

(d)

EL ABISMO DEL SILENCIO, LA PULSIÓN DE MUERTE UNA PROPUESTA DE LECTURA DE *LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES* DE ALEJANDRA PIZARNIK¹

SARAH MARTÍN
Universitat de València

Desde una concepción del silencio como un intersticio que muestra el abismo, este artículo presenta una guía de lectura del texto de Alejandra Pizarnik *Los trabajos y las noches*, que muestra el proceso de escritura de una poeta que constantemente dialoga con un deseo de muerte. En la segunda mitad del siglo XX, poetas occidentales y latinoamericanos comenzaron a vacilar al remitir al fallo de conceptos como Verdad, Realidad o Sujeto, creando escrituras disruptivas que carecían de confianza en el lenguaje. Entre las líneas de esta tradición, a través de la repetición y de la aliteración, Pizarnik presenta un trabajo formal que intenta abrir un camino hacia un lenguaje que revela lo esencial y amenaza con desmantelar los conceptos de realidad y representación, por medio de un sujeto que dialoga desesperadamente con la muerte, hasta que, finalmente, el cuerpo –cuerpo textual– trae el silencio.

PALABRAS CLAVE: poética, Alejandra Pizarnik, escritura, realidad, ficción.

En el ámbito de la poesía occidental de la segunda mitad del siglo XX, un sintagma como "mujer y silencio" resulta tan desbordante como limitado: desbordante, pues ambos conceptos irradian múltiples y complejas significaciones; limitado, ya que estas significaciones se articulan alrededor de la oposición y hasta del referente, e identificarlas con poéticas determinadas implica en muchos casos presuponer un lugar de escritura y de interpretación externo al texto, además de redundar en la diferencia, lo cual impide no tanto una inserción definitiva en un canon fundamentalmente

¹ Este artículo resulta una excelente oportunidad para agradecer el diálogo y la ayuda de Núria Girona: imposible atravesar *Los trabajos y las noches* sin sus notas, imposible llegar a Alejandra sin su curso de poesía, imposible escribir ya sin recordar dónde empezó todo.

masculino y narrativo como el fomento de una lectura desprovista de prejuicios y de tópicos.

En una entrevista de Clara Janés al poeta portugués António Ramos Rosa (2004), sobre la cuestión del silencio, este último apunta:

Le confesaré que, a pesar de que la palabra “silencio” es recurrente en mi poesía, yo no sé verdaderamente qué es el silencio, y por ello no puedo formular noción alguna de lo que el silencio es (si es que el silencio es). El silencio es para mí una palabra muy sugestiva, misteriosamente bella. ¿Pero qué me sugiere? Algo inaccesible, que yo no puedo comprender, pero que a la vez me sugiere (¿tautológicamente?) el silencio como silencio, como si él excluyese la posibilidad de ser otro excepto lo que es o no es. Lo que el silencio sugiere es su indeterminable realidad. [...] El silencio parece decirme un “no sé qué” que engloba todo sin nada englobar en sí, o que lo excluye todo sin excluir. Así, todo lo que podemos decir es que el silencio es el silencio es el silencio, como Gertrude Stein dijo en un verso célebre que “a rose is a rose is a rose”.

La no existencia del silencio o, mejor, la imposibilidad de su existencia en la actualización de un discurso no conlleva la negación de un real desconocido, invisible, inefable, e incapaz de pasar por el lenguaje; esto es, esa no existencia del silencio sugerida por Ramos Rosa no implica que no pueda hablarse de silencio en la poesía occidental contemporánea. Al contrario, la no existencia –si se quiere, “intrínseca”– del silencio remite a una definición posible de “silencio” que tiene que ver con la ausencia, la falta y la carencia, y que, por tanto, está obligatoriamente relacionada con la presencia y con la palabra. Así, el silencio sólo tiene sentido con respecto a la palabra, al igual que la ausencia siempre esconde una presencia, latente.

Es en este intersticio –el del balbuceo– donde me interesa leer el silencio en la poesía occidental de la segunda mitad del siglo xx. El silencio, entonces, pone en jaque a lenguaje, conocimiento y sujeto. Se erige en entre, en barra móvil, en abismo, es decir, en cuestionamiento del poder, de la linealidad de un discurso fracturado por el “no sé qué” enunciado por Ramos Rosa, retomado del célebre verso de San Juan (“un no sé qué que quedan balbuciendo”); mística como paradigma del no-saber y de lo inexpresable, y como antesala del desgarramiento en el corazón del barroco.

Desde este mismo espacio, desde esta tensión que provoca el cuestionamiento de conceptos históricamente fijos –verdad, realidad, sujeto...– y que, al abrir esta brecha, permite la reflexión interdisciplinar, me interesa tanto la crítica adscrita a los llamados “feminismos” como la lectura de buena parte de la poesía contemporánea escrita por mujeres –aunque también por hombres. Por lo demás, y al tiempo, creo que si hay algo que permite anudar la poesía contemporánea a la literatura escrita por mujeres,

además de su invisibilidad, es su lugar enunciativo, tan periférico como precario. En este sentido, tal vez el sintagma “mujer y silencio” incide doblemente en la idea de resistencia, idea que sin duda comparte con la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx.

