El ‘Gran Silencio’ de Alejandra Pizarnik

Rachel Galvin
Princeton University, Estados Unidos

El caso de Alejandra Pizarnik es un ejemplo de la transformación de una poeta y su trabajo en un icono para una generación y sus preocupaciones. En Argentina, el nombre y el mito de “Alejandra” representa, desde la muerte de la poeta en 1972, un conjunto de nociones respecto al lugar del poeta en la sociedad. Lectores, críticos y la poeta misma contribuyeron a identificar a Pizarnik como una poeta maldita contemporánea. En esta presentación, propongo que la construcción de Pizarnik como un icono ha llevado a lagunas en las lecturas críticas de su poesía y, lo que es más importante, a la mala comprensión de su noción de silencio. La mayor parte de los estudios críticos se enfocan en la esquizofrenia de la poeta y su suicidio, leyéndolos retrospectivamente en su poesía y, por lo mismo, interpretando sus estrategias textuales para crear silencio como un signo de apatía política, locura y, frecuentemente, tanatos. Estas lecturas pasan por alto la fascinación de Pizarnik por las artes plásticas y su deseo de alcanzar un espacio redentor dentro de lo que ella ve como la temporalidad de la poesía. Dentro de la matriz personal de mitos de la poeta, la pintura es un modo privilegiado de acceso a la verdad del silencio, la cual no podría ser alcanzada por el lenguaje. Pizarnik escribe, en una carta sin fecha a Silvia Molloy: “Dibujo un poco, *pour me rechauffer un peu*, para invitar al Gran Silencio a posarse en mi memoria” (Pizarnik 1998: 105). Trazaré brevemente el origen del mito de “Alejandra”, para luego considerar algunos poemas en términos de la implementación, por parte de la poeta, de técnicas supuestamente tomadas de las artes plásticas, así como de sus estrategias de *mise-en-abîme* [puesta en abismo], que, en sus poemas ekfrásticos, se extienden en una iconografía del silencio.

Es una ironía histórica que Pizarnik deviniera un icono del poeta de los sesenta en Argentina, dado que su poética no era representativa de la de sus colegas, no compartía su política y, de hecho, a diferencia de los poetas políticamente comprometidos de Buenos Aires—Gelman, Bignozzi, Lamborghini, Salas, Carrera[1]—, ella pasó la primera mitad de la década en París, pintando, escribiendo y frecuentando a Cortázar, Bataille, Calvino, Beauvoir, y otros literatos. Estéticamente, su trabajo guarda poco parecido con el de otros poetas argentinos que publicaron durante esa década. Los así llamados *poetas del 60* buscaban romper con las formas tradicionales; escribieron en verso libre, con métrica irregular y lenguaje coloquial, emplearon técnicas de collage, recurrieron a elementos tomados de la cultura de masas (como los comics, el cine, la publicidad) y compartieron un impulso hacia la literatura comprometida, la del mensaje ideológico (Requeni 1963).

1 “Irrumpieron voces nuevas, las de los pronto llamados ‘poetas del 60’: Juan Gelman, Juan Gianuzzi, Juan Urondo, Juana Bignozzi, Lamberto Lamborghini” (Pujol 2002: 134).

La distancia que Pizarnik toma de la estética dominante y las preocupaciones políticas de sus colegas literarios es puesta de relieve en la antología de poesía contemporánea, *Quince poetas*, de César Magrini (1963). Mientras que los poemas antologados se extienden a lo largo y al través de las páginas en largas líneas sueltas y en ritmos coloquiales, sus poemas —depurados, compactos, ninguno de más de nueve líneas, y algunos de tan solo dos— consisten de un escaso puñado de palabras. Cada uno de los jóvenes poetas también contribuye con una breve declaración sobre su poética. La mayoría aboga por una poesía socialmente consciente; en su *arte poética*, por el contrario, Pizarnik describe sus poemas en términos abstractos, llamándolos 'pequeños fuegos para la que anduvo perdida en lo extraño tan frío," y define la poesía como "el silencio o un libro enorme que cuenta una aventura no poco terrible". Su reflexión no hace referencia a las presiones sociales que se ejercen sobre el poema o el poeta, como hacen sus colegas (Magrini 1963: 129). En cambio, ella compara su proceso de escritura con el del artista plástico e imagina una poética del espacio, en la cual el poema y, de modo más general, el lenguaje, es un punto en el espacio, antes que en el tiempo. El poema es creado como si fuera una pintura o dibujo; las imágenes reemplazan ritualmente a las palabras ausentes y, según ella, la especialidad de las artes plásticas sustituye la temporalidad de lo lingüístico.

