórico y el lugar que ocupa el poema

parece ser la galería de un cementerio: [1] “Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse. [4] ¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.)” Estas primeras líneas sugieren ya dos paradojas relacionadas, la primera, con un sonido agradable producido por los huesos, lo cual refiere una imagen tétrica pues supone que, para la voz poética, hay armonía en la muerte, y, si se avanza sólo un poco en la lectura, se confirma que el lugar al cual se quiere entrar es un osario o un sepulcro en el que imperan los soplos, unos vientos gélidos que tejen una atmósfera muy terrorífica que suscita deseo. Estos versos son una insinuación de la aniquilación propia y la del lenguaje mediante la opción por el silencio pues éste ya no ofrece las posibilidades expresivas para comunicar dicho deseo.

Las anáforas: “abajo por abajo, como reptando, y hundirse sin hundirse”, son una muestra de la inestabilidad e inercia en la cual transita la voz poética; ésta parece muy decidida, y al igual que en el primer poema el modo subjuntivo y la subjetividad están dados por el deseo de entrar a un lugar que parece más un estado, el de la muerte, el mutismo intencional está expresado en “no querer decir”, “no saber qué más decir”, pues, al parecer, ya todo está dicho en su vida y por ello quiere, anhela entrar a ese lugar que es el fin del camino. En este discurso se acepta y se desea con plenitud la muerte pues el lenguaje ya está roto e inservible. Durante el poema quien guía es la melodía de los huesos, ésta sigue, es de colores y, como en un efecto sinestésico, la voz lírica puede ver los sonidos y éstos son de colores, lila, color funerario y anaranjados, color relacionado con la pasión y con lo erótico.

Los tintes religiosos aparecen una vez más emparentados fuertemente con la presencia femenina, esto es, con el poder de resucitar a los muertos, la presencia del cirio llevado por una mujer desnuda y las plañideras; si bien estas connotaciones podrían ser eróticas y sensuales su sentido se orienta más hacia una actitud femenina dramática en una práctica de culto. El motivo del jardín se reitera en este poema y se hace alusión a una obra de arte “El jardín de las delicias”. Esta pieza de El Bosco es un complejo cuadro que recrea la historia de la vida humana, desde la creación, el paso por la vida y el fin de la humanidad

que es el infierno. Cuando está cerrado se observa la creación del mundo representado en un globo terráqueo transparente en el que sólo hay formas vegetales y minerales sin animales ni personas. Al abrirse, el tríptico presenta, en el panel izquierdo, una imagen del paraíso donde se representa el último día de la creación, con Eva y Adán, y en el panel central se representa la locura desatada por la lujuria. En esta tabla central aparece el acto sexual y es donde se descubren todo tipo de placeres carnales. Por último, la tabla de la derecha, donde se representa la condena en el infierno; en ella el pintor muestra un escenario apoteósico y cruel en el que el ser humano es condenado por su pecado.

Ahora, ¿Qué le aporta esta mención pictórica al poema? ¿Qué nuevo significado trae a su comprensión? La presencia de los jardines siempre remite al origen, como en el poema anterior que se aludía a El Edén, en “El jardín de las delicias” lo que se advierte es el principio y el fin de la humanidad, entonces, análogamente se podría pensar en el poema como un trayecto, un descenso de la voz poética que ha tenido un paso por la tierra y desea acercarse al fin, a su propio infierno, éste se encarna en el mutismo evidenciado en no poder decir, circundar y “hacer una palabra”, por eso crece el deseo de asirla; el sentido llega nuevamente al final de las líneas y aquella que, al parecer, no se puede pronunciar es la palabra “muerte”, y dicho deseo se expresó, esta vez, sin alternancia de voces gramaticales y la línea constante estuvo dada en la primera persona que experimentó tales vivencias desoladoras.

El Deseo de la palabra y la palabra del deseo

Se puede considerar que los dos poemas conversan acerca de la palabra en tanto ambos meditan sobre la soledad y la valoran como única condición posible de la existencia y como motor de la creación estética, tienen un carácter autorreflexivo sobre la escritura y un tono profético enigmático pues adelantan de manera inminente acontecimientos venideros que tienen que ver con la aniquilación propia y del lenguaje. En ellos la poeta prevé un porvenir poco promisorio mediante los anuncios de un sujeto semántico y gramatical recogido en un “sujeto lírico” sincero e inquieto que desea fundirse con la palabra y cesarse. Es pertinente decir que la poeta se acerca sin límites a la aniquilación del lenguaje y manifiesta una preocupación evidente por los problemas de la existencia del ser

y la condición humana, ello se puede considerar gracias a las imágenes y los motivos verbales que se reiteraron en construcciones enumerativas de versos relacionados con experiencias de dolor e inminencia de la muerte y de manera general la voz lírica establece un tratamiento estético del dolor que va más allá de la mera recurrencia verbal y alcanza un sentido poético; éste responde a un malestar existencial que sólo se revela mediante el ejercicio de la escritura y la poetización del lenguaje, no obstante, el punto extremo al que ha llegado la poeta en su relación con el lenguaje, se da evidenciando un hermetismo del que difícilmente podría salir.

El sentido poético alcanzado por la obra de Pizarnik y que vemos en estos dos poemas es la consonancia con lo itinerante, con la esencia de un viaje hacia un exilio interior con el que busca penetrar la esencia de la poesía, hacerse una con el poema, refugiarse en él y en la creación. En la raíz de ambos poemas está la pregunta frecuente por la esencia de la poesía desde la instancia del “yo lírico”; este sujeto acepta en los dos casos su condición de reconocido fracaso expresado en la continua interrogación y reproche.