A partir de 1950, la poesía latinoamericana reúne la esencia de las inquietudes y las reivindicaciones contemporáneas, tanto políticas como estéticas: cuestiona el lugar del sujeto –su relación con el conocimiento, con el lenguaje– desde perspectivas complejas, e influye notablemente en la evolución de la lírica hispánica. La poesía argentina resume, en este sentido, tendencias y rupturas básicas con respecto a la lírica moderna; sincretiza los movimientos europeos, opera giros insalvables en lenguaje y lengua, y, como afirma Horacio Armani, destaca las individualidades poéticas (1981: 21).

En este contexto, la poesía de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) concentra el cuestionamiento estético y el fracaso lingüístico en la creación de un universo poético propio, al tiempo que representa una muestra ejemplar de una escritura originada y sostenida por la pérdida, por la carencia, por la falta, que bascula fatalmente entre la palabra y el silencio, el amor y la muerte. Y es a través de esta escritura rota como, poema a poema, se va tejiendo en su obra *Los trabajos y las noches* la búsqueda de la palabra inocente hasta desembocar en el abismo del silencio y, entonces, de la muerte.

Desde *La tierra más ajena* (1955) hasta *Los trabajos y las noches* (1965), la poética pizarnikiana muestra una evolución progresiva hacia una poesía cada vez más breve, con una forma cada vez más sucinta y fragmentaria. Como veremos, este trabajo de condensación y depuración ya anuncia una poética que se dirige hacia el silencio y la muerte. *Los trabajos y las noches* representa esta culminación de la forma breve; un trabajo formal que tiene su antecedente inmediato en *Voces* de Antonio Porchia y cuya diferencia o novedad radica en una marcada depuración sintáctica y lingüística efectuada a partir del ritmo y de la musicalidad del verso libre.

Los trabajos y las noches superpone un trabajo formal –que intenta abrir una brecha para el paso de un lenguaje que revele lo esencial, lo invisible, lo desconocido– con un contenido que supera lo meta-poético, para adentrarse, a su vez, en la búsqueda de la palabra primigenia, inocente. A través de la repetición y de la aliteración, dentro de un mismo poema pero también creando referencias y hasta anáforas en el conjunto del poemario, Pizarnik construye una poética trabada con un código poético y lingüístico propio. La repetición obsesiva y la aliteración unidos a un poema extremadamente breve sostenido por el trabajo sintáctico configura entonces un lenguaje aparentemente sencillo, básico, tal vez similar a aquel primero capaz de acceder al conocimiento de las cosas.

Pizarnik concentra así un lenguaje conciso al límite con lo musical o lo absoluto, esto es, al límite con un lenguaje capaz de abarcar lo enigmático, lo total, lo esencial en la incansable búsqueda de la palabra inocente, “esa

palabra inocente cuya búsqueda la poeta emprendió casi desde el comienzo de su práctica, pero a la que nombró como meta de su quehacer en el conocido poema *Los trabajos y las noches*” (Piña, 1999b: 57): “para reconocer en la sed mi emblema/ para significar el único sueño/ para no sustentarme nunca de nuevo en el amor// he sido toda ofrenda/ un puro errar/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos/ para decir la palabra inocente” (Pizarnik, 2001: 171).

Este poema, homónimo al título del libro, sintetiza tanto el pulso y el significado del conjunto del poemario, como la esencia de la propuesta poética pizarnikiana. Como dice Cristina Piña, en este poema el sujeto textual decide convertir la poesía en su morada: “aquí se enuncia de manera explícita la elección de la poesía –la palabra inocente– como único sustento del ser. Estamos ante la formulación de un verdadero ‘programa’: trasladar la propia sustancia ontológica de lo vital al acto mismo de poetizar” (Piña, 1999a: 142).

Los trabajos y las noches ratifica la unión de la poesía con el sujeto textual: la entrega completa del yo en esa búsqueda de la palabra inocente, esto es, en la búsqueda de un lenguaje primigenio y transparente, capaz de acceder a lo real, a la totalidad y a la esencia de las cosas. Esta superposición de la poesía con la esencia del yo se produce por una parte, desde el dolor, desde la herida, y por otra parte, desde un diálogo conformado de silencio. Además, la vida del yo lírico se transforma, a través de la poesía, en una “ceremonia demasiado pura” (Pizarnik, 2001:155), en una suerte de rito, donde tal vez posibilitar el paso a un código y un lenguaje otro, solemne y esencial, en el que las palabras –su pronunciación– sean capaces de provocar la revelación, el conocimiento (Pizarnik, 2001: 156).