Al enfocar su declaración poética en preocupaciones estéticas antes que sociales, y al escribir poesía hermética y surrealista, Pizarnik liga su poesía con el refinamiento de Orozco y la generación del 40 antes que con la poesía coloquial y comprometida de Lamborghini y los 60s.

Pizarnik parece haber hecho muy poco por intentar remover las bases de la sociedad con sus poemas; ¿a qué debe su fuerza, entonces, la asociación de Pizarnik con la generación del 60? Su canonización bien puede ser el resultado de las tendencias hacia la "conmemoración nostálgica de las glorias de los 60s" y la "confesión pública de los muchos fallos y oportunidades perdidas de la década" que Fredric Jameson describe en "Periodizando los 60s" (1984: 178). La esquizofrenia de la poeta, su suicidio, y sus poemas saturados de motivos relacionados a la muerte y el suicidio ayudaron a potenciar esta categorización. Muy frecuentemente, Pizarnik es leída como representante de una generación de genios artísticos auto-destructivos que murieron antes de tiempo, mártires de la droga y el suicidio bajo el lema de "Vive rápido y muere joven."

El re-posicionamiento de Pizarnik como la *poeta maldita* de los sesenta gira alrededor de un cambio en la recepción de sus poemas luego de su suicidio. En cuatro décadas de crítica de su obra se ha desarrollado un lugar común en el cual la muerte de la poeta maldita es enunciada y pre-figurada a través de su trabajo literario. En un estudio publicado hace solo dos años, Edgardo Dobry escribe sobre el "malditismo" de Pizarnik, afirmando que su objetivo fue "ser primero maldita, para ser, después, poeta" (Dobry 2004: 35). Esta inversión cronológica propone la muerte de Pizarnik como el acto fundador de su trabajo creativo y, en cierto sentido, su escritura deviene un gesto fatal. El poeta y crítico Antonio Beneyto, amigo de Pizarnik, ofrece una metáfora gráfica de este tipo de crítica en un tributo escrito en 1983: "Obra profética, la de Alejandra Pizarnik, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio" (Beneyto, 1983: 27). Después de la muerte de Pizarnik, la tendencia a ejecutar una lectura positivista, psicoanalítica de su poesía se estableció como el modo principal, y su acercamiento se caracteriza por la creencia en una relación uno-a-uno entre el autor y su obra. En los

noventa, una reconsideración de su obra condujo a una gama de lecturas más amplia a través de la óptica del feminismo, “queer studies,” y la crítica posestructuralista. Muchas de estas lecturas, mientras tanto, siguen el mismo camino que las interpretaciones de Beneyto y Dobry, aunque con una intención de recuperación. Así la crítica literaria, a pesar de sus intenciones solidarias, ha reforzado la identificación del nudo de ideas alrededor del nombre “Alejandra” con la poeta desafortunada cuya fuente de inspiración le resulta letal. Tanto como en el caso de Sylvia Plath y Frida Kahlo, Pizarnik ha sido transformada en un ícono cultural, y se convirtió en una figura de culto cuya muerte, y la representación artística de su muerte, es icónica en la cultura de masas—una “leyenda kitsch,” como ha planteado César Aira. (1998)

