



**Universidad**  
Zaragoza



Facultad de  
Filosofía y Letras  
Universidad Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

Hundirse en el lenguaje: aproximación a una lectura  
de la obra de Alejandra Pizarnik

Drowning in language: A study of Alejandra Pizarnik's work

Autor/es

**Esther Blázquez Aquilué**

Director/es

**Daniel Mesa Gancedo**

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filología Hispánica

Septiembre, 2018

**Resumen:** En el presente estudio se analiza el lenguaje de la autora argentina Alejandra Pizarnik prestando especial atención a cómo influye su biografía en la composición de sus poemas, obra teatral y relatos. A partir de un breve estudio sobre las características del lenguaje “pizarnikiano”, percibimos que la importancia que las palabras y el silencio tienen para esta escritora la llevan a perderse en el lenguaje. De este modo se plantea una propuesta de lectura conjunta que pretende mostrar cómo la escritura de Alejandra Pizarnik está íntimamente ligada a su devenir vital y su paso por los distintos géneros literarios corresponden a una necesidad de traspasar los límites del lenguaje.

**Palabras clave:** *Pizarnik, lenguaje, nombres, voces, silencio*

**Abstract:** This dissertation analyzes the language of the Argentine author Alejandra Pizarnik by paying special attention to the influence it exerts upon her biography through the writing process of her poems, theatrical work and short stories. This brief dissertation on the characteristics of the “pizarnikian” language shows how relevant both words and silence are for the author to lose herself in language. By doing so, this essay suggests that a reading of her different works proves the strong, intimate link that exists between Alejandra Pizarnik’s writing and her life path and how the use of different genres corresponds to her need to go beyond the boundaries of language.

**Key words:** *Pizarnik, language, names, voices, silence*

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. APROXIMACIÓN A ALEJANDRA PIZARNIK .....	3
3. UN LENGUAJE PROPIO.....	7
3.1 Un signo .....	7
3.2 “Sólo un nombre” .....	9
3.2.1 <i>Las voces de Alejandra</i> .....	12
3.2.2 <i>Personajes</i> .....	14
4. DESLICES GENÉRICOS .....	19
4.1 Poesía .....	19
4.2 Prosa.....	23
4.3 Teatro .....	26
5. SILENCIO.....	28
6. CONCLUSIONES.....	31
BIBLIOGRAFÍA.....	34

# 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia literaria encontramos una necesidad casi intrínseca de los autores de hacer suyo el lenguaje; en el caso de Alejandra Pizarnik, esa necesidad es vital. Las palabras surgen en ella como un disparo al corazón, y así las siente: directas, dañinas y cargadas de significado.

La poeta, bicho, como la apodaba Julio Cortázar<sup>1</sup>, ha sido canonizada como una de las mejores escritoras argentinas del siglo XX. Entre sus páginas, manuscritas y editadas, se esconde la esencia de una mujer que luchaba contra el dolor, el lenguaje y el mundo, un mundo que no sentía como suyo.

Pizarnik dejó un gran legado a pesar de su corta vida. La mayor parte de sus poemas, tanto en formato libro como en revistas, fueron publicados a lo largo de su vida al igual que fragmentos de sus diarios personales y algún que otro relato o novela corta de carácter surrealista. Póstumamente<sup>2</sup> su obra ha sido cuidadosamente recopilada por Ana Becció en tres volúmenes: *Poesía completa*, cuya última edición ampliada se publicó en 2017; *Prosa completa*, que recoge los relatos, una breve e intensa obra de teatro, sus textos clasificados como "Humor", además de algunos ensayos y se publica en 2002 y, finalmente, los *Diarios* de la autora, que nos facilitan la comprensión total de la obra. Estas publicaciones cierran el círculo que comenzó en 1998 con la publicación de la *Correspondencia Pizarnik*. A pesar de que la obra editada satisface la instrucción de un lector que quiera iniciarse en el universo pizarnikiano, aún queda camino por recorrer<sup>3</sup>.

La escisión entre palabras y silencios en la obra de la escritora ha provocado la realización y posterior publicación de numerosos estudios críticos, entre los que destacan los de Patricia Venti (2008), Cristina Piña (2011) y Carolina Depetris (2004), fundamentales para la realización del presente trabajo. Nos hemos centrado en ellos ya que los consideramos como la bibliografía básica que debemos conocer para acercarnos a la obra de Alejandra Pizarnik. Esta tríada de libros presenta entre sus páginas un estudio intensivo sobre la autora

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar tras la muerte de Alejandra, escribirá el poema "Aquí Alejandra", poema manuscrito incluido en *Salvo el crepúsculo de 1984* en el que se refiere a Alejandra como "bicho".

<sup>2</sup> En el segundo capítulo de la obra de Patricia Venti (2008) que recibe el título de *Censura y tradición* se recoge una exhaustiva explicación de las publicaciones y situación -casi actual- de la totalidad de la obra de Alejandra Pizarnik.

<sup>3</sup> La obra inédita de Alejandra Pizarnik se encuentra en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, que puede ser consultado en red.

desde diversos puntos de vista. El estudio de Patricia Venti, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico de Alejandra Pizarnik*, analiza la escritura de la autora basándose, sobre todo, en el material encontrado en los archivos de Princeton y su diario personal o correspondencias. Es interesante este estudio porque no analiza lo que la autora muestra en su poesía, sino lo que se encuentra detrás de la escritura de sus textos.

Tanto el estudio de Cristina Piña, *Límite, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, como el de Carolina Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, son muestras de un conocimiento exhaustivo de la obra poética de la autora. Cristina Piña, que junto a Ivonne Bordelois editó la *Nueva Correspondencia* de Alejandra, es una gran conocedora de la obra y sus estudios son de gran ayuda para una primera toma de contacto con la poesía de Pizarnik. En cambio, sí que debemos destacar la dificultad que plantea el estudio crítico de Carolina Depetris ya que, en nuestra opinión, se requiere un conocimiento superior sobre cuestiones que pueden llegar a ser más filosóficas como el estudio del ser. No obstante, este estudio ha sido imprescindible para comprender la cuestión de la alteridad y cómo se manifiesta en el lenguaje de la autora.

No podemos sino mencionar también el artículo de Fernando Lasarte "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik", utilizado para complementar los libros anteriormente mencionados. Es interesante su propuesta de análisis de la poesía de la autora desde el punto de vista del cuestionamiento del lenguaje. Por otra parte, el libro de Emma Sepúlveda, *Los límites del lenguaje : un acercamiento a la poética del silencio*, ha sido esencial para la configuración del último apartado del trabajo. Por último, mencionar el artículo de Paulina Daza "Alejandra Pizarnik: No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. *Los perturbados entre las lilas*" (2005), que nos dio las claves para comprender, en gran medida, la obra teatral.

Como afirma Cristina Piña, los estudios de la obra de Alejandra Pizarnik están cada vez más en auge y su obra está siendo más estudiada por el público juvenil. Por esta razón no nos sorprende que sean frecuentes los nuevos artículos en revistas digitales o que surjan nuevas tesis sobre diversos aspectos de su obra. No obstante, nos vemos en la obligación de mencionar la escasez de trabajos enfocados a un mundo todavía desconocido: la prosa de Alejandra Pizarnik. Los insuficientes estudios sobre la prosa están siempre basados en la relación con la poesía.

Dada la extensión de su obra, intentar abarcar toda la producción de la autora resultaba una utopía, por eso la realización de este trabajo se ciñe a plantear la cuestión del lenguaje en Pizarnik y cómo este cambia progresivamente en relación a la experiencia vital de la autora, que se proyecta a través de sus palabras y sus silencios. Para ello, hemos querido plantear una propuesta de lectura propia de la obra de la autora en la que nos centraremos en su obra poética, pero sin dejar de lado ni sus relatos ni la obra de teatro ya que, si así fuera, la visión del lenguaje y nuestro planteamiento quedarían inconclusos. Además, hemos querido dar voz a la autora en el texto puesto que no hay nadie mejor que Alejandra Pizarnik para hablar de sí misma y por esta razón, el uso de sus diarios será frecuente

## **2. APROXIMACIÓN A ALEJANDRA PIZARNIK**

Antes de comenzar el estudio crítico sobre el lenguaje Pizarnikiano, es necesario conocer la vida de la autora. Si bien es cierto que es frecuente la discusión sobre si se debe separar la vida del autor de su obra, podemos afirmar con rotundidad que este no es el caso. Pizarnik buscó convertir su vida en literatura y es esa la razón por la que sin su biografía no se comprenderían sus textos y, posiblemente, sin sus textos no se hubiera comprendido su vida.

El mundo solitario y tortuoso de Alejandra Pizarnik es un misterio para los que deciden adentrarse en sus páginas y bucear entre sus palabras y silencios. Para Flora Alejandra Pizarnik la vida era una búsqueda constante de sí misma y la escritura su única salvación.

La infancia de Alejandra o Buma, como la llamaban cariñosamente en casa, no fue fácil; sus padres, Rejzla Bromiker y Elías Pozharnik, vivían en Polonia hasta que el nazismo azotó la ciudad y emigraron primero a París y, más tarde, a Argentina para salvar sus vidas. Sin conocer el lenguaje, sin trabajo y con el dolor de quien debe dejarlo todo y no volver a mirar atrás, comenzaron una nueva vida en una pequeña provincia llamada Avellaneda. Allí nacieron sus dos hijas: Myriam y Flora Alejandra (29 de abril de 1936)<sup>4</sup>. Alejandra siempre sintió el dolor y la desolación de saberse apátrida y así lo plasma en sus diarios:

---

<sup>4</sup> Datos extraídos de la publicación de César Aira (2001): *Alejandra Pizarnik*. Se trata de una transcripción de cuatro charlas sobre Alejandra pronunciadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas durante el mes de mayo de 1996.

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina ( lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo (D: 797).<sup>5</sup>

De sus escritos se presiente una niña triste, introvertida y solitaria:

Yo no sé de la infancia  
más que un miedo luminoso  
y una mano que me arrastra  
a mi otra orilla. ( "Tiempo", *Las aventuras perdidas*, PC: 76)

La adolescencia le llegó como un torbellino, cargada de nuevas preocupaciones entre las que destacó su peculiar forma de hablar, que muchos caracterizaron de tartamudez, y que la acomplejó durante toda su vida. Junto a eso llegaron el acné, la tendencia a engordar y su complejo de belleza, lo que desembocó en un odio constante hacia sí misma y su apariencia.

Su incapacidad para adaptarse a la sociedad no frenó su ímpetu por ser una gran escritora:

Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé –qué extraño- que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos (D: 199).

Su predilección por el estudio de las obras literarias desde pequeña, gracias al gusto de su madre por regalarle a su hermana y a ella libros cuando estaban aburridas y su interés por el movimiento surrealista francés fomentaron su deseo de estudiar un mundo que la fascinaba: la literatura. Así inició sus estudios en la facultad de Filosofía y Letras que abandonaría más tarde por no encontrar adecuado su programa:

Me doy cuenta que no puedo seguir estudiando en la facultad, una chica de quinto año me enumeró los pensadores que más estudian, Aristóteles, Santo Tomás, Kant, Cómo puedo forzar mi mente hacia ellos, cómo esperar cinco años para analizar a Faulkner y por qué analizarlo, no, no puedo, no puedo, cómo leer a Hegel si una sola frase suya me hace sentir ratón o tizne arrebatado por el viento de los siglos (D: 156).