De hecho, y como señala Carolina Depretis (2001: 42), el conjunto del libro se caracteriza por un “tono litúrgico”. Este tono ritual se refuerza a través de la estructura reiterativa, del trabajo formal señalado, a partir de las repeticiones o aliteraciones sucesivas, y desemboca en la escritura de conjuros, ofrendas e invocaciones. Así lo subraya también Antonio Beneyto. Al hablar de *Los trabajos y las noches*, Beneyto (1983: 25) enfatiza que se trata de poemas como “cantos deshidratados, secos como conjuros, imposibles de descifrar”, asimilando la forma del conjuro al maleficio. No obstante, creo que ese tono ritual y esa escritura de la palabra a modo de conjuro representan un intento por instaurar el rescate de la conversión de un maleficio de silencio y de muerte en “ceremonias adorables”.²

En todo caso, el poema inaugura una suerte de declaración donde el sujeto textual se precipita a una búsqueda utópica constante e insaciable, única tarea en la que va a reconocerse. El sujeto textual confirma así la búsqueda ontológica y traza un programa ético al tiempo que poético, puesto que está basado en una fusión con el lenguaje y la poesía;

² Tú haces el silencio de las lilas que aletean [...] Tú hiciste de mi vida un cuento para niños/ en donde naufragios y muertes/ son pretextos de ceremonias adorables (Pizarnik, 2001: 161).

recordemos: “He sido toda ofrenda/ un puro errar/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos” (Pizarnik, 2001: 171).

Esta fusión del sujeto textual con la poesía pasa por la ofrenda del yo, es decir, por la entrega del sujeto mismo “para decir la palabra inocente”. Por una parte, esta entrega enfatiza el fenómeno de sacralización de la poesía misma o la transformación “de la poesía en un acto total”, como subraya Lidia Evangelista (1996: 46). Sin embargo, y por otra parte, la misma ofrenda evidencia la pérdida del sujeto –la pérdida de ser– en esa búsqueda ontológica realizada a través del lenguaje y de la poesía, puesto que “entregarse al lenguaje es –por salvadora que parezca la poesía– igualmente entregarse a la muerte, en razón de esa imposibilidad radical que tiene aquél de asumir en plenitud a la subjetividad y por el asesinato que realiza de las cosas concretas” (Piña, 1999a: 142).

En este sentido, y aun manteniendo el tono ritual o litúrgico sostenido por la anáfora y el paralelismo sintáctico, el poema titulado “invocaciones” escenifica el intento desesperado, insistente y furioso por superponer el sujeto textual al canto, pero al mismo tiempo, ya se reconoce una fisura: “Insiste en tu abrazo,/ redobla tu furia,/ crea un espacio de injurias/ entre yo y el espejo,/ crea un canto de leprosa/ entre yo y la que me creo” (Pizarnik, 2001: 196). Las “invocaciones” permiten entonces la aparición de un sujeto textual desdoblado, fruto del desfase entre el sujeto y su reflejo –o entre el sujeto y la interpretación que hace de sí mismo el yo.

Es en ese espacio de fisura entre lo real y lo imaginario donde se invoca para la creación del canto. Aquí, la aparición de lo simbólico ya se aleja claramente de lo real, de lo esencial y de lo verdadero y, por la violencia de las imágenes, puede afirmarse que el canto se asume como un espacio de agravio, injusto o despreciable, o como un espacio contaminado, impuro y marcado.

La distancia entre el sujeto y la palabra se evidencia desde el ansia y la insistencia –marcada por el imperativo– del abrazo entre el sujeto y la poesía, desde la asunción del rito, es decir, desde la utilización de la palabra como conjuro, como invocación. Como anticipa Depretis (2001: 35), a partir de la evidencia de esta distancia, de esta fisura y de esta herida, la búsqueda poética y ontológica del yo ha de enfrentarse a un espacio de silencio y de muerte.

Desde *Los trabajos y las noches*, el sujeto textual construye en la poesía su morada, esto es, un lugar donde habitar y donde refugiarse, pero sobre todo un espacio donde no dejar de buscarse. La búsqueda del sujeto cristaliza en el emblema de la “sed” y por tanto, reconoce en esa búsqueda tanto la marca de la carencia, de la falta, como la aspiración de alcanzar un absoluto y entonces, el reconocimiento de la utopía (“para significar el único sueño”).

Quizás justamente por el afán absoluto, utópico, de esa necesidad y ese deseo de encontrar un lenguaje capaz de acceder a lo real, a la esencia del sujeto y de la vida, el intento de fusión del yo con la poesía se expresa a

través de la ritualización –de alguna manera, de la sacralización– de la palabra poética. Sin embargo, y quizás también por el afán absoluto, utópico del deseo vital de encontrar un lenguaje inocente, primordial, translúcido, ese intento de fusión del yo con la poesía establece finalmente un pulso, un forcejeo, una lucha interminable entre el sujeto y el lenguaje, en la que se acaba reconociendo un espacio de nadie, de silencio y de muerte.