El asunto de la propia imagen en Pizarnik se observó de manera decisiva en estos dos poemas; la sensación de que la poeta habla consigo misma, producto de la alternancia de voces gramaticales, permite leer al interior de su ejercicio de escritura que trata su creación y la relación con su obra de manera enfática: vida y lenguaje están profundamente imbricados. De esta forma se establece el flujo de autoconciencia como una práctica discursiva que rige sus poemas y en definitiva es una tendencia estética que responde a la escritura como manera de reflexión sobre el acto mismo de vivir, es decir, vivir y escribir se corresponden en un mismo plano de sufrimiento. En estos poemas se describe además una estrecha relación entre la vida y la palabra; el discurso poético tiene como asunto el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor y su texto, por tanto, la relación íntima establecida entre la poeta y el lenguaje es tal que su vida cobra sentido en la medida escribe y dicho proceso la posee como una autómatas que tiene que descargar oraciones en las que expresa su pasión por la palabra. La vida, dolorosa para la poeta, es inútil sin la palabra, pero ésta a su vez hace daño, hiere y su poder creador y renovador a veces se convierte en

un martirio para ésta quien deja ver una inquietud casi obsesiva por lo impenetrable que se le ha vuelto el lenguaje poético, además de confesar una necesidad de retomar la expresión y accesibilidad a la lengua las cuales ha visto menguadas en su ejercicio de escritura. La preocupación poética por la muerte es la columna vertebral de estos dos poemas; esa es la palabra del deseo y la plena conciencia de esta finitud es la que inspira su sentido poético.

Fin del camino

La muerte y el silencio son entidades en sí mismas y a su vez presencias edificantes para esta voz poética. La opción por la muerte y por el silencio denota para Pizarnik una condición existencial y una postura ante la vida ya que, paradójicamente, gran cantidad de sus versos se vuelcan hacia aquello que no se puede expresar con palabras generando una anulación del lenguaje y un enmudecimiento ante la realidad circundante. Todos los aspectos destacados, la subjetividad, el escepticismo frente al lenguaje, los descensos y penuria, consolidaron un poesía existencial, de la vivencia y la experiencia en la que vida y palabra, confluyen en una actitud silenciosa, contemplativa y ceremoniosa; la poeta toma preferencia por lo tácito, lo no dicho, lo que no se puede y no se quiere decir, pero que inminentemente está allí: La vida y la muerte.

Como plantea Jorge Cadavid (2013), poeta y ensayista colombiano, en su texto “Alejandra Pizarnik: hacia una poética del balbuceo” contenido en el libro *Escribir el silencio, ensayos sobre poesía y mística*, el énfasis de la poética de Pizarnik, su hilo conductor, se refiere a un “Mutismo intencional” que configura el estilo estético de describir el propio suicidio, asunto biográfico de la autora, y que se hace extensivo al lenguaje y a las palabras (Cadavid, 2013:38). Es por ello que acercarse a la lectura de estos poemas de Alejandra Pizarnik fue, sin duda alguna, sumergirse en un torbellino de fuerza femenina que arrastra hacia una sensación vertiginosa. Todos los elementos quedaron dispuestos para afirmar que la poeta configuró su universo poético alrededor de la descripción de experiencias dolorosas y que la función poética del lenguaje se centró en expresar de manera estética su condición vital.

En sí, ambos poemas, sumamente cercanos a tintes vivenciales, denotaron su preferencia por los temas relacionados con la muerte y la actitud silenciosa, estos aspectos marcaron su discurrir por el mundo el cual oscilaba entre el asombro y la derrota por lo que su experiencia poética fue extrema y la imbricación con el lenguaje fue llevada hasta las últimas consecuencias. La relación con la palabra, como se observó en los dos poemas, era tortuosa y configuraba una lucha constante por ser y por desaparecer, así, mediante la exploración y la riqueza del lenguaje se establecieron múltiples relaciones contrastantes y paradójicas. En suma, Alejandra Pizarnik, le aportó a la poesía latinoamericana una visión profunda y mística en la cual la aniquilación propia y del lenguaje, la penuria y desamparo edificaron una postura estética del acto poético.

Referencias Bibliográficas

Cadavid, Jorge, "Alejandra Pizarnik, hacia una poética del balbuceo". En: *Escribir el silencio, ensayos sobre poesía y mística*, Medellín, Fondo Universidad Eafit, 2010. p 59-67.

Canfield, Martha, "Un siglo de poesía: balances y perspectivas". En: revista Hispanoamérica, año 29 #85, abril, 2000. p 3-36.

Cerrillo Terramocha, Pedro y Luján Atienza, Ángel Luis, "¿Quién habla en el poema?" En: *Poesía y educación poética*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Molina, Enrique, "La hija del insomnio." En: Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios 5 (may 1990): 5-6. publicado en (Pizarnik, Alejandra) *La última inocencia. Las aventuras perdidas*, Buenos Aires. Botella al Mar, 1990.

Paz, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México: Fondo de la Cultura Económica, 1956.

Pizarnik, Alejandra. *Obras escogidas*. Ediciones Holderlin, 1992.

Sucre, Guillermo, "La metáfora del silencio". En: *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de la Cultura Económica.1975, p293-319.