La rebeldía siempre caracterizó a Alejandra y aunque, como sus amigos más cercanos afirman<sup>6</sup>, no aprobó ni una sola de las asignaturas, no dejó nunca de formarse. Las corrientes existencialistas, simbolistas y surrealistas de los círculos literarios de la metrópolis argentina fueron una fuente de inspiración fundamental para sus primeros poemas, que comenzó a publicar en distintas revistas. Con tan solo 19 años publicó su primer libro de poemas titulado *La tierra más ajena*, compuesto por breves poemas que firmaba como Flora Pizarnik. En ellos

---

<sup>5</sup> En adelante, para facilitar la lectura, utilizaremos las siguientes abreviaturas para referirnos a las obras de Alejandra Pizarnik: PC (*Poesía completa*), PRC (*Prosa completa*), D (*Diario*).

<sup>6</sup> Ivonne Bordelois habla de ello en una entrevista que forma parte de un video sobre la vida y obra de Alejandra y que está disponible en red: <https://www.youtube.com/watch?v=rLpUDqeuIW8> [Última consulta: 04.08.2018]

encontramos, ya desde un principio, la relación de la poeta consigo misma y con los otros. Años más tarde, Alejandra intentará hacer desaparecer todos y cada uno de los ejemplares de esa pequeña primera creación.

A esta se le suman *La última inocencia* en 1956 y *Las aventuras perdidas* en 1958. El primero está dedicado a León Ostrov<sup>7</sup>, que fue su psicoanalista durante un año, cuando Alejandra tenía 18, y al que acudió para intentar ordenar sus emociones, “pero entendía de alguna forma que la tristeza y la melancolía pertenecen a la categoría de los misterios sin límites e inagotables” (Torres Gutiérrez 2004: 6). Al finalizar su terapia *motu proprio*, sentían un apego tan fuerte que mantuvieron una relación de amistad: “No estoy seguro de haberla siempre psicoanalizado; sé que siempre Alejandra me poetizaba a mí”. (Vindel Sáez 2016:20) *Las aventuras perdidas* también fue dedicado, esta vez a Rubén Vela<sup>8</sup>, poeta argentino y amigo de la autora. Además, leemos en su primera página un poema de G. Trakl, destacadísimo expresionista austríaco. Esto nos da las claves para entender que ambos poemarios poseerán un carácter mucho más vanguardista que su primera obra y son una muestra de cómo la autora se va haciendo al lenguaje o el lenguaje a la autora:

“A esta altura de su vida Alejandra ya había construido un personaje poético y anatómicamente coherente: ella es un ser producto de lo urbano, tiene la connotación del desarraigo pues no posee raíces locales, vive la nostalgia de su auto exilio interior; posee ese sentimiento de desesperanza, ese vacío del ser[...]. Además ya había cambiado de hábitos y de nombre: Alejandra a secas. (Torres Gutiérrez 2004: 6)

En 1960, Pizarnik realizó un viaje a París donde, además de estudiar, trabó amistad con figuras importantes del surrealismo francés, movimiento que tanto admiraba; Yves Bonnefoy, George Bataille, Julio Cortázar o Simone de Beauvoir, entre otros, impulsaron su desarrollo literario. Además, pudo moverse en el aire existencialista de la posguerra y fue “niña consentida” de poetas como Octavio Paz y German Arciniegas, incluso este último le dio trabajo en la revista “*Cuadernos*” donde realizará correcciones y traducciones de Antonin Artaud”(Stefany Gómez 2018: 17).

---

<sup>7</sup> Pizarnik mantuvo una extensa correspondencia con Ostrov, que ha sido recogida en el volumen *Correspondencia Pizarnik* (Bordelois 1998). A pesar de que se conservan 21 cartas de la autora al psicoanalista, solo 5 son las respuestas que tenemos de León Ostrov, que actualmente forman parte del archivo Pizarnik de la Universidad de Princeton.

<sup>8</sup> Rubén Vela fue un poeta perteneciente a la generación de los 50 e integrante del movimiento “Poesía Buenos Aires”, grupo que abrió muchas puertas a Alejandra. El día mismo de conocerlo, Alejandra le entrega *La tierra más ajena*, su primer libro de poesía que acababa de aparecer. Cinco días más tarde aparecerá una reseña sobre ella en *La época*, de la mano del autor. A partir de ese momento, su correspondencia fue frecuente aunque sus cartas no están fechadas. (Bordelois 2017:31)



Su estancia en París será fundamental para su producción pues siente ese “exilio” como casa: “Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí mi exilio es natural, es una patria, mientras que aquí<sup>9</sup> duele” (DP: 797).

Durante los 4 años que Alejandra pasó allí, modificó las bases de su escritura: “Las palabras y el uso del lenguaje parecía ser lo único que importaba; una conciencia de estar dentro de la palabra concreta y precisa, cuestionando su identidad como “yo” propio , y no tanto el “yo” poeta”(Gómez 2018: 22).

Su vida en París no fue fácil pero sí constituyó el espacio adecuado para su escritura. Escribe en una carta a Juan Liscano: “Allí (en París) a pesar del desamparo externo soy más feliz. Quiero decir: puedo escribir con más libertad esto es tan complejo, tan indecible)”<sup>10</sup> Tal vez por eso su poemario *Árbol de Diana* publicado en 1962 sea considerado por la crítica el mejor poemario de la autora, el más pizarnikiano.

Tras el fallecimiento en 1966 de su padre, con quien Alejandra tenía un estrecho lazo, la soledad y el hastío la invaden de nuevo. Buenos Aires es para ella el lugar de regreso pero también el de rechazo. A su retorno todo ha cambiado; ella ha cambiado y por ende, su lenguaje. Escribe en sus diarios el 21 de abril de 1965: “He abandonado mis penas investigaciones poéticas. Como si fueran posibles solamente en París. Y así es.”(D: 799)

Y es entonces cuando comenzamos a percibir a esa Alejandra que se ha dejado derrotar por las palabras, como si se dejara morir en el texto, como si la muerte -todavía irreal- hubiera ocupado cada uno de sus pensamientos.

La poeta, que declara “No sé más que maldecirme por haber vuelto a este maldito país” (D: 803), se refugia en la escritura, en el mundo que domina y de donde surgen sus posteriores obras: *Los trabajos y las noches*, *Extracción de la piedra de la locura*, *El infierno musical*<sup>11</sup> y *La condesa sangrienta*. Pero el poema no es suficiente para expresar la totalidad de ese microcosmos que es Alejandra Pizarnik, que solo expresa su deseo de volcar todo su ser en la escritura de una novela: “Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un

---

<sup>9</sup> Este fragmento se extrae de los diarios de Alejandra Pizarnik y está fechado el 12 de Marzo de 1965, a su vuelta a Buenos Aires.

<sup>10</sup> En *Zona franca* 3, (primera quincena de Oct. 1964). Extraído de Pelicó, Mario Roberto: “*Alejandra Pizarnik. Antología Poética*”. Disponible en red: [https://bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/\\_files/200000037-6ada06bd3f/Alejandra%20Pizarnik.pdf](https://bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/_files/200000037-6ada06bd3f/Alejandra%20Pizarnik.pdf)

<sup>11</sup> Este libro marca una nueva etapa en la producción de Pizarnik: pasó de los poemas breves y meticulosos a la prosa poética con cierto sabor de escritura automática. Además, tanto *Extracción de la piedra de la locura* como *El infierno musical* reciben los títulos de dos cuadros del pintor flamenco Hieronymus Bosch. (Venti 2008:209)

pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida a la mayor belleza posible.” (D: 826). La escritura de textos más prosaicos se ve incrementada en esta última época de su vida donde destaca su interés, casi obsesivo, por la prosa poética.

La poeta, que siempre bailó con la muerte, decidió terminar con su vida en el año 72 mediante la ingesta de 50 pastillas del fármaco Seconal, pero sus palabras, sus silencios y, en definitiva, su universo, sigue latiendo, sigue latiendo.

### **3. UN LENGUAJE PROPIO**

Antes de continuar con el análisis lingüístico de la obra de Alejandra Pizarnik, es necesario un acercamiento al lenguaje de la autora desde una perspectiva más particular. El objetivo de este primer estudio del lenguaje es dar cuenta de cómo Pizarnik se nutre del lenguaje común para buscar uno propio mediante la desintegración y consiguiente creación del signo. Además, con este análisis previo se busca establecer la relación de la autora con el lenguaje y el ser y cómo este se presenta mediante la fragmentación en voces y posterior creación de personajes donde se plasmarán todas las dimensiones del lenguaje poético y, por consiguiente, del yo lírico que conforman el universo pizarnikiano y habitan en las páginas de sus escritos.

#### **3.1 Un signo**

A lo largo de su vida, la autora mostró su preocupación por el lenguaje y sus limitaciones y en sus textos se expresa su sentimiento interno de verse en la imposibilidad de poseerlo. Este sentimiento, común en otros creadores como Artaud, considerado como una de las mayores influencias en Alejandra, se da por una necesidad casi vital de expresión; quiere abarcar todas las significaciones con sus palabras pero estas no poseen esa facultad. Al ver sus necesidades expresivas reprimidas por el propio lenguaje, lo siente como si de una trampa se tratase y, en su intento de trasgredir sus límites, Pizarnik se pierde en él: “*no comprendo el lenguaje y es lo único que tengo*” (D: 1173). Por eso, la autora, que tiene la facultad de crear nuevos mundos con el lenguaje porque es, en definitiva, una creadora, construye un lenguaje propio que carece de cualquier posible referencia con el mundo extratextual. Es el lenguaje pizarnikiano, donde las palabras pierden su referencia y se ven dotadas de una nueva

capacidad simbólica. La poeta argentina, al sentirse fuera del lenguaje, experimenta con él. Se podría pensar que el estudio intensivo que Pizarnik hizo de la filosofía de Sartre o incluso la estrecha relación que mantuvo con Simone de Beauvoir<sup>12</sup> durante su estancia en París, intensificó en gran medida el carácter existencialista de sus producciones literarias. Por esta razón, no sería ilógico pensar en una correferencia entre la separación que esta filosofía hace de la esencia y la existencia<sup>13</sup> y aquella en la que la autora despoja del significado a un significante concreto; porque, si la existencia se relaciona con el cuerpo, y así con el significante, y en sí, este no es más que la representación física de la esencia, ¿no sería la palabra un instrumento vacío al que poder dotar de significado sea cual sea su significante? Y si así fuese, ¿no se explicarían de esta manera los cambios de sentido que presentan algunos términos que se hallan en la producción de Alejandra Pizarnik?

