

EL BINOMIO PALABRA/SILENCIO
EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK¹

*“el lenguaje que es todo recuerdo
y, por serlo, es todo ausencia”*

LA MUERTE ME DA, CRISTINA RIVERA GARZA

Yumi Gabriela Uchisato*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: ALEJANDRA PIZARNIK, DECONSTRUCCIÓN, BINOMIO, PALABRA, SILENCIO

Resumen: La obra de Alejandra Pizarnik frecuentemente profundiza sobre su propia materia prima: la palabra y/o el silencio. La autorreferenciabilidad hace que el tema se convierta en algo sumamente problemático que involucra al sentido del poema y a la posición del lector. Para tratar de comprender este fenómeno, en este artículo propongo leer a la poeta argentina a través de la *deconstrucción*. Las nociones de Derrida permiten vislumbrar los alcances de la paradoja que engloba una poesía que trata sobre la imposibilidad de la poesía.

¹ Este artículo resume los elementos más importantes de mi tesis de licenciatura: *Lectura deconstruccion del binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

* yumigabriela@yahoo.com

Yumi Gabriela Uchisato

KEYWORDS: ALEJANDRA PIZARNIK, DECONSTRUCTION, BINOMIAL, WORD, SILENCE

Abstract: Pizarnik's work often delves into her own raw material: the word and/or the silence. The self-referential turns the theme into something difficult that involves the sense of the poem and the reader position. To try to understand this phenomenon, this paper suggests a reading of Argentinian poet through the deconstruction. Derrida's notions let us to take a glimpse at the scopes of the paradox which gathers a poem that discusses the impossibility of poetry.

Uno de