En Pizarnik, el poema se convierte en ese “diálogo desesperado” del que hablaba Paul Celan, esto es, en pregunta y en interpelación invisible, y en configuración o dibujo de la identidad al tiempo que en aparición o advenimiento de la alteridad.³ En ese “diálogo desesperado”, “el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer” (Celan, 2004: 506-507). El poema titulado “Nombrarte” constituye un ejemplo de esa tendencia enunciada por Celan:

No el poema de tu ausencia
sólo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo. (Pizarnik, 2001: 169)

“Nombrarte” presenta un juego de contrarios habitual en la poética pizarnikiana: un juego con la intermitencia de la ausencia y la presencia, tal vez porque esto signifique jugar con la sustitución, con el signo como indicio, como señal. Aun así, esta búsqueda de un lenguaje otro no puede sino configurarse de lenguaje. Estos signos no escapan otra vez de serlo y de conformar palabras, imágenes, representaciones, tal vez suspendidas pero evidenciadas.

La reflexión constante acerca de la imposibilidad de acceder a lo real a través del bucle simbólico del lenguaje se traba en la poética pizarnikiana mediante la construcción de una palabra que señala continuamente este juego intermitente, cuando no apunta a algo ausente escondido debajo de lo nombrado, como en “Fronteras inútiles”: “Un lugar/ no digo un espacio/ hablo de/ qué/ hablo de lo que no es/ hablo de lo que conozco/ no el tiempo/ sólo todos los instantes/ no el amor/ no/ sí/ no// un lugar de ausencia/ un hilo de miserable unión” (Pizarnik, 2001: 185).

Este poema enfatiza desde su título el límite invisible, inútil, casi ridículo, situado entre lo simbólico y lo real, lo concreto y lo abstracto, lo visible y lo invisible. “Fronteras inútiles” escenifica así ese juego intermitente –de goce– entre la presencia y la ausencia, a través de un trabajo formal específico. El trabajo con la página en blanco, la disposición de los versos en el poema, la

³ “El poema se convierte –¡bajo qué condiciones!– en poema de quien –todavía– percibe, que está atento a lo que aparece, que pregunta y habla a eso que aparece. Se hace diálogo; a menudo es un diálogo desesperado. Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, se concentra alrededor del yo que interpela y denomina. A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un Tú, trae su alteridad” (Celan, 2004: 507).

delimitación de espacios, de huecos, crea distancias obvias, añadidas, dejando palabras al margen y evidenciando el vacío, el silencio, la ausencia.

Así, el sujeto confiesa “hablar de lo que no es”, poniendo de manifiesto el conocimiento no tanto de lo inexistente, como, al revés, destacando el conocimiento de la existencia de lo ausente, de lo invisible, de lo indecible (“hablo de lo que conozco”). El yo fracasa en el intento de abarcar lo ausente porque no encuentra palabras que lo designen; como afirma Lidia Evangelista (1996: 47), “hablar es reingresar en el universo de la falta”. Por eso, el sujeto no puede sino evidenciar la falta al hablar.

La ausencia se halla implícita en la negación de lo presente. Además, late en el espacio vacío del verso incompleto y se abraza así con el silencio. La escritura pone de manifiesto entonces la distancia entre la palabra y la cosa, es decir, la imposibilidad de la palabra para asignar completamente la cosa; hasta llegar, como anota Assunta Polizzi (1994: 106), a la crítica “absoluta (de la palabra), hasta el límite con el silencio”.

Esa crítica “absoluta” de la palabra se pone especialmente de relieve al analizar el contenido del conjunto del poema. En él, el yo desmantela las palabras que atienden a toda nuestra concepción del mundo: el espacio y el tiempo son negados y sustituidos por entidades que viran hacia lo concreto y accesible –el lugar y el instante. Mediante este proceso, se hace patente la abstracción y el dualismo de un pensamiento que necesita de esas dos coordenadas para posibilitar el ser. Sin estas coordenadas, el sujeto roza una suerte de vacío donde sólo es posible encontrar la ausencia. La palabra, entonces, no puede funcionar sino como cómplice o signo de esa ausencia, y entonces, del silencio y de la muerte:

No es que el lenguaje se niegue a la referencialidad, es que funciona como figura de ausencia, de lo que no está y ni tan siquiera restaura. Ahí hay un saber del agujero, un retorno en lo real no de una positividad de goce sino de la negación que lo simbólico implica [...] Si la subjetividad se dispersa en lo infinito del lenguaje que lo atraviesa, ésta es una forma de suicidio simbólico (para nada me refiero al biográfico), que hace morir al sujeto al reducirlo a su vacío por la desatadura de las identificaciones, al excluirlo del vínculo referencial y social. En consecuencia, [...] la pregunta debería ser ¿se puede salir del lenguaje para hablar? (Girona, 2001: 131)

La poética de Alejandra Pizarnik está efectivamente atravesada por una pulsión poética que resulta una pulsión de muerte, porque es imposible salir del lenguaje sin salir de la vida –dice Steiner (2003: 46).que “lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida”. Creo que la pregunta retórica planteada por Núria Girona sintetiza entonces la interrogación última de esta poética, de toda la problemática del lenguaje y de gran parte del problema del conocimiento. Al tiempo, esta pregunta pone

de manifiesto la tensión y el pulso, la precipitación y el suicidio asumido por el sujeto textual que sabe que –de nuevo y– siempre “hablar es reingresar en el universo de la falta [...] Pero hablar es, también, la posibilidad de constituir un espacio utópico” (Evangelista, 1996: 47). Sólo que entonces, este espacio es el espacio de la desaparición.