Esta dualidad, aparece a lo largo de su obra completa, y podríamos fijarnos entre otras teorías, en la apuesta de Derrida por el carácter diferencial del signo lingüístico saussuriano para intentar comprenderla. Derrida asume que los elementos de significación no funcionan sino por oposición (1994:46). “En este juego de oposición de significantes que aparece en la escritura ya no habría un único significado sino que este fluctúa continuamente, es inestable, es disperso, esencialmente metafórico” (Depetris 2004: 119). La transgresión del signo lingüístico es, en la obra de Alejandra Pizarnik, una necesidad y, por ello, desplaza continuamente el vínculo entre significado y significante a través de la deriva deliberada de significantes. Tal y como señala Carolina Depetris (2004:116):

En el lenguaje común, el vínculo entre *signifiant* y *signifié* es arbitrario, pero fijado por convención: todo cambio afecta a ambos lados del signo verbal. En el lenguaje poético, el nexo entre *signifiant* y *signifié* pueden cambiar independientemente uno del otro y producir así signos verbales completamente nuevos. El motor de la producción del significado es el significante que opera independientemente, lo cual genera nuevas constelaciones fónicas que provocan nuevas interpretaciones semánticas

Sucede que lo extremo del cambio produce unas consecuencias en su sistema poético y por tanto, la lengua poética de Pizarnik “ya no está regulada por el orden conceptual del significado, sino por el orden formal de los significados. No hay un valor semiótico cerrado entre idea e imagen acústica, tal como definiría Saussure” (Depetris 2004:117). Ahora el significado se desprende del significante distinguido y su significación se pierde en un sinfín de referencias pizarnikianas. Anota en su diario el 24 de febrero de 1963: “Las palabras son

---

<sup>12</sup> La primera aparición de Simone de Beauvoir en el diario es el 13 de julio de 1960 y la poeta anota : “Ayer me encontré con Simone de Beauvoir. Pero el encuentro no importa tanto como lo que precedió: mi miedo [...]” ( D: 383) No será la última vez que aparezca la escritora francesa tratada en sus diarios como S. de B.

<sup>13</sup> En la modernidad, diversos pensadores como Lacan, Foucault y Derrida despertaron la conciencia sobre la escisión entre el ser y la palabra (Uchisato 2010: 99)

cosas y las cosas palabras. Como no puedo otorgar realidad a las cosas las nombro y creo en sus nombres (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada es la fantasma del nombre)". (D: 629)

Una vez descubre el mecanismo para dislocar el signo lingüístico, juega con él para mantener la tensión entre la mismidad y la alteridad, porque si las palabras no son capaces de delimitar lo que ella busca expresar, tal vez sea porque no le pertenecen; la poeta se difumina entre el lenguaje, lo que la lleva a cuestionarse la fragmentación del yo poético. ¿Quién es ella? ¿Qué pretende expresar? Y, lo más importante, ¿cómo puede hacerlo sin el signo, necesario para la existencia del ser de la poeta que se conforma en el lenguaje?

### 3.2 "Sólo un nombre"

La poesía presenta una serie de limitaciones en tanto en cuanto la palabra poética carece de las connotaciones concretas que se busca expresar; es por eso que Pizarnik no podía considerarse una poeta surrealista *sui generis* porque, como bien apunta Francisco Lasarte (1983: 868), "La poeta sugiere que la poesía surrealista, al desencadenar los poderes alusivos del lenguaje, carece de una exactitud para ella necesaria".

La autora quiere que el poema exprese su realidad y así lo manifiesta: "Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí" ("L'obscurité des eaux", *El infierno musical*, PC: 285).

La palabra es tan inconclusa que ni siquiera su propio nombre la delimita, "Si digo Alejandra, ¿seré?", se pregunta, y sin embargo se define como *solo un nombre*.

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra (PC: 65)

La palabra degrada y fragmenta, despojando al nombre de su singularidad; no es Alejandra, sino alejandra, más pequeña, más indefensa, menos ella. En el poema aparecen tres nombres cuyo significante es el mismo: alejandra. Pero, ¿se trata del mismo nombre? ¿Se refiere a la misma Alejandra? Además, encontramos "debajo" de los dos primeros, un pronombre: "yo", y "debajo", otro nombre. Debemos remitir también a la similitud con un epitafio "debajo" del cual, estaría el cadáver, alejandra. "No hay solo una duplicación del

nombre sino también una búsqueda del verdadero yo, perdido entre la subjetividad y la denominación lingüística” (Venti 2008: 173).

En su búsqueda vital por encontrarse, Alejandra Pizarnik fue construyendo pequeños subterfugios en cada uno de sus nombres, dotándolos uno a uno, de una parte de su esencia. “Buma en la infancia familiar; Blímele en la escuela judía; Flora en la juventud argentina; Sasha en las fantasías rusas; Alejandra en su escritura, Alejandra en sus transgresiones, Alejandra en sus voces”. (Suárez Rojas, 1997: 24) El cambio paulatino de nombres se ve desde la correspondencia de la autora, que comenzará firmando como Flora para más tarde ir alternando entre Alejandra, Alejandra Pizarnik, o simplemente A e incluso alguna Sasha.

Sus nombres la aprisionan “Sé del miedo cuando digo mi nombre” (PC: 87) por eso debe buscar nuevas formas de nombrarse, de “renombrarse”, pero, “¿qué es un nombre? Una máscara bajo la que se oculta un yo, un personaje; el escondite de la identidad. El lenguaje le sirve de refugio en tanto en cuanto tiene un vacío, porque ausenta esa identidad y no pueda ser encontrada” (Uchisato 2010: 81).

Encuentra en la fragmentación un medio para salvaguardarse del mundo pero a su vez, le angustia. Es la eterna contradicción, lo que la salva también produce su dolor. La poeta dice en uno de sus poemas sin título no recogidos en libros:

[...]  
buscaba la piedra no el pan  
un himno inocente no las maldiciones  
el conocimiento de mis nombres  
para olvidarlos y olvidarme  
[...] (PC: 301)

El rasgo principal de identidad de un individuo es su nombre, pero “Alejandra es más que un nombre, es la máscara que cubre al personaje hecho con palabras. Debajo de «Alejandra» está la poeta que busca la infancia” (Venti 2008: 173).

La poeta, que va en busca de la palabra primigenia, se oculta en el lenguaje y mantiene una tensión entre la palabra poética y su propio yo, creando así una barrera ontológica entre el ser y el nombre. La palabra es para ella al mismo tiempo una condena a muerte y un asilo. Ser solo un nombre significaría una muerte poética, pero buscar en él un origen lleva a una destrucción porque ese origen no es más que una ausencia, por eso, mediante la adopción de otro nombre, Alejandra reniega de quién es o de quién debiera ser y construye su identidad poética. Esto se debe a la imperiosa necesidad de distanciarse de su propio yo, pues no lo

siente como suyo: “El horror de habitarme, de ser -qué extraño- mi huésped, mi pasajera, mi lugar de exilio<sup>14</sup>” (*Semblanza* 5 enero de 1962).

La ya nombrada dualidad del signo se ve referenciada en su producción, pero también en su relación con el mundo que intensifica la distancia dentro de su propio ser. Alejandra Pizarnik, una poeta que se sentía apátrida, precisa de una relación con los otros que “se ajusta en una dinámica de distanciamiento y acercamiento: “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo” (D: 230).

La poeta se mueve, según los estudios de Carolina Depetris (2005), entre dos éticas que condicionarán su devenir vital: ser un yo solitario dedicado al solipsismo o un ser con los otros pero contenido. Esta cuestión desencadena a su vez una de las claves de su obra, ¿cuál debe ser su refugio? Si se respalda en la comunidad y deja que el encuentro suceda, la poeta sale de sí misma para componerse de “los otros<sup>15</sup>” y así, vivir en sociedad, lo que significaría renunciar por completo a su esencia; pero si por el contrario deja que la soledad la ampare, rechaza a “los otros” para adentrarse en sí misma, y eso la llevaría a la muerte. Advertimos en su diario una reflexión: “no entiendo como los demás no tienen un terror espantoso del mundo. Yo tengo miedo de los otros y de mí. No es bueno vivir en una piel. Lo digo por experiencia” (D: 1287).

Para ahuyentar el miedo al abismo tanto poético como real, Alejandra Pizarnik busca su consuelo en sus voces y esta duplicidad de Alejandras es la representación de la multiplicidad del yo de la argentina. Es decir, esta pluralidad de yoes, con los que mantiene un dialogo interno, es el reflejo de varias personalidades que cobran vida propia en el transcurso de sus escritos. Si estos son un reflejo de su vida y sus palabras tienen como pretensión describir con exactitud una realidad que ella vive pero que no es capaz de nombrar, quizá la desmembración poética consiga llevarla al conocimiento del lenguaje absoluto y así trascender en el lenguaje poético.

---

<sup>14</sup> En: Pizarnik, Alejandra. *Semblanza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Extraído del artículo de González Pereira, Verónica (2004): *La condesa sangrienta y Alejandra Pizarnik: sobre miradas, fríos espejos y moradas*. Trabajo de grado. Disponible en red: [http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Filosof%3Fa/Anuario\\_Pregrado\\_La\\_condesa\\_sangrienta.pdf](http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Filosof%3Fa/Anuario_Pregrado_La_condesa_sangrienta.pdf)

<sup>15</sup> Advertimos en la obra de Pizarnik numerosas referencias a “los otros” que, en relación con este trabajo, serán interpretadas como el conjunto de voces que amparan a la de la poeta, es decir, el sistema de influencias e intertextualidad que podemos observar en sus textos, pero también sus “otras” propias voces, que se describen en el siguiente apartado. La imposibilidad de acaparar todas y cada una de las referencias bibliográficas e influencias que se observan en la obra completa nos frena a la hora de desarrollar con mayor profundidad la cuestión de la alteridad en Pizarnik. A pesar de esto, se ha querido plantear dicha cuestión para la facilitar la comprensión del apartado “las voces de Alejandra”.

### 3.2.1 *Las voces de Alejandra*

En la construcción de su «yo» poético, Pizarnik, en su intento por burlar los límites del lenguaje, forja un doble poético creando un desdoblamiento de la voz poética en múltiples y diversas voces. Esta característica existencialista se nutre, a su vez, de una leve influencia romántica mediante la inclusión de la primera persona y la ausencia de ese yo propio que busca una identificación, un resguardo por medio de las palabras.

Hay una evidencia de la multiplicidad de yoes en la producción de la autora, pero para procurar siquiera acercarnos a su finalidad, debemos preguntarnos qué es el yo. Ante esta cuestión no podemos sino referirnos a las teorías de Freud y el psicoanálisis ya que, recordemos, Pizarnik estuvo muy interesada en él e incluso acudió a terapia<sup>16</sup>. Para Freud, el yo es el encargado de comprender la realidad y evaluarla desde el ser consciente. Además, si profundizamos en el inconsciente, encontramos las frustraciones, las heridas, en definitiva, el recuerdo: “Toda participación del yo en el individuo es un proceso consciente y el dominio depende de cada ser humano” (Freud: 2007:27).

Pizarnik esconde su yo en sus voces, que no son más que el reflejo de varias personalidades a las que la autora quiere dar vida en sus textos y así ser capaz, a través de ellas, de exponer aquello que no se atreve ni tan siquiera a pronunciar: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (PC: 264).

Su necesidad de disociación viene dada por el deseo de búsqueda de una voz o representación de sí misma que englobe el ansiado lenguaje y lo dote de los matices necesarios para así, finalmente, dejar caer su máscara.

Pero, ¿cómo podría desvelar su ser que existe solo en función de la propia existencia del lenguaje? Mediante el juego de travestir al sujeto. Así, “el yo deja de ser una realidad cerrada, única y se presenta ontológicamente como un número indeterminado de yoes que funcionan de manera independiente” (Gómez Ávila 2018: 217).