El resultado último de la solidificación de esta leyenda ha sido un descuido por la relación vibrante entre la poesía y las artes plásticas en la vida y obra de Pizarnik, aludida en su arte poética, antes citada. Entre los dieciocho y los veinticuatro años, Pizarnik estudió pintura con el surrealista catalán Juan Battles Planas, quien estaba dando clases en Buenos Aires, y sus obras fueron exhibidas. Además de seguir dibujo y pintura como un hobby, en sus poemas y en sus comentarios sobre el proceso de escritura, la poeta recurre gustosamente a metáforas que se desprenden de las artes plásticas. Toma prestados títulos de pinturas para sus poemas y poemarios, y dedica un conjunto de poemas a pintores. La dimensión inter-artística de su trabajo se manifiesta de tres maneras: temáticamente, con respecto a la pintura como motivo e inspiración de sus poemas ekfrásticos; teóricamente, en relación a su idealización del silencio de la imagen pintada; y en la relación directa entre sus poemas y dibujos publicados juntos en un libro breve.

En *Extracción de la piedra de la locura*, su poemario de 1968 titulado según la pintura del Bosco - también conocido como *La cura de la locura*- Pizarnik construye a su hablante poético como una figura del sufrimiento metafísico y emocional de la autora-“Alejandra” deviene un icono, un símbolo. Cuando la primera persona singular aparece en los poemas, siempre está enmarcada como el personaje del poeta-en-el-texto. La red de auto-referencia enfatiza la posición del autor y difumina las fronteras entre la poeta-en-el-texto y la poeta escribiendo el poema, como sucede en el poema que da título al libro, que está minado con deslizamientos de pronombres. El *yo* se transforma en *tú* y viceversa, a veces dentro de la misma línea; otras veces el *yo* se dirige a sí mismo explícitamente.

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.

En esta sección del poema, la hablante poética declara que está hablando consigo misma y cuestiona la posibilidad de un interlocutor: “¿A quién le dirás que no sabes?” Semánticamente, la división del yo y la otra es explícita: “Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.” Gramaticalmente, la irrupción del “No sé los nombres” funciona para complicar la ilusión de diálogo. ¿Es este poema un diálogo entre dos sujetos, o son el ‘yo’ y el ‘tú’ emanaciones del mismo sujeto monológico? Pizarnik crea una puesta en abismo: la autora, la obra y el acto de composición son descritos en la obra misma, de modo similar a la repetición heráldica o “segunda representación” descrita por André Gide.[2] Para Pizarnik, esta estrategia apunta a inscribir una proyección del yo-autorial en el lenguaje, es decir, el momento literario que traslada al poeta del pasado al presente y viceversa, como en el siguiente pasaje:

2 Citado en Dällenbach (1989: 7).

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y a admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Al margen de la notable metáfora de la poeta conversando con un sujeto en una pintura, aquí la poeta conecta diferentes niveles de realidad de la manera en que un símbolo une términos matemáticos. El nombre Alejandra, como jeroglífico del poeta en sufrimiento, es comparable a los autorretratos del cuerpo adolorido de Kahlo. Es interesante que el nexo entre el mito Kahlo y el mito Pizarnik también es sugerido por la imagen en la cubierta de la *Obra completa* de Pizarnik, publicada por la Editorial Árbol de Diana (2000), que muestra el autorretrato "La columna rota", de Kahlo. Atada, atravesada por clavos, la columna vertebral es visible en un corte transversal que va de su barbilla a su pelvis. El cabello suelto y cubierta por una tela de la cintura abajo, de pie, de espaldas al mar, lágrimas salpicando su rostro. En su estudio de Kahlo en *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico,* Claudia Schaefer escribe: "La 'Frida' pintada sufre, luego, ella *es*; y cada vez que ella conjura otro retrato de este dolor, ella reafirma su identidad. En esta estética creada a partir de la muerte/erotismo físico y emocional, Kahlo parece buscar lo que Bataille llama un acto de sustitución donde 'la discontinuidad aislada individual [es reemplazada con] una sensación de profunda continuidad" (1992: 15)[3]. De modo similar, en los poemas de Pizarnik, la puesta en abismo de la subjetividad y la idealización del silencio contribuyen a la fusión del yo y la literatura, para crear una totalidad obra-autor en la cual la poeta-dentro-del-poema es un icono y una leyenda del yo autorial. En 1961 Pizarnik escribe en su diario: "Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura". (Pizarnik 2003: 117).