Los trabajos y las noches radicaliza el trabajo con los límites hasta acabar trabando “un ser de muerte” (Girona, 2001: 131). Llevar al límite al lenguaje implica llevar al límite al yo, por lo que la frontera de la ausencia y el silencio equivale al abismo del vacío y del acto deletéreo. El sujeto textual en *Los trabajos y las noches* está tan atravesado entonces por la búsqueda de una palabra inocente como por la pulsión de muerte.

Prueba de ello es el verso “El deseo de morir es rey”, perteneciente al segundo poema de *Los trabajos y las noches*, titulado “Revelaciones”:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones. (Pizarnik, 2001: 156)

“Revelaciones” puntúa una abertura significativa: pone explícitamente de manifiesto el problema del conocimiento, en parte articulado en el símbolo de la “noche”. La palabra poética se transforma en “clave”, en “llave”, es decir, en signo fundamental, en significación cifrada que apunta a un medio o a una posibilidad de abertura hacia el conocimiento. Por otra parte, la llegada de la noche se acompaña de la presencia de un “tú”, que reencontramos en la alusión a un cuerpo; cuerpo en el que se produce la revelación, es decir, la *alethéia*, el fenómeno de desvelamiento de un saber. Ese lugar de la revelación, el cuerpo del otro, apunta indudablemente al espacio de lo real, y entonces, al conocimiento. En efecto, el sujeto pide o invoca la permanencia del cuerpo, del amor y de la posibilidad de aprehender saberes hasta entonces ocultos.

Sin embargo, hasta aquí se ha obviado un elemento nuclear que, como tal, se erige en el texto: antes de la demanda que pide guarecer el espacio del cuerpo y de la revelación, y sobre todo, después de la abertura significativa de lo simbólico a través de la presencia de la noche y la cercanía del otro, se instaura la supremacía de un deseo de muerte. Este deseo de muerte puede resultar casi inexplicable –tal vez por eso la crítica parece colocarlo en el terreno de la irracionalidad o como tema pizarnikiano recurrente antes que trabajarlo en un poema concreto. En este poema, el deseo de morir se sucede a la abertura significativa así como a la atmósfera nocturna y amorosa de la revelación. Esta pulsión de muerte indica claramente una precipitación hacia la pérdida.

La pulsión de muerte aparece desde el segundo poema de *Los trabajos y las noches* y aunque su nombre no aparece reiterativamente en este libro, la muerte está implícita en la búsqueda poética y ontológica del sujeto textual, es decir, en una dimensión escrituraria y metafísica. Así, el poema titulado “Silencios” pone de nuevo de relieve la asimilación de la muerte al silencio y la proximidad constante de la muerte al yo. En tres breves versos y de forma tan concisa como tajante, “Silencios” marca una proximidad progresiva y en cadena –del silencio a la muerte y de la muerte al yo– que llega hasta la indistinción, superponiéndose implícita, calladamente, silencio, muerte y sujeto: “La muerte siempre al lado./ Escucho su decir./ Sólo me oigo” (Pizarnik, 2001: 188).

En el rito poético de *Los trabajos y las noches*, la entrega del yo se convierte en sacrificio. La ofrenda del yo se transforma progresivamente en un sacrificio dentro de un rito cada vez más funerario, donde comienza a velarse en silencio e insistentemente una ausencia. El pasaje de la entrega del sujeto a su sacrificio comienza a ponerse de manifiesto en la parte central del poemario, conformada con poemas que aluden a la infancia. Enrique Molina (2002) destaca este aspecto:

La fascinación de la infancia perdida 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. Toda su poesía gira en torno a estos dos polos magnéticos, dos solicitaciones extremas que se funden en su voz y le dan, desde sus primeros libros hasta sus últimos textos, un acento inconfundible, una emoción esencial y una calidad extrañamente perturbadora.

Enrique Molina acerca el tema de la infancia al “sentimiento de muerte”, es decir, refuerza la conjunción de fascinación y vértigo, de deslumbramiento y terror, enfatizando un sujeto textual contradictorio y complejo:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios. (Pizarnik, 2001: 175)

El poema “verde paraíso” sitúa así al yo más cerca que nunca del presagio de la revelación y del tesoro del lenguaje primero, aunque, al mismo tiempo, advierte la proximidad de lo real y del silencio. Este poema ya instala, desde su primer verso, al sujeto poético en el terreno de la extrañeza.