Cada yo se compone en torno a su reflejo, plasmando parte del mismo yo que es capaz de verse envuelto en la realidad que la asuela y también de curarse las heridas que el dolor y el sufrimiento le han provocado. El espejo muestra a su vez la realidad y la ilusión y expresa

---

<sup>16</sup> Nos remitimos a las sesiones con Ostrov, nombrado anteriormente. Por eso que nos permitimos presentar nuestros planteamientos a través de un breve apunte teórico del psicoanálisis ya que son muchos los estudios críticos de la obra de Alejandra Pizarnik que se han realizado desde esta perspectiva.

la dicotomía entre lo real y la apariencia. El espejo muestra al ser pero también el hecho inevitable de no poder llegar hasta sí mismo si no es a través del otro en el reflejo. Se llega al yo desde otro yo y se invierte lo que refleja: el mismo es el otro y se transfieren las identidades.

Así, se puede observar que, tanto en sus poemarios como en lo que se ha denominado “prosas”, vamos a vislumbrar una interacción de la poeta con los otros en su búsqueda para encontrarse:

Un rostro frente a tus ojos que lo miran y por favor: que no haya mirar sin ver. Cuando miras su rostro- por pasión, por necesidad como la de respirar- sucede, y de esto te enteras mucho después, que ni siquiera lo miras. Pero si lo miraste, si lo bebiste como sólo puede y sabe una sedienta como tú. Ahora estás en la calle; te alejas invadida por un rostro que miraste sin cesar, pero de súbito flotante y descreída, te detienes [...] (“Un rostro”, PRC: 23).

Si limitamos el análisis a lo estrictamente formal, nos topamos en sus textos con la alternancia de la representación pronominal así como de las personas verbales en función de quién sea la persona que habla, o aquella a la que se dirige. Algo que parece obvio, cobra otra significación en la obra de la escritora argentina, puesto que la escritura autobiográfica de la autora, que como hemos querido presentar durante la explicación de este punto, se manifiesta mediante sus voces, no tiene un destinatario único<sup>17</sup> sino que hallaremos textos como “Mucho más allá” de *Las aventuras perdidas*, en los que la voz poética habla consigo misma y se pregunta:

[...]

¿Y qué?  
¿Y qué me da a mí,  
a mí que he perdido mi nombre  
el nombre que me era dulce sustancia  
en épocas remotas, cuando yo no era yo  
sino una niña engañada por su sangre?

[...] (PC: 95)

La poeta utiliza la primera persona del singular para referirse a sí misma, pero no encontraremos una uniformidad en sus textos. Los poemas deben ser representaciones de una vida y, por tanto, no es de extrañar que encontremos algunos como el número 6 de *Árbol de Diana* en el que es su reflejo el que habla desde una tercera persona:

ella se desnuda en el paraíso  
de su memoria

---

<sup>17</sup> Se analiza en este punto solo aquellas representaciones poéticas cuyo sujeto lírico se ha considerado que es la propia Alejandra, dejando así a un lado los poemas que se refieran al amado puesto que no es nuestro objeto de estudio.



ella desconoce el feroz destino  
de sus visiones  
ella tiene miedo de no saber nombrar  
lo que no existe (PC: 108)

Pero también en el mismo poemario damos con un poema en el que la autora se habla desde un tú:

16  
Has construido tu casa  
Has emplumado tus pájaros  
Has golpeado al viento  
con tus propios huesos  
has terminado sola  
lo que nadie empezó (PC: 118)

Alejandra Pizarnik se conforma en un ser completo mediante la invocación de sus voces; la Alejandra del pasado y la del presente -que se oculta y se envuelve en su propia fragmentación- coinciden y es entonces cuando la fragmentación se hace evidente:

ahora  
en esta hora inocente  
yo y la que fui nos sentamos  
en el umbral de mi mirada (PC: 113)

La escritora, que siempre quiso entenderse y, analizarse, cruzó la línea de su propia interpretación mucho antes de lo que imaginó y, a pesar de que no podemos conocer con exactitud si su necesidad de desdoblamiento nace incluso antes que su propia escritura, ella misma habla de este recurso en su diario (460): “Mi proyecto de escribir voces es inteligente, pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero, ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas, pero entonces serían personajes [...]”.

Así, las temibles pero incesantes voces de Alejandra cobran vida y se personifican, creando una serie de personajes que recorren sus textos para hablar de sí misma cambiando de personalidad y con los que mantendrá un diálogo para mostrar todos y cada uno de los rostros de Alejandra Pizarnik.

### **3.2.2. Personajes**

Si nos perdemos por las páginas que un día fueron la plasmación de su conciencia, notamos que la mayor parte de los personajes o voces en las que la autora se configura, son

figuras femeninas. En el intento por comprender el lenguaje de Pizarnik, no podemos pasar por alto esta configuración de presencias y su proximidad con el sujeto lírico. Así pues, se procede a realizar una breve catalogación de los sujetos femeninos en sus obras, prestando una mayor atención a la que hemos considerado es la mayor representación y el centro de su mundo literario: la niña.

Ya hemos puesto de manifiesto que la relación de la autora con su infancia era algo complejo y así lo muestra ella dando voz a esa niña que quiere resurgir. La niña es su conexión con la infancia, que simboliza para ella el camino para llegar al lenguaje primitivo pero también le supone un infierno; la niña que fue se une a la niña que es y de la que no puede evadirse.

Pizarnik juega al despiste con sus máscaras y procura una mezcla de voces y tiempos. El presente y el pasado encuentran un punto común en la figura de esa niña que contiene a Alejandra como es y cómo era: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara que serás y asusta a la niña que fuiste” (PC: 241).

El yo presente se propone superar el pasado porque “la niña del pasado coexiste de algún modo, con el sujeto lírico actual y éste quiere superar esta situación aunque sea [...] por medio de la máscara que oculta lo que es realmente” (Tembrás Campos, 2006: 10).

Se retrata a la niña desde una perspectiva negativa, por medio de la carencia y la proximidad entre el yo poético y la presencia de la niña se hace cada vez más latente como vemos en este poema sin título de los poemas no recogidos en libros:

Sumisa a la niña muda  
que habla en mi nombre,  
me cierro, me defiendo,  
cuando las cosas,  
como hordas de huecos,  
vienen a mi terror (PC: 322)

La niña aparece siempre detallada; es la niña de seda : “no más las dulces metamorfosis de una niña de seda sonámbula ahora en la cornisa de la niebla” (Poema 12 de *Árbol de Diana*, PC: 114), la niña de tiza: “como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia” (“Camino del espejo” de *Extracción de la piedra de locura*, PC: 241) o la niña de papel: [...] una centelleante niña de papel plateado a medias ahorcada dentro de un vaso de vino azul” (“El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” de *Extracción de la piedra de locura*, PC: 255). La atmósfera positiva de los

adjetivos que caracterizan a la niña se ve siempre truncada con una aportación negativa posterior (sonámbula, borrada, ahorcada). De este modo llegamos a la manifestación de la niña monstruo:

PARA JANIS JOPLIN

[...]

hiciste bien en morir.

Por eso te hablo,

Por eso me confío a una niña monstruo (*Textos de Sombra* PC: 422)

La niña que fue se contrapone a la niña que es, un doble que procura la sanación de la soledad del yo lírico y que “ocupa gran parte del sujeto lírico, pero este reconoce que ya no es su lugar” (Tembrás Campos, 2006: 3) Sin embargo, el espacio escogido para la niña se concreta en “Sala de psicopatología” de *Textos de sombra* (PC: 414):

Lejos de las ciudades en que se compra y se vende (oh, en ese jardín para la niña que fui, la pálida alucinada en los suburbios malsanos por los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que no has tenido madre (ni padre, es obvio)

El jardín es el espacio prometido, el espacio imposible [que] se levanta, entonces, para la niña que fue lo que debería haber sido frente a lo que fue “realmente” (Tembrás Campos, 2006: 11). El origen de todo, el lugar sagrado, su lugar de retorno, es el jardín y a él busca regresar para sopesar este anhelo de reparación: “sólo vine a ver el jardín” (PC: 432-433).

También será el espacio para otro de los grandes personajes de Alejandra: Sombra<sup>18</sup>.

Sólo buscaba un lugar más o menos preciso para vivir, quiero decir, un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa: Sombra quería un jardín.

- Sólo vine a ver el jardín – dijo.”(Sin título en *Textos de sombra* PC: 403)

Sombra es una nueva identidad donde se esconden esos “otros” de los que la autora huye; la sombra no puede existir sin el objeto de la misma manera que Pizarnik no puede existir sin los otros. La sombra tiene esa capacidad de sustraer parte del ser, así, la sombra y Alejandra Pizarnik establecen esa relación pautada de imbricación del uno y el otro, la mismidad y la otredad se presentan bajo ese nombre -con mayúsculas- Sombra. Este personaje que posee un carácter negativo por estar tan unido a los otros, recibe también un tratamiento de respeto, al aparecer en *Los perturbados entre las lilas* como algo cercano a una

---

<sup>18</sup> “La autora dedica ocho poemas a ese personaje, [arquetipo del psicoanálisis junguiano], que han sido recogidos en sus *Poesías completas*. Estos manuscritos permiten suponer que Pizarnik pensaba en un libro único con este título y un personaje, Sombra. Una nota de 1972 en otra libreta menciona Sombra, Casa de Citas y Sala 18 como textos separados sobre los que trabajaba” (Pizarnik 2016: 401). En 1982, se publica una edición titulada *Textos de Sombra y últimos poemas*, organizada por Olga Orozco y Ana Becció, donde se recogen estos textos y algunos todavía hoy inéditos de la autora.

represalia: “CAR (*regresando*): Los encerré en el fondo. Ya no hay mas que sus sombras” (PRC: 175).

Sin duda, se puede afirmar la significación tan negativa que Sombra o la sombra tiene en la producción de Alejandra Pizarnik, que incluso la lleva al extremo, ya que, mediante este personaje, se pone de manifiesto la importancia de la muerte en los textos de la autora. Si pensamos en el poema “El entendimiento” de *Textos de sombra*, el yo lírico se confunde, Sombra es Sombra; “[...] pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto” (PC: 405).

Pizarnik siempre reservó un lugar especial en sus textos para la muerte<sup>19</sup> ya que, al fin y al cabo, su figura la acompañó durante gran parte de su trayectoria vital. De esa relación esencial para la poeta nace Mme. Lamort, presente en sus relatos donde juega al despiste con una dualidad semejante a la de Sombra. Hay en *Diálogos* una conversación de Mme. Lamort con Mme.Lamort:

- ¿Quién es usted? Deberíamos presentarnos.
- Mme. Lamort -dijo-. ¿Y usted?
- Mme. Lamort.
- Su nombre no deja de recordarme algo -dijo.
- Trate de recordar antes de que llegue el tranvía.
- Pero si acaba de decir que no hay tranvías en Paris -dijo.
- No los había cuando lo dije pero nunca se sabe que va a pasar.
- Entonces esperémoslo puesto que lo estamos esperando -dijo. (PRC: 29)

La muerte será entonces un personaje recurrente en su textos prosísticos, aunque también será frecuente encontrarla en la poesía donde carecerá de un nombre:

BALADA DE LA PIEDRA QUE LLORA  
la muerte se muere de risa pero la vida  
se muere de llanto pero la muerte pero la vida  
pero nada nada nada (PC: 62)

La muerte, la eterna compañera, la acompaña durante toda su producción literaria siendo “la principal causa de la representación del conflicto del sujeto fragmentado múltiple llegando al silencio y a la posterior desaparición” (López Luances, 2002: 3).