A lo largo de su trabajo creativo, entrevistas, diarios y correspondencia Pizarnik propone un espacio poético similar al de la pintura, e intenta abolir o congelar el tiempo como una forma de acercarse a la intensidad de la muerte. En su diario hace explícito que cree en el mito redentor del espacio poético: "Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte" (Pizarnik 2003: 145). Los compuestos imagen-texto de *Zona prohibida*, un manuscrito de poemas ekfrásticos y dibujos de 1962, sirve como emblema de su proyecto de alcanzar lo plástico a través de lo lingüístico, y trascender el tiempo para rozar el dominio de lo que ella ve como "espacio puro."

Los poemas de *Zona prohibida* aparecen distribuidos de la siguiente manera: dos o tres por página, intercalados con un conjunto de cuatro dibujos a tinta. Las imágenes son figurativas pero oníricas: dos parecen delinear aves; y las otras dos, figuras antropomórficas con grandes, desproporcionados troncos o cabezas, y labios muy delgados. La noción de que el hablante poético sólo existe dentro de los confines del lenguaje es reforzada por la asociación de la poeta y el ave enjaulada, un leitmotiv de *Zona prohibida*, y cuatro imágenes repetidas de aprisionamiento: el nido, la prisión, la jaula, las paredes. En un poema en prosa, Pizarnik

3 En una nota a su artículo "Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik," Foster propone que un studio de la conexión Kahlo-Pizarnik podría ser productiva. A pesar de que no explora el asunto, reenvía al lector al studio de Claudia Schaefer sobre Kahlo.

escribe, “Me doy en fragmentos, me hundo en el lenguaje y existo en las palabras. Me paseo en mi nido de hilos rígidos, me danzo en mi prisión, en mi jaula flexible…” En “Lucha feroz,” un ave inútil –quizá el acto poético fallido— es asociada con la mutilación: “Algo fulgura como una paloma sin uso. Un inolvido. / Un pueblo de puños cortados contra el cielo y el suelo.” (1982: 32) ¿Corresponden estas líneas, de modo ilustrativo, al dibujo en tinta del ave arqueándose en la página opuesta? Sea así o no, la cosa fulgurante es asociada a “un inolvido” –neologismo que da vuelta a la idea de remembranza para encarar el hecho del olvido—y a los actos igualmente imposibles que ejecutan el ave y la mano. El acto artístico vertido al papel es un modo de fuga, como Pizarnik escribe en su diario.[4]

En esta superposición de elementos lexicales y visuales, emerge una visión del hablante poético atrapado en el lenguaje como un ave en una jaula. Pero la línea “La jaula se ha vuelto pájaro”, complica la identificación de la poeta y el ave: el movimiento es invertido, y la trascendencia no ocurre cuando la poeta-ave escapa de su prisión, sino cuando el lenguaje toma posesión de ella y se convierte en el cuerpo del hablante poético. Como Susan Basnett anota, este gesto es característico de la poética de Pizarnik: “En cierto modo, ella colapsa en sus representaciones con el resultado de que donde Borges pone el texto en abismo, Pizarnik se pone a sí misma en abismo”. (Basnett 1996: 146)[5] .

La puesta en abismo del ave sujetando, con una mano, una imagen de su propio yo prisionero, y con la otra su propia cola, es, en su auto-contención, una reconfiguración, como imagen-texto, del *ouroboros*. Murray Krieger explica la relación entre el emblema y la temporalidad en su discusión del ouroboros en *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign:* “El emblema visual… es construido, como ‘una imagen firme’, para transmitir un significado total, delimitado –tan delimitado como la imagen de la ‘serpiente alada con su cola en la boca’, una figura convencional de cierre, aunque para los egipcios… sea la temporalidad en sí misma, en su forma alada que escaparía al cierre, el cual está siendo figurado en este emblema, no importa cuán paradojalmente, como el máximo cierre”. (Krieger 1992: 20)[6].