En la misma línea, el poema central, “Infancia”, explicita la entrada en la muerte de una presencia infantil anónima, impersonal –“alguien”, “como Alicia” (Pizarnik, 2001: 176):

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

Además, esta entrada de la muerte en la infancia –o viceversa– se acompaña de símbolos cada vez más frecuentes; símbolos que, a menudo, aparecen asociados a un presagio de muerte: así, algunas voces del viento pero sobre todo la mención de las lilas que anticipa, en este libro, sistemáticamente, el silencio y la muerte:

Son mis voces cantando
para que no canten ellos,
los amordazados grismente en el alba,
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.

Hay, en la espera,
un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día
una partición del so l en pequeños soles negros... (Pizarnik, 2001:
181)

“Anillos de ceniza”, poema que abre la tercera y última parte del poemario, fija los espacios de la poesía, de la noche y de la muerte en relación a un sujeto ya estallado: “Un sujeto de enunciación fragmentado que constantemente se diluye o aparta, negándose a crear la ilusión de una integridad”, como ya advierte Michal Heidi Gai (1992: 251). En este poema, el yo intenta defenderse de la amenaza del silencio y de la muerte, a través de una multiplicidad de voces. Todo en vano, desde el título se apunta al bucle mortífero de la enunciación y/o a un ser sacrificado y “muriente”.

“Madrugada” certifica el paso siguiente, el sacrificio definitivo del sujeto textual, esto es, su desaparición: “El viento y la lluvia me borraron/ como a un fuego, como a un poema/ escrito en un muro” (Pizarnik, 2001: 182). La imagen de la lluvia acabando con el fuego –aludiendo a la dicotomía clásica del fuego y el agua que se extiende y varía a lo largo del poemario– remite de nuevo a la imagen de la ceniza, y por ende, de la muerte. Sin embargo, y

tal vez a través del énfasis también en el símbolo del viento, el poema va más allá, presentando la extinción total del yo. La última comparación subraya de nuevo el paralelismo con el lenguaje y la palabra poética, esta vez desarticulando el mito de la permanencia de la escritura y poniendo en valor una levedad similar a la del ser.

En este poema, la desaparición del ser sólo está anticipada por el sueño nocturno y por la imagen de su yacimiento, esto es, por imágenes cuyos ecos simbólicos remiten inconfundiblemente a un cuerpo moribundo o muerto. Más allá de la ofrenda del sujeto textual, Enid Álvarez afirma que “la representación del cuerpo en la poesía de Pizarnik es el hecho de que éste se ofrece como don para el sacrificio” (1997: 12). La tercera parte de *Los trabajos y las noches* trabaja con esta idea puesta de relieve por Álvarez en el artículo titulado justamente “A medida que la noche avanza”.

El sacrificio del sujeto textual se intensifica, pasando por la devoración progresiva de su cuerpo:

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe. (Pizarnik, 2001: 193)

En “Cuarto solo”, se evidencia ese “peligro constante de ser bebida y comida” (Álvarez, 1997: 13). “Cuarto solo” hace patente el grado de violencia que adquiere el sacrificio, además de su carácter progresivo y dual, o de lo que resulta, al fin y al cabo, el origen de este sacrificio. Con ayuda de la interlocución y la invocación de un “tú”, el poema instaura el desdoblamiento del sujeto textual y pone de relieve la importancia de la búsqueda poética y ontológica, mediante un lenguaje cifrado al tiempo que plagado de fisuras, fragmentario, incompleto (“y sus fisuras, desgarraduras,/ formando rostros,/ esfinges, manos, clepsidras”). Sólo el hallazgo en la búsqueda emprendida por el yo, a través de una palabra poética capaz de superar las barreras de lo simbólico, construida, desplazada y buscada en “la vieja pared” –tal vez con el fin de encontrar el apoyo de un “cuerpo”–, puede evitar que el sujeto sea devorado por la “ausencia”.

El poema ratifica el emblema de la sed, el ansia del sujeto por descubrir esa verdad cifrada, pero de nuevo, fortalece el poder de la ausencia hasta su entrada en el cuerpo del sujeto textual, conformando la interminable “dialéctica del devorador-devorado” (Depretis, 2001: 39). La ofrenda del yo desemboca entonces en una suerte de espiral de sacrificio, en la que la

ausencia se apodera de tal forma del sujeto que lo vacía para, de nuevo, llenarlo de ausencia misma.

El yo sacrificado y devorado se transforma progresivamente en un “ángel harapiento” –porque ése es el nombre con el que lo llaman: “El viento me había comido/ parte de la cara y las manos./ Me llamaban ángel harapiento” (Pizarnik, 2001: 200). La ofrenda del sujeto a la poesía construye un ser sacrificado al lenguaje, que acaba devorado por la ausencia y sólo puede construir la imagen de un ser “muriente”, la antesala, si no el cadáver textual enunciado por María Negroni o Enid Álvarez. Éste último enfatiza la metamorfosis:

En un primer momento el espacio textual se abre como un escenario donde la muerte es la protagonista principal. El yo poético forma parte del público, es espectadora o interlocutora de aquélla. En un segundo momento, la voz poética se desplaza. De ser espectadora pasa a ser espectáculo, ya no observa a la muerte, ahora la encarna. Se coloca en el escenario como cadáver:

“Mañana me vestirán con cenizas al alba,
Me llenarán la boca de flores.
Aprenderé a dormir en la memoria de un muro,
En la respiración de un animal que sueña”. (Álvarez, 1997: 16-17)

El poema citado por Enid Álvarez se titula “Sombra de los días a venir” y forma parte de los últimos poemas de *Los trabajos y las noches*. A raíz de este poema, Álvarez sentencia que en la poética pizarnikiana “(e)l cuerpo como frontera se ha desvanecido” (1997: 17). “Sombra de los días a venir” muestra la mortaja, el cadáver de un yo capaz de vislumbrar su propia muerte.