En la prosa, la muerte aparecerá acompañada de la niña y del último personaje que se busca retratar en este apartado: la muñeca.

---

<sup>19</sup> Nos remitimos solo a una serie de ejemplos en los que la autora personifica a la muerte ya que el tema de la muerte es lo suficientemente amplio como para estudiarse en solitario y, ese es el motivo por el cual no está dentro de nuestro objeto de estudio a pesar de ser básico para la comprensión de la obra. Así pues, recurriremos a él siempre y cuando sea estrictamente necesario y no remita a unas dimensiones que no nos competen.

La muñeca, a la que se dota de nombre en la obra teatral, aparece ya en los textos poéticos como un personaje que tiene vida propia pero que se aleja del yo poético como vemos en “Las promesas de la música” del poemario *Extracción de la piedra de locura*: [...] La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. [...] (PC: 233). Su obsesión por Lewis Carroll, intensifica la fascinación por las muñecas que se convierten en observadoras en el mundo de Pizarnik pero también en portavoces:

[...] DEL SILENCIO

I

Esta muñeca vestida de azul es mi emisaria en el mundo.

Sus ojos son de huérfana cuando llueve en un jardín donde un pájaro lila devora lilas y un pájaro rosa devora rosas. Tengo miedo del lobo gris que se disimula en la lluvia. (PC: 357)

Las muñecas de Pizarnik son la representación de la inocencia o la belleza; son lo que separan a la niña de la muerte. En la obra teatral, la muñeca es el juguete que trae Car, pero enseguida la presenta como “la invitada” y finalmente, Segismunda, la protagonista, decide dotarla de un nombre: Lytwin. Ella parece tener conciencia de ser un “yo” que se presenta casi inesperado y en otra de sus prosas la muñeca dice:

- ¿Que sos?

-Soy un yo, y esto, que parece poco, es suficiente para una muñeca (PRC: 72).

Tal vez se podría considerar la muñeca como un doble, cercano a la proyección de la autora ya que “no nacemos con un yo, nos agenciamos uno[...] no se puede ser solo yo, siempre se es cinco o seis” (Daza 2005: 10) y así, Lytwin se convierte en una voz.

Pizarnik siempre tuvo devoción por las muñecas, las coleccionaba. Piña (2011: 149) advierte:

Siempre tuvo muñecas en su cuarto o en su departamento, como un símbolo siniestro de la infancia devastada por la muerte. Porque sus muñecas son como restos o harapos del mundo inocente de la niñez, autómatas carentes de toda ingenuidad.

Las voces, los personajes, en definitiva, los miedos e inquietudes de la autora pasean por las páginas queriendo escribir la historia que Alejandra no pudo escribir y serán el quid para entender el lenguaje de Pizarnik.

## 4. DESLICES GENÉRICOS

Tras preludiar los elementos comunes e imprescindibles en la obra de Alejandra Pizarnik, está en nuestra propuesta de trabajo presentar una posible lectura conjunta de su obra. Nuestra intención es plantear la escritura de la autora como un *continuum* en el que la distinción entre géneros no es premeditada sino que se concibe como una exigencia vital. Un dato que se debe tener en cuenta a la hora de esbozar dicha propuesta es que se desconoce la fecha de escritura de gran parte de su obra completa y muchos textos son, a día de hoy, inéditos, razón por la cual nos basaremos en las entradas de su *Diario* para sustentar nuestro análisis. Para facilitar la comprensión al lector, este apartado estará conformado por subapartados que partirán de la poesía hasta llegar al teatro, algo que, aunque en un principio parezca contradictorio, esperamos que ayude a esclarecer la línea por la que transcurre la obra pizarnikiana.

### 4.1 Poesía

Hay en Pizarnik un anhelo por sanarse a través del lenguaje, como si configurarse a través de la tinta y el papel fuera lo único que pudiera alejarla de un mundo al que no pertenece, que le parece ajeno. Por ello, requiere de la complicidad de la palabra para crear con ella nuevos mundos donde ese yo fragmentado pueda pronunciarse sin miedo.

Así el poema se presenta como el soporte físico de ese espacio irreal porque en él se proyecta la palabra primigenia, la idónea para nombrar su realidad. Pizarnik está decidida a hacer de sus poemas un reflejo de sus miedos, inquietudes y, sobre todo, de su esencia.

¡Quiero escribir! ¿Qué? Aún no sé... Necesito ordenar mis ideas. Lavar mi frivolidad, pues aún me quedan restos. Por más tenaz que sea cada poema en asegurarme que no escribo bien, que no tengo condiciones para ello, persisto pues es lo último que me queda. Persisto pues si no escribo, soy un ser reventado. Escribo por exigencia vital (D: 121)

Esta necesidad de crearse a través del lenguaje tiene su origen en la lectura de los poetas románticos, y, sobre todo, de los poetas malditos. En su búsqueda de una voz propia, Alejandra Pizarnik, lectora empedernida, se inserta en un discurso poético cuyas bases serán cercanas a la de estos poetas.

De ellos aprendió que convertir su vida en poema significaba arriesgarse a perder los límites del yo, porque “solo así es posible que surja el “otro” que es la verdad del sujeto; como sugiere la conocida frase de Rimbaud, “*Je est un autre*”.

La poesía exige vivir en ella, convertirla en prioridad poniendo en juego hasta la vida y en este juego mimético con el lenguaje, nace su excesiva obsesión por él.

Pizarnik hizo del poema una ciencia exacta, el lugar donde todo tiene cabida pero no hay nada que carezca de una significación concreta, porque lograr que las palabras digan lo que se quiere decir implica “someterlas a un extremo rigor [...] cuidando desde sus aspectos musicales hasta sus más sutiles resonancia semánticas, para que su ambigüedad y su poder de sugerencia lleguen al máximo” (Piña 2011: 66).

Cada palabra, cada letra y cada espacio en blanco tienen capacidad para significar porque la poeta decide correr el riesgo de adentrarse en las profundidades lingüísticas. Ya desde sus primeros textos, el yo lírico se manifiesta en su intento por fundirse en el lenguaje. Ejemplo de esto es el poema “Yo soy” del poemario *La tierra más ajena*:

YO SOY...  
mis alas?  
dos pétalos podridos  
mi razón? Copitas de vino agrio  
mi vida?  
vacío bien pensado  
mi cuerpo?  
un tajo en la silla  
mi vaivén?  
un gong infantil  
mi rostro?  
un cero disimulado  
mis ojos?  
ah! Trozos de infinito (PC: 30)

La influencia de los románticos cobra fuerza en la poesía de la autora hasta 1962 y el yo poético muestra su dolor existencial y lo expresa en primera persona. En esta “primera etapa”<sup>20</sup>, la poesía de Pizarnik se presenta como un discurso en el que predomina la relación del yo con el mundo. El lenguaje, aunque elegido conscientemente, todavía describe sensaciones. Es una escritura controlada en la que lo escueto del verso aun no se ha visto superado por el torbellino del ser. A pesar de esto, en *La última inocencia* presenciamos el intento de la poeta por ordenar sus emociones y ser más contenida -todo lo que su hastío vital le permite-.

Si en el primer poemario podíamos encontrar un léxico de uso cotidiano “Miraba los coches en arreglo / sin sus vestiduras metálicas [...]” (“...de mi diario” PC: 23) o [...] límite

---

<sup>20</sup> Seguimos el trabajo de Marta López Luances (2002) en la división de la poesía de Pizarnik en dos etapas puesto que consideramos que tal y como hemos expresado su forma de escribir y su lenguaje cambia tras el viaje a París y por ello consideramos acertada esta propuesta.

en el dedo gordo de pie cansado y / pelo lavado en rizorosa cabeza [...] (“Poema a mi papel” PC:22), en *La última inocencia*, *Las aventuras perdidas* o *Árbol de Diana*, el lenguaje se carga de significación y “es el lugar de encierro del ser, es la jaula del sujeto y de la palabra” (Melys Parera 2004: 37). Los poemas ya no se centran en lo externo, sino en el propio sujeto léxico y en su relación con los demás y, sobre todo, consigo misma:

#### LA ENAMORADA

esta lúgubre manía de vivir  
esta recóndita humorada de vivir  
te arrastra alejandra no lo niegues. (*La última inocencia* PC: 53)

Empieza a manifestarse en estos poemarios la preocupación por la soledad, por su infancia y por la muerte o la vida, todo ello a través de sus voces. Las palabras se convierten en carencia y esta, a su vez, en dolor.

#### HIJA DEL VIENTO

[...]  
Tú lloras debajo de tu llanto,  
Tú abres el cofre de tus deseos  
Y eres más rica que la noche.  
Pero hace tanta soledad  
Que las palabras se suicidan (*Las aventuras perdidas* PC: 77)

Estos libros de poemas son el reflejo de su desapego del mundo y de sus aspiraciones personales y poéticas. Si en estos años empieza a pensar en la muerte como una posibilidad, tal como muestran poemas como “Noche” de *La última inocencia* (“La muerte está lejana. No me mira./¡Tanta vida Señor!/¿Para qué tanta vida?” PC: 57) y en su diario reflexionará sobre ello: “Ahora bien: yo quiero pensar en la muerte. Creo que es una de mis pocas posibilidades de salvación. Y, para mí, salvarme es no enajenarme” (D: 293). La locura, siempre unida a ella, aparenta ser problema y solución:

[...] También he ojeado un ensayo de Jung<sup>21</sup>. Y tuve miedo de estar loca. Es más: me desilusioné. Porque si yo estoy loca, ¿por qué me pliego a las convenciones? ¿Por qué no me cubre la inconsciencia, el frenesí, y el delirio? Y si no estoy loca, ¿por qué hay este silencio en mí, esta tensión interrumpida ocasionalmente por la angustia, la ansiedad y el llanto? (D: 319)

De nuevo, la idea involuntaria –o quizá no- de perpetuarse en una estética como la de Mallarmé en su carácter de “poeta puro” y su “aspiración a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas, la sexualidad, la rebelión y el suicidio” (Piña 2011: 17), se plasma

---

<sup>21</sup> Como hemos mencionado anteriormente, Pizarnik se interesó mucho por el psicoanálisis y estudió tanto a Freud como a Jung. Esto nos permite plantearnos la relación que existe entre el personaje de Sombra en Pizarnik y el arquetipo junguiano de la sombra como una de las representaciones principales de lo inconsciente colectivo. Si bien no podemos afirmarlo, es probable que Pizarnik se basara en sus estudios sobre Jung para crear su personaje.



en sus versos como reflejo de su experiencia vital. Nos podríamos aventurar a decir, tras la lectura de sus diarios, que la vida de Pizarnik tal vez no fuera plena para ella misma, pero que a partir de ella creó un universo literario en el que mitificarse.