Para concluir, es posible leer el poema ekfrástico de Pizarnik como el emblema visual que busca crearse a sí mismo como su propio objeto, en el sentido de Krieger, o como una configuración lingüística en busca de una forma que se aproxime a la auto-contención de un emblema. De este modo, la forma de Pizarnik sigue la tradición iconográfica en la cual se alcanza un estado estático y el tiempo se detiene. El poema ekfrástico se lleva a sí mismo, enjaulado, en su interior, como en un motivo heráldico o puesta en abismo.[7] “Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje”, dice Pizarnik (2001: 313). La puesta en abismo opera para cerrar el circuito del significado y la referencia, creando una versión del ouroboros y transformando la temporalidad, es decir, abarcando la cuestión de la mortalidad. La función de la obra de arte, como la imagina Pizarnik, es la de conjurar el silencio y por lo mismo la

4 “Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despenarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (2003: 95).

5 “In a way, she collapses into her representations with the result that whereas Borges has the text *en abîme*, Pizarnik puts herself *en abîme.”* (Mi traducción).

6 “The visual emblem…is devised, as ‘one firm image,’ to transmit an all-at-once, enclosed meaning—as enclosed as the image of the ‘winged serpent with its tail in its mouth,’ a conventional figure of closure, though for the Egyptian…it is temporality itself, in its winged form that would escape closure, which is in this emblem being figured, however paradoxically, as the ultimate closure.” Mi traducción.

7 Citado en Dällenbach (1989: 7).

concretud de la realidad. "Deseaba un silencio perfecto / Por eso hablo."[8] Estos poemas usan la cita de pinturas para invocar la idea de silencio, y están unificados por la premisa subyaciente de que las artes plásticas poseen primacía para alcanzar el silencio. Desconfiando de la locuacidad de la poesía, pero buscando representar el silencio a través del lenguaje, en sus compuestos imagen-texto y su puesta en abismo de la auto-referencia, Pizarnik intenta crear un espacio poético utópico homólogo al del reino del silencio que ella imagina encontrar dentro del marco de una pintura.

Bibliografía

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

BASNETT, Susan. "Blood and Mirrors," en: Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies, ed., *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

BENEYTO, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje," en: *Revista de Literatura,* diciembre 1983, no. 34.

CALVINO, Italo. *The Uses of Literature: Essays*. Patrick Creagh, trans. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text.* Trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DOBRY, Edgardo. "La poesía de AP: una lectura de *Extracción,*" en: *Cuadernos Hispanoamericanos,* febrero 2004, no. 644.

FOSTER, David William. "Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik," en: *Hispanic Review* 1994, no. 62.

JAMESON, Fredric. "Periodizing the Sixties," en: Sohnya Sayres, et al. *The 60s, without Apology,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor y otros ensayos sobre la poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

KUHNHEIM, Jill. *Gender, politics, and poetry in twentieth-century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
_____"Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik," en: *Revista monográfica,* 1990, no. 6.

MAGRINI, César, ed. *Quince Poetas.* Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963.

MERINO, Juan Carlos. "Los diarios de Pizarnik," 24 diciembre 2003, http://elpelao.com/letras/index.php?op=view&t=129#.

8 "Caminos del espejo (XIII)" (Pizarnik 2000: 243).

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NEGRONI, Maria. *El Testigo Lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

PIÑA, Cristina. *La Palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1981.

PIZARNIK, Alejandra. *Deseo de la palabra*, Barcelona: Barral Editores, 1975.
_____*Zona Prohibida: poemas y dibujos.* Veracruz: Papel de Envolver, 1982.
_____*Correspondencia Pizarnik*. Ivonne Bordelois, ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
_____*Obra Completa*. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2000.
_____*Poesía completa*. Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2000.
_____*Prosa Completa.* Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2001.
_____*Diarios.* Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2003.

PUJOL, Sergio. *Década rebelde: Los años 60 en la Argentina*.Buenos Aires: Emece Editores, 2002.

REQUENI, Antonio. “Sobre una nueva promoción poética,” en: *Vuelo*, Avellaneda, mayo de 1963, no. 59.

SCHAEFFER, Claudia. *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 1992.

STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.