No obstante, antes de esta culminación del “ser de muerte” que cierra prácticamente el libro, *Los trabajos y las noches* está recorrido por un sujeto textual marcado por la orfandad, por el despojo y por el harapo –o cubierto por sus máscaras– que no acaba de morir, que vaga incompleto, intranquilo, y hasta rabioso. Ese “ser muriente” pervive a través de representaciones, encarnado en mendigo o en “ángel harapiento”, pero señalado siempre por la desposesión y una muerte que lo habita y que no termina de abandonarlo. El yo confiesa que está muriendo o: “Me llamaban ángel harapiento/. Yo esperaba” (Pizarnik, 2001: 194-200).

La proliferación de auto-representaciones enfatiza este aspecto al tiempo que el estallido definitivo del yo; un estallido definitivo porque nunca va a volver a ser ni un sujeto homogéneo, unitario, ni siquiera un ser desdoblado que pueda delimitarse fácilmente (en un yo y otros unitarios, al menos respectivamente), pero también un estallido –simbólico– definitivo porque no cabe ya la esperanza en este sujeto textual:

Nunca de nuevo la esperanza
en un ir y venir
de nombres, de figuras.
Alguien soñó muy mal,
alguien consumió por error
las distancias olvidadas. (Pizarnik, 2001: 190)

El yo insiste en su relación con un lenguaje insuficiente, adoptando casi sus mismos trayectos, y tal vez asumiendo la devoración, y el pasaje a ese “otro lado” del silencio y de la muerte (203). El final del poema puntúa asimismo la “progresiva separación entre el sujeto textual y la realidad” puesta de relieve por Fabiana E. Martínez (1994: 38). La crítica destaca la “progresiva progresión de planos: hay un extrañamiento que se marca lingüísticamente por la tercera persona del singular en conflicto con la primera” (Martínez, 1994: 37). Esa tercera persona está de nuevo representada por un pronombre indefinido, indeterminado, impersonal: a partir otra vez de la entrada de un “alguien” –extraño al límite de siniestro, y, sobre todo, desconocido–, el sueño se desmorona y, sujeto y objeto confundidos, el yo estalla definitivamente, adquiriendo múltiples formas.

En esta línea, el poema titulado justamente “Formas” enfrenta toda una serie de imágenes contrastadas del yo:

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta. (Pizarnik, 2001: 199)

De asesina a víctima, de guerrera a entregada y del sujeto al objeto constantemente, el yo utiliza máscaras distintas y hasta antagónicas pero ya habla desde el desconocimiento para llegar a la muerte o a la fantasía (o mejor, a la “literatura”). Sin soltar el lazo del sujeto con el lenguaje, este estallido del ser se refleja progresiva y paralelamente en una explosión discursiva y poética dirigida cada vez más hacia la fractura sintáctica, el balbuceo, la irracionalidad y la pérdida, la locura.

En ese proceso, el yo sigue el hilo de una representación central, la de la pérdida. Huérfana pero ausente, el yo intenta unificar todas sus formas, todos sus “rostros”, todas sus “náufragas”, en la imagen del “ángel

harapiento”, del ser sediento y muriente que no encuentra descanso ni reposo (Pizarnik, 2001: 191-192).

Finalmente, el progreso hacia la escenificación de la muerte del yo se lee en el texto titulado “Memoria”:

Arpa de silencio
en donde anida el miedo.
Gemido lunar de las cosas
significando ausencia.
Espacio de color cerrado.
Alguien golpea y arma
un ataúd para la hora,
otro ataúd para la luz. (201)

En ese juego habitual en la poética pizarnikiana, que podríamos denominar “intratextual” y que consiste en conectar poemas entre sí dentro de un mismo (o hasta de diferentes) poemario(s), “Memoria” se complementa con un poema anterior, también de esta última parte, titulado “Desmemoria” (197). “Desmemoria” fija en el recuerdo del sujeto textual el olvido mismo –su porqué–, insistiendo en ese mecanismo de vaciamiento basado en señalar la ausencia o el vacío para llenarlo de ausencia o de vacío mismo. Con la asunción del olvido y el único recuerdo de su porqué continuo, “Desmemoria” fija entonces, y de nuevo, el espacio de la pérdida como destino.