Tras su estancia en París, su escritura cambia. París significa para ella una renovación completa, y de la brevedad del poema donde todo debía condensarse en unos pocos versos, la poesía de Alejandra Pizarnik se “retuerce” e impregna de una estética surrealista en la que todo se deforma, incluso la configuración del poema en la página. Sin duda, el contacto con las vanguardias que todavía no habían llegado a Argentina, fue muy positivo para la posterior consagración del personaje de Alejandra. Sus palabras cobran nuevos significados y las repeticiones e invenciones de nuevos términos son frecuentes. Incluso su diario se ve expuesto a la metamorfosis que provoca en la autora su intensa estancia en la Ciudad Luz y el contacto con el ambiente literario de la época.

La evolución se observa en un discurso fragmentado y caótico, en el que las palabras se amalgaman sin un aparente sentido (“No conozco. / No reconozco/ Oscuro. Silencio”. (“Del otro lado”, *Los trabajos y las noches*, PC: 203) pero donde la carga sentimental es mucho mayor que en los poemas de la primera etapa. La necesidad de definirse a través del lenguaje crece y, con ella, la frustración. De este modo, la confianza radical en el lenguaje se contrapone a la certeza de que el lenguaje “no sirve para la tarea de ontologización emprendida pues no da cuenta del sujeto en plenitud” (Piña 2011: 69).

Las voces resurgen y se hacen más presentes en los poemas; los desdoblamientos, cada vez más frecuentes, invaden las páginas y la poeta deja que hablen por ella:

#### ANILLOS DE CENIZA

Son mis voces cantando  
para que no canten ellos,  
los amordazados grismemente en el alba,  
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia. (*Los trabajos y las noches*, PC: 181)  
[...]

A su vuelta a Buenos Aires, Pizarnik cae en un profundo pesimismo porque nada es suficiente, ni siquiera el poema. Su intuición sobre la letalidad del lenguaje hace que sus poemarios adquieran un tono cada vez más desolador. Con *Extracción de la piedra de locura* Alejandra Pizarnik pretende exteriorizar su inflexión sobre la imposibilidad del lenguaje y la necesidad de recurrir al silencio y el poema comienza a ser insuficiente para expresar todo lo que quiere decir. Esta reflexión se convierte en el grito más estremecedor en *El infierno*

*musical*, escrito tan solo un año antes de su muerte, donde las imágenes se hacen más explícitas y la dureza de sus palabras es notable:

#### OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.  
Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.  
Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.  
Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.  
Y cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal. (*El infierno musical*, PC: 267)

En sus últimos poemas, Pizarnik se rinde al lenguaje y deja que el poema se escriba solo. Su afán por hacer un poema “terriblemente exacto” y la imposibilidad de dicho acto hace que Pizarnik termine creyendo en el “fracaso de todo poema, porque ve que la fusión entre ser y palabra es imposible” (Lasarte 1983: 876):

“El poema me parece que no alcanza, es necesario un gran espacio y un sinfín de explicaciones. Ojalá pudiera tener un ritmo de trabajo. El poema oculta esas cosas al esterilizarlas demasiado” (D: 791)

## 4.2 Prosa<sup>22</sup>

La disconformidad de Alejandra Pizarnik con el poema sugiere una necesidad de expansión en la escritura de sus textos, pero si el poema no es el soporte válido, ¿cuál es?

La respuesta la encontramos en el propio diario de la autora. Pizarnik escribe el 1 de Junio de 1966:

Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo porque elegí esa forma. Se impuso. Además, está en mi desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto. Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados, compactos y casi sin puntos y apartes. Poemas en prosa muy breves, breves como aforismos (D: 833).

La aparición del género del poema en prosa en las literaturas modernas “surgió de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas ya anquilosadas para ciertos poetas, por lo que debe entenderse como una negación al verso

---

<sup>22</sup> Tal y como se ha visto previamente, no existen suficientes estudios bibliográficos previos sobre la prosa de Pizarnik. Como el objetivo de este trabajo es ofrecer una visión generalista sobre la obra completa de la autora, nos centraremos en adelante en ofrecer pequeñas pinceladas sobre los principales aspectos en los que deberían centrarse futuros estudios sobre la prosa pizarnikiana.

como único vehículo de la poesía [...] el género nace, pues, vinculado a la crisis del verso en el pre-romanticismo y romanticismo” (Utrera Torremocha 1999: 11).

En Pizarnik, la escritura de la poesía en prosa o sus textos prosísticos se ve incrementada tras su vuelta de París, y, a pesar de que no están fechados todos sus textos en prosa, podemos remitirnos a la poesía para encontrar que no es hasta *Los trabajos y las noches* de 1965 cuando la pulsión descontrolada de la poesía en prosa empieza a invadir al poema.

El poema en prosa, al tener una mayor extensión, posibilita una mayor subjetividad del sujeto y su posición en el lenguaje cambia. La implicación de la escritora y su vida en los textos es total, al igual que en la poesía, pero la transgresión del lenguaje es mayor, puesto que tanto el poema en prosa como la prosa poética<sup>23</sup> permiten la creación de unos personajes y unas situaciones que no se dan en el poema.

Pero la prosa de Pizarnik, en realidad, trasciende lo poético y, sus relatos, reaccionan a una rebeldía exacerbada de la autora por explorar los límites del lenguaje.

Si en los poemas se observaba una Alejandra acongojada, introspectiva, en sus relatos la autora se siente mucho más libre y, por tanto, su lenguaje es más directo, menos sutil y, en algunas situaciones, incluso llega a ser obsceno. La dicotomía en torno a la que gira su obra, palabras y silencio, prosigue en relatos como “Palabras” o “En contra”, pero, en ellos, busca la reflexión profunda sobre cuál es su relación con su mundo- en las dos vertientes.

Los escritura de los relatos es muy visual y, siendo conscientes de que resulta paradójico, también muy enrevesada. Muestra de ello es el siguiente fragmento del relato antes mencionado, “En contra”:

Las cosas no ocultan nada, las cosas son cosas, y si alguien se acerca ahora, y me dice al *pan pan* y al *vino vino* me pondré a aullar y a darme de cabeza contra cada pared infame y sorda de este mundo. Mundo tangible, máquinas emputecidas, mundo usufructuable. Y los perros ofendiéndome con sus pelos ofrecidos, lamiendo lentamente y dejando su saliva en los árboles que me enloquecen (PRC: 22).

Pero lo que más se podría destacar de su prosa es la importancia del yo que se esconde bajo todas las metáforas y signos de corte surrealista. La autora busca transformar las palabras

---

<sup>23</sup> Debemos realizar la distinción entre el poema en prosa y la prosa poética puesto que consideramos que el volumen de Prosa recoge lo que nosotros calificaríamos como prosa poética debido a que el lenguaje sigue poseyendo características líricas y, sin embargo, en el volumen de poesía completa se recogen los poemas en prosa donde lo que cambia es el formato pero no la intención.

y llevarlas más allá de su total significación. De esta manera, se ve a la palabra como el arte de la expresión de la multiplicidad del yo, que se encamina a su desintegración. Por tanto, los personajes de los textos son los mecanismos esenciales que hacen funcionar la prosa creando situaciones irracionales y surrealistas.

Al leer los relatos de Alejandra nos ha llamado la atención la composición de dos de ellos por su conexión: “Devoción” y “A tiempo y no”. Nuestra propuesta de lectura de estos textos se basa en que a través de los personajes ya definidos en el apartado 3.2.2, se crea una historia. En *Devoción*, la muerte y la niña conversan entre ellas, como viejas amigas, mientras la muñeca observa. Esta escena, que se podría interpretar como el pasado, el presente y el futuro de la autora, llega a su culminación en “A tiempo y no”, donde los personajes actúan fuera de la norma esperada.

A través de los sujetos podemos observar las distintas estéticas y tradiciones. La figura de la niña le sirve para reencontrarse con la primera mirada, su voz inocente. Más contenida en su expresión, la niña quiere obtener conocimientos del mundo y reprime sus ganas de hablar:

Con ojos llenos de lágrimas prosiguió la reina loca:

- Niña, tú que no has tenido reino, no puedes saber por qué voy bajo la lluvia con mi corona de papel dorado y la protejo...
- Para que no se moje- dijo la niña. Y empezó a contar: Una vez mi primo y yo... Pero se contuvo pues la muerte mordía con impaciencia un pétalo de rosa que tenía en la boca.
- No, no puedo saber- dijo la niña (PRC: 38).

Sin embargo, la muerte es un sujeto paciente en el que se representa el conflicto del sujeto fragmentado y múltiple y su relación con el silencio y la desaparición. Por último, la reina loca, representación de la locura y la obscenidad en la prosa: “Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he acostado con mi caballo- dijo. Y agregó- : ¿Y qué?” (PRC: 39).

A partir de las tres voces se representan también los tres estilos lingüísticos que encontraremos en la obra de Alejandra Pizarnik: un lenguaje comedido e infantil, un lenguaje obsceno y rupturista, y el silencio.

Por último, queremos destacar la innegable influencia que la historia literaria tiene en los textos de esta autora, tanto en la poesía como en la prosa y el teatro. La obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* se recrea en el relato “El hombre del antifaz azul”. La obsesión de Pizarnik por la obra de L. Carroll es muy desconocida: ya en las cartas trata de introducir a Ivonne Bordelois, amiga íntima de la poeta, en el mundo maravilloso de *Alice in*

*Wonderland*: “me arrastraron a la lectura de L. Carroll la admiración y el fervor demostrados por Alejandra” (*Correspondencia*: 263, n. 66). Hay una conexión entre la autora y la obra de L.Carroll que se basa en la repetición de la oración “yo solo quería ver el jardín” que estará presente tanto en sus prosas como en los textos de sombra, conectando, a través de la intertextualidad, sus textos.

Pero La pretensión de escribir relatos y poemas en prosa tuvo siempre para Pizarnik una finalidad, la realización de una novela<sup>24</sup>:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie [...]. La poesía me dispersa, me desobliga de mi y de mi mundo. [...] Me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé porque me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe (D: 463).

Muchos fueron los intentos de Pizarnik por crear esa gran obra, pero sus dificultades para delimitar un solo argumento y la descripción de personajes la frenaron siempre. El lenguaje de Pizarnik es demasiado abstracto para formalizar una novela y ella era consciente de ello, quizá por eso escribió sobre todo poemas en verso, porque “la línea o el verso no requiere de continuidad de sintaxis” (Torres Rodríguez (2009: s.p.).

Ella sentía la necesidad de perpetuarse en el canon novelístico: “¡Al diablo! Siento un libro dentro de mí. Un libro que me atraganta. Un libro que me obstruye la respiración. Y yo no permito que salga. ¡No! Pero, ¿por qué? (D: 157)”. Pero la creación de la novela no llegó nunca. Los fragmentos manuscritos de *Textos de sombra* o su *Palais du vocabulaire*<sup>25</sup> son el mejor reflejo de su empeño por crear.

### **4.3 Teatro**

La máxima expresión del lenguaje pizarnikiano se da sin duda en su teatro. Centrándonos en su obra “*Los perturbados entre lilas*”, queremos mostrar cómo, en esta última etapa de su vida, la escritura deforma el lenguaje al máximo en su intento por poseerlo.

---

<sup>24</sup> Tal vez lo más cerca que Pizarnik estuvo de escribir una novela fuera la escritura de sus diarios donde encontramos algunos pasajes intercalados que no están fechados y que podrían ser comienzos de relatos o de prosa extensa como “El sueño y el mar” recogido en apéndices (D: 1119).

<sup>25</sup> Este proyecto comenzó a construirse como un cuaderno de notas donde se puede ver la formación literaria de la escritora y descubrir la intertextualidad de los textos. Como hemos anotado anteriormente, Pizarnik era una gran lectora, y quiso hacer de *Palais du vocabulaire* una guía de lectura, que. Junto con algunas anotaciones del diario nos darían las claves para descubrir todas las referencias escondidas en sus textos, porque, como afirma Patricia Venti (2005) “Pizarnik se burla del lector, de sus capacidades, introduciendo citas sin comillas de otros autores”. Lamentablemente, *Palais du vocaulaire* sigue siendo hoy un texto inédito.

En la antología *El deseo de la palabra*, la autora incluye un fragmento de esta obra con el título *Los perturbados entre lilas*, pero no fue hasta la publicación de las Prosa completa cuando se recogió la única obra teatral de la autora. En ella, Pizarnik busca que todo aquello que había sido parte de su escritura durante su periodo de creación estuviese presente.

*Los perturbados entre lilas* pertenece a la última etapa de escritura de la poeta, en la que había perdido toda la confianza en el lenguaje y, a causa de ello, explica Patricia Venti, en su artículo “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik” (2003:1), que “las obras escritas entre 1968 y poco antes de su muerte están impregnadas de ironía, humor y absurdo”. Pizarnik quería irritar al lector y conducirlo “fuera de escena donde la transgresión en el lenguaje residiera más en el significante que en el significado” (Venti 2003: 1):

MACHO: ¡Mal pensada! (Se ríe también él.) «... la postura conveniente, aconsejada por la higiene escolar. La necesidad de esa manera de sentarse ha impuesto, puede decirse, el culo normal. .. »  
(Futerina ríe hasta las lágrimas.)  
MACHO (fingiendo asombro): ¿Por azar dije algo gracioso para que te estés riendo como el chorro del bidet?  
FUTERINA: Me dio risa cuando dijiste «puede decirse».  
MACHO (con la misma voz del narrador): « ... puede decirse, el culo normal; de aquí, entonces, que se hermanen perfectamente ... ».  
SEG: ¡Basta!

El lenguaje se colma de connotaciones sexuales tanto implícitas como explícitas y la sutileza a la que Pizarnik tiene acostumbrado al lector, desaparece. Además, la fragmentación de la poeta llega a su culmen en esta obra. Cada personaje es una fragmentación, una voz y, por tanto, responde a un lenguaje distinto. Es la máxima expresión del surrealismo.

Las influencias literarias, en este caso de Calderón, están presentes desde el primer momento en el nombre del personaje y voz principal: Segismunda. Segismunda es el personaje que posee el poder de la palabra y que, “a partir del dolor y el sufrimiento se hace fuerte y domina” (Daza 2005: 3). A través de los diálogos vemos que el lenguaje de este personaje evoca a la poesía: “Seg.: vivir a mi lado es una suerte de muerte, pero alejarse de mí significa morir...” (PRC: 192).

En cambio, Carol resiste al poder del lenguaje que posee Segismunda mediante la apropiación de la musicalidad al producir palabras. Si el lenguaje dominante no posee melodía ni rima determinada, Carol canta:

CAROL: Estoy harto ( Canturreando). *Mi noche, tu noche,  
mi llanto, tu llanto,  
mi infierno, tu infierno* (PRC: 167)

Debemos hacer un inciso para plantear que es en este texto en el que la lengua argentina se presenta con mayor claridad. En los relatos, no se observa este lenguaje de manera muy marcada, pero, en cambio, en la obra teatral, el uso del voseo y las terminaciones de los verbos características de Hispanoamérica es mucho más frecuente: “Seg: Encerralo en el gallinero” (PRC: 169), “Seg: Por supuesto, y ahora ándate [...]” (PRC: 171).

## 5. SILENCIO<sup>26</sup>

Uno de los intentos de la literatura ha sido encontrar el valor total de la palabra mediante el descubrimiento de su reverso: el silencio (Sepúlveda-Pulvirenti 1990: 17). Ya Barthes (1981: 71) hablaba de que la desintegración del lenguaje conduciría a un silencio en la escritura y Pizarnik lo expresaba así en sus Diarios: “Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo, estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos– tiembla a mi lado” (D: 1139).

La necesidad de la escritura consciente se ve truncada por la inminente existencia del silencio. Afirmaba Max Picard (1917: 19) que “El silencio puede existir sin la palabra, pero no la palabra sin el silencio” y es que silencio no puede sino oponerse a la palabra para crear un nuevo lenguaje y abarcar niveles más amplios de significación. “Lo que se puede transmitir con palabras; lo que se siente, puede ocurrir en algún momento anterior al lenguaje, o simplemente fuera de él” (Sepúlveda- Pulvirenti 1990:15). Pizarnik debe crear un nuevo lenguaje con las palabras de un mundo que no siente como suyo porque el lenguaje anterior, morada de la poeta, no logra darle la seguridad buscada por lo que ha perdido la confianza en la palabra y busca en el silencio la expresión de lo que no es capaz de decir, aquello que las palabras no consiguen significar.

El silencio aparece como un desbordamiento del ser que no acepta las barreras que le pone el lenguaje. Se trata siempre de la palabra, del lenguaje y del ser o la identidad. Siguiendo las teorías de Uchisato (2010:79) se propone la idea de que en el poema, el vacío del lenguaje tiene su revés en la ausencia de la identidad; no obstante, no se puede igualar vacío con ausencia y lenguaje con identidad porque cada concepto es una representación, sus

---

<sup>26</sup> Hablar del lenguaje pizarnikiano es hablar del silencio. Por esta razón, y, a pesar de la complejidad que conlleva hablar de la dialéctica de la palabra- silencio de la que ya hablaba San Juan de la Cruz y que llega hasta la última vanguardia como muestra, por ejemplo, Túa Blesa en *Logofagias: los trazos del silencio*, no hemos podido pasar por alto esta cuestión, acotándola a lo que los márgenes de un trabajo de estas características nos permitían.

interrelaciones también, lo mismo que su alteridad. Se necesita del lenguaje para decir que en las palabras hay un vacío.

Si el significante queda vacío de significado, dicho vacío, y por consiguiente el silencio, pueden configurarse dentro de él. Así, la falta de significado posibilita el vacío del lenguaje, y registra de alguna manera la imposibilidad del decir, evidenciando la necesidad de la palabra:

Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable. (PRC: 26)

De esta manera, el silencio se hace presente en las páginas en blanco y se colma de significaciones. La poeta persigue el silencio para hablar de la imposibilidad de llegar al absoluto mediante la metaescritura, de la propia “escritura del silencio”. Pizarnik, no sabemos si consciente o inconscientemente, está incurriendo en un oxímoron, el silencio carece de una densidad semántica. ¿Qué es entonces el silencio? Si se parte de la realidad de que hablar del silencio es un oxímoron ya que no se puede nombrar el silencio, puesto que el mismo significante lo convierte en palabra y por tanto deja de serlo, se presenta en él una lucha constante en la que su existencia no puede ser en sí misma. Afirma Sarah Martin en su estudio:

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. 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 esta obligatoriamente relacionada con la presencia y con la palabra. Así el silencio solo tiene sentido con respecto a la palabra, al igual que la ausencia siempre esconde una presencia, latente (2007:70)

“Decir el silencio es nombrar la ausencia desde la presencia” (Sepúlveda- Pulvirenti 1990: 64) y por esta razón, la poeta espera que el silencio llegue a donde no llega el lenguaje y la defina o la proteja:

silencio  
yo me uno al silencio  
yo me he unido al silencio  
y me dejo hacer  
me dejo beber  
me dejo decir (*Otros poemas*, PC: 143)

Hay una voluntad consciente, una decisión por cederle el control al silencio. El silencio es activo, habla por ella o en lugar de ella. El yo poético decide abandonarse al silencio, se une a él y “se deja hacer”.



En cambio, vemos en Fragmentos para dominar el silencio en *Extracción de la piedra de locura*, que es el silencio el que reemplaza a las palabras y se personifica en el texto: “cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (PC: 223) que el silencio ya no actúa sólo como guarida sino como ente que arrebató al yo lírico su voz.

La poeta no ve el silencio únicamente como refugio sino como la posibilidad de acceder a la ansiada reconciliación con el lenguaje del que no podía apoderarse:

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia [...]. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera (D: 286).

El lenguaje no puede controlarlo y por eso se aferra al silencio, pero este también la traiciona porque no existe y su unión no puede darse:

[...] Yo me arrojo en su silencio; yo, ebria de presentimientos mágicos acerca de una unión con el silencio. Recuerdo. Una noche de gritos. Yo subía y no tenía posibilidad de arrepentirme; subía cada vez más alto sin saber si llegaría a un encuentro de fusión o si me quedaría toda la vida con la cabeza en un poste. [...] En mí éramos yo y el silencio. Esa noche me arrojé desde la torre más alta. (PRC: 42).

La representación del silencio en la obra de Pizarnik nace de su propia necesidad por saber, por responder a esas preguntas que no es capaz de resolver; en ella hay una insatisfacción manifiesta en la búsqueda de lo inasible, en la no correspondencia de lo que nombra con lo nombrado. La palabra es la “herencia irrevocable” pero se constituye en ausencia, porque no alcanza para decir lo que se quiere decir (Becerra Gamboa 2013:92).

Cada letra es un fragmento de silencio que excede los límites de todo signo. El permanente conflicto entre la palabra y lo indecible conduce al sujeto más allá de sus límites (Venti 2008: 38). Alejandra sigue la consigna que aventuraba Wittgenstein en *Tractus lógico-philosophicus*: “los límites del lenguaje son los límites de mi mundo” (2009: 105). Así, la escritora ve en el silencio la salida perfecta de ese mundo que la acongoja.

## 6. CONCLUSIONES

Como cierre de nuestra propuesta, queremos incidir en algunas cuestiones que se han ido mencionando a lo largo del trabajo.

A estas alturas, es incuestionable que Alejandra Pizarnik vivía por y para la literatura. La escritora veía en la literatura un refugio al que acudir cuando el miedo al mundo exterior se apoderaba de ella y su vida giró siempre en torno a la necesidad de encontrar ese lenguaje propio que fuera suficiente para expresar su mundo interior. La influencia que recibe del surrealismo y su estudio de la corriente existencialista facilitan la expresión de sus vivencias y la creación de un lenguaje propio: el lenguaje pizarnikiano.

Este lenguaje recibe influencias de los “poetas malditos” y del surrealismo, pero la necesidad de la poeta por traspasar las fronteras del lenguaje la llevan hasta la subversión del signo lingüístico. Alejandra despoja de sus significados a los significantes y los dota de nuevas significaciones más afines a su expresión. Su objetivo fue siempre la creación de un lenguaje reflejara una realidad que la oprimía y, como el lenguaje no posee todos los matices necesarios para realizar ese objetivo, juega con él. Así, Pizarnik, en su interna lucha contra las palabras, se desdobra en diversas voces, presentes en los textos, porque, si la palabra no es suficiente para sanarse, debe reinventarla. Para ello, cada una de sus voces será el reflejo de un lenguaje o registro de la autora. Como se ha presentado anteriormente, las diferentes voces serán la representación de la poeta en su búsqueda del “yo lírico”, su relación con “los otros” y su necesidad del silencio.

Pizarnik toma consciencia de ellas y las plasma en una serie de personajes que refieren a la niña que fue en su pasado pero que busca su unión con la Alejandra del presente, es decir, la primera voz. La sombra en cambio corresponde a su segunda voz porque, igual que la sombra no existe *per se*, Pizarnik no puede existir sin su relación con los otros. Por último, la muerte, siempre de la mano de la autora, aparece durante toda su producción inmersa en las palabras, pero también en los silencios. Desde la distancia, la muñeca observa, es la Alejandra pasiva, la que espera paciente a que todo suceda y el lenguaje pueda curarla. Este desdoblamiento está presente en toda la producción de la autora, que, como hemos pretendido mostrar, avanza en tanto en cuanto avanza su vida. Desde un primer momento, su voluntad por llegar al encuentro del ansiado lenguaje pizarnikiano, marca su camino hacia la desesperación y el abismo poético.

A los 19 años comienza a publicar poemas porque confía en la poesía como soporte para acercarse a la palabra más inocente y pura. Ya desde los primeros textos encontramos su necesidad por hundirse en el lenguaje para poder resurgir nuevamente a partir de él. Pizarnik intenta encontrarse a sí misma mediante las palabras y vuelca en sus poemas todo aquello que provoca su hastío vital. Su estancia en París será un punto de inflexión y un nuevo inicio. Sus poemas comenzarán a presentar una estética más vanguardista, influenciada, desde luego, por su contacto con autores representantes del surrealismo. Su discurso va a ser más fragmentado, más caótico y pasional, como si fuera la escritura la que la controlase a ella y no a la inversa.

Tras su vuelta a Buenos Aires, ha perdido toda la confianza en el lenguaje y siente que el poema no es suficiente para guarecerse en él. Cuando con el poema no es suficiente, recurre a la prosa para persistir en la búsqueda constante de hacer de su vida una obra literaria. La prosa es el camino a la máxima significación porque en ella encuentra un lugar donde poder transgredir los límites que el poema le impone. Al tener mayor extensión, la prosa facilita la expresión de la subjetividad y, por tanto, Alejandra puede expresarse con mayor libertad. Su escritura se torna mucho más visual, como si las imágenes que la autora presenta en sus páginas pudieran convertirse en una realidad, a pesar de ser conscientes de su irrealidad. En su contacto con la prosa, Pizarnik, lectora empedernida, bucea entre las páginas de *Alicia en el país de las maravillas* y nos proporciona una reinterpretación desgarradora del cuento. Sin duda, Alejandra Pizarnik, es muy consciente de ese pulso al lenguaje. Prueba de ello son los textos a los que nos hemos referido como cuentos por su conexión a través de sus personajes, esas voces que acompañaron a Alejandra durante toda su vida.

Pero la máxima aspiración de Alejandra fue, como ella misma declara en sus diarios, escribir una novela. A pesar de sus numerosos intentos, la creación de esa novela nunca llegará, pero esa necesidad vital quedará parcialmente cubierta con la escritura de su obra teatral : *Los perturbados entre las lilas*.

Esta obra teatral supone la máxima expresión de ese juego con el lenguaje. En ella, Pizarnik pone en jaque al lenguaje distorsionándolo mediante nuevas creaciones o mezclas de registros. La obscenidad marca toda la obra y el lenguaje lírico que habíamos conocido de la escritora desaparece. De nuevo, Alejandra se esconde tras unos personajes que le sirven como escondite para tener libertad absoluta de decir lo que quiera decir.

Pero a pesar de todos sus intentos por reconstruirse mediante el lenguaje, Pizarnik sucumbe ante la necesidad del silencio que posee unos niveles de significación de los que la

palabra carece, pero su existencia se debe a la propia existencia de las palabras y esto la confunde. El silencio aparece como un desbordamiento del ser, que habla desde el silencio cuando desde la palabra no puede hacerlo. De esta manera, el silencio se personifica en el texto y habla por la autora. El problema surge cuando ni siquiera el silencio puede protegerla y se convierte, junto con el lenguaje, en una trampa. Si no hay palabras ni silencios que puedan salvarla del abismo, ¿qué le queda?

La autora, que se había rendido ante las limitaciones del lenguaje, era muy consciente de que la muerte la acechaba: “Sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Es una sensación que no comprendo perfectamente; es algo vago, lejano, pero lo sé y lo aseguro” (D: 260), y decidió dejarse morir, porque al fin y al cabo, Alejandra Pizarnik vive y muere por la escritura de una obra: su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

PIZARNIK, Alejandra (2010): *Diarios*. Barcelona, Lumen.

PIZARNIK, Alejandra (2017): *Poesía Completa*. Barcelona, Lumen.

Pizarnik , Alejandra (2015): *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen.

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALEJANDRA PIZARNIK

BARTHES, Roland. (1981). *El grado cero de la escritura*. Bogotá: Siglo XXI, Fondo de Cultura Económica.

BECERRA GAMBOA, Diedre (2013): *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*. Tesis doctoral inédita. Pontificia Universidad Javeriana. Accesible en internet : <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/14947/BecerraGamboaDiedre2014.pdf?sequence=1> [Última visita: 25.07.2018]

BLESA, Túa (1998): *Logofagias: los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelias.

CORTÁZAR, Julio (2005): *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores-

CRAVIOTO, Germán (2011): “El silencio en Alejandra Pizarnik”. *Litorale. Revista de difusión cultural*, 3, pp. 4-13. Accesible en internet: [http://litorale.com.mx/litorale/edicion3/PDF/05\\_Alejandra%20Pizarnik.pdf](http://litorale.com.mx/litorale/edicion3/PDF/05_Alejandra%20Pizarnik.pdf) [Última visita: 14.06.2018].

DAZA, Paulina (2005) : “Alejandra Pizarnik: No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. *Los perturbados entre las lilas*”. *Acta literaria*, (30), 151-168. Accesible en internet: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-68482005000100012&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-68482005000100012&script=sci_arttext) [Última visita: 17.04.2018].

DE CHATELLUS Adélaïde Y EZQUERRO Milagros (2013): *Alejandra Pizarnik : el lugar donde todo sucede : études*. Paris, Harmattan.

DEPETRIS, Carolina (2005): *Aporética de la muerte: estudio crítico de Alejandra Pizarnik*. Madrid. Universidad autónoma de Madrid.

DERRIDA, Jaques (1994): *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.

FREUD, Sigmund (2007). *Obras completas: El yo y el ello*. Buenos Aires, Talleres

Gráficos, p.27.

GÓMEZ ÁVILA, Stefany (2018): *Un camino infinito: la palabra en Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral inédita. Universidad Santo Tomás. Accesible en internet: <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/12533/2018stefanygomez.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Última visita: 24.08.2018].

LASARTE, Francisco (1983): “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Revista iberoamericana*, 49(125), pp. 867-877. Accesible en internet: <http://resolver.ebscohost.com.roble.unizar.es:9090/openurl?sid=google&auinit=F&auplast=Lasarte&atitle=M%C3%A1s+all%C3%A1+del+surrealismo:+la+poes%C3%ADa+de+Alejandra+Pizarnik&id=doi:10.5195/reviberoamer.1983.3844&title=Revista+Iberoamericana&volume=49&issue=125&date=1983&spage=867&issn=2154-4794> [Última visita: 08.05.2018].

MARTIN, Sarah (2007): “El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik”, *Lectora*, 13, Valencia. Accesible en internet: <https://ddd.uab.cat/pub/lectora/20139470n13/20139470n13p69.pdf> [Última visita: 14.06.2018].

MELYS PARERA, Carolina Alejandra (2004): *El silencio de la palabra o la escritura atópica en caminos del espejo de Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Chile. Accesible en internet: [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/melys\\_c/pdf/melys\\_c.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/melys_c/pdf/melys_c.pdf) [Última visita: 24.08.2018].

MURILLO GÓMEZ, Catalina: (2014). *La poética de Alejandra Pizarnik, un acercamiento interpretativo a la estética de la aniquilación del lenguaje*. Tesis doctoral inédita. Universidad EAFIT. Accesible en internet: [https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/5301/CatalinaMurillo\\_2014.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/5301/CatalinaMurillo_2014.pdf?sequence=2&isAllowed=y) [Última visita: 13.07.2018].

PÉREZ ROJAS, Concepción (2003): “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”. *Cauce*, 26, pp. 391-414. Accesible en internet: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/31356> [Última visita: 17.04.2018].

PICARD, Max (1954): *Le monde du silence*, Paris, PUF.

PIÑA, Cristina (2011): *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires. Accesible en internet: [https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES\\_DI%C3%81LOGOS\\_CONFRONTACIONES.\\_LEER\\_A\\_ALEJANDRA\\_PIZARNIK](https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES._LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK) [Última visita: 17.04.2018].

SEPÚLVEDA-PULVIRENTI, Emma (1990): *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid, Torremozas.

SUÁREZ ROJAS, Tina (1997): “Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?” .*Espejo de paciencia*, 3, pp. 24-27. Accesible en internet: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34570454/\\_ALEJANDRA\\_PIZARNIK\\_-\\_LA\\_ESCRITURA\\_O\\_LA\\_VIDA.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1536577941&Signature=oFtQtPIk5z1vy81JYfL4MSMIn9Q%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DALEJANDRA\\_PIZARNIK\\_LA\\_ESCRITURA\\_O\\_LA\\_VID.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34570454/_ALEJANDRA_PIZARNIK_-_LA_ESCRITURA_O_LA_VIDA.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1536577941&Signature=oFtQtPIk5z1vy81JYfL4MSMIn9Q%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DALEJANDRA_PIZARNIK_LA_ESCRITURA_O_LA_VID.pdf) [Última visita: 17.04.2018].

TEMBRÁS CAMPOS, Dolores (2006) : “ La niña en fuga: análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik”, *Alpha*, 22. Accesible en internet: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000100007&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000100007&script=sci_arttext&tlng=en) [Última visita: 03.09.2018].

TORRES GUTIÉRREZ, Carlos Luis (2004): “Alejandra Pizarnik”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (28), 21. Accesible en internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150541.pdf> [Última visita: 13/07/2018].

TORRES RODRÍGUEZ, Laura (2009): “Alejandra Pizarnik y la novela en práctica”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 22. Accesible en internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/torresrodriguez.html> [Última consulta 02.09.20018].

UCHISATO, Yumi Gabriela (2010): “El binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Signos Literarios*, 6, pp. 67-108. Accesible en internet: <http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/view/870> [Última visita: 13.07.2018].

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

VENTI, Patricia (2003): “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Accesible en internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151848.pdf> [última visita: 17.04.2018].

\_\_\_\_\_ (2005): “Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31. Accesible en internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152166.pdf> [Última visita: 17.04.2018].

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

VINDEL SÁEZ, Judith (2016): *Tristeza y dolor en la poesía de Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Islandia. Accesible en internet: <https://skemman.is/bitstream/1946/26096/1/TESIS.pdf> [Última visita: 13.07.2018]

WITTGENSTEIN, Ludwig (2009): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Gredos.