“Memoria”, en cambio, rescata una suerte de último recuerdo, apenas perceptible, conformado por la música del silencio, poblada por la ausencia. El poema señala, paradójicamente, lo inabarcable y lejano, el vacío y la oscuridad. Además, “Memoria” se cierra con el entierro de la percepción del tiempo y del espacio. El poema reincide en señalar una presencia cada vez más fantasmagórica e inquietante, a través de otro sonido, el de los golpes de –otra vez– “alguien” que construye dos ataúdes: uno encerrando “la hora”, otro encerrando “la luz”. “Memoria” es así el comienzo de la oscuridad eterna. A partir de aquí, los últimos poemas de *Los trabajos y las noches* precipitan al sujeto textual hacia el abismo de la muerte.

En efecto, y como ya advertía Enid Álvarez, en “Sombra de los días a venir” el yo se convierte en cadáver y nos ofrece la visualización del cuerpo muerto: “El yo verdadero en oposición con el cuerpo: Cristina Piña señala cómo la simbolización del doble parte de las imágenes de bestia y cuerpo, se convierte en cadáver y desemboca en la visualización como imagen en el espejo y la sombra” (Martínez, 1994: 37). En este poema concreto, tras explicitar la mortaja y vislumbrar el aspecto del cuerpo muerto, el yo parece efectivamente abarcar un aprendizaje de lo real más allá del cuerpo y hasta de la muerte; algo que se comprueba en el poema siguiente –“Del otro lado”– en el que, desde el título, el sujeto textual parece haber pasado el

umbral de la misma muerte, y haber abolido conocimiento y memoria: “No conozco./ No reconozco./ Oscuro. Silencio” (Pizarnik, 2001: 203).

Y también lenguaje. Los últimos poemas de *Los trabajos y las noches* construyen un ser muriente que, cargado de pérdida, de ausencia, de vacío, se inserta definitivamente en la muerte y, por tanto, en el silencio. Si el final del trabajo, de la lucha y del rastro del lenguaje desemboca en la falta de ser y en un ser de muerte, las últimas líneas de este ser de muerte sólo pueden desembocar en el lenguaje y en su falta, en el silencio.

Esta mortaja que es, según Enid Álvarez, la encarnación del cadáver por parte del yo poético no hace sino crear y consolidar el “cadáver textual” del que habla María Negroni (2000-2001: 175) y que sustenta la poética pizarnikiana:

En el abismo que va de la pregunta: “si digo agua, ¿beberé?” hasta la frase “las palabras hacen la ausencia”/ “buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas”, hay la configuración de una estética. Parafraseando a Benjamin que definió a la vida (vista desde la muerte) como “la construcción de un cadáver”, podría afirmarse que también en la obra de Pizarnik se construye un cadáver “textual”. Tras el esfuerzo –agotador–, el espejo de las analogías se rompe, se deshace en un galimatías. No hay unión. Ni amorosa, ni entre el ser humano y el mundo, ni entre el lenguaje y las cosas. No hay más que pérdida y aferramiento a la pérdida como modo (en última instancia impotente) de suprimir la escisión. Al final, no queda más que una fiesta desfigurada. Un derrumbe lingüístico que cancela toda posibilidad entre significado y significante.

El silencio... es el silencio es el silencio...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, Enid (1997), “A medida que la noche avanza”, *Debate feminista*, 15: 3-34.

Armani, Horacio (1981), *Antología esencial de la poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar.

Beneyto, Antonio (1983), “Alejandra Pizarnik ocultándose en el lenguaje”, *Quimera*, 34: 23-27.

Celan, Paul (2004), *Obras completas*, Madrid, Trotta.

Depretis, Carolina (2001), “Reflexiones sobre el hacer poético: conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”, *Mester*, 30: 35-51.

Evangelista, Lidia (1996), "La poética de Alejandra Pizarnik", *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, 473 (Chile): 41-51.

Girona, Núria (2001), "Mujeres que lloran, mujeres que fingen", *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Núria Girona y Sonia Mattalía (eds.), Caracas, Excultura: 123-133.

Heidi Gai, Michal (1992), "Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana", *Romanic Review*, 2: 245-260.

Martínez, Fabiana Elisa (1994), "Alejandra Pizarnik: instauración de la casa del lenguaje", *Letras (Universidad Católica Argentina)*, 30: 35-40.

Molina, Enrique, "La hija del insomnio", 31.08.02. <<http://geocities.com/wellesley/4124/promolina.html>>

Negrón, María (2000-2001), "Melancolía y cadáver textual", *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 52-53: 169-178.

Piña, Cristina (1999a), *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.

— (1999b), *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar.

Pizarnik, Alejandra (2001), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.

Pollizzi, Asunta (1994), "La palabra y el silencio: la poesía de Alejandra Pizarnik", *Cincinnati Romance Review*, 13: 106-112.

Ramos Rosa, Antonio (2003), "Entrevista por Clara Janés", *Adamar. Revista de creación. Las voces del árbol. Libros de Oriente y del Mediterráneo*, 10, 06/10/2004. <<http://www.adamar.org/num10/v1.html>>

Steiner, George (2003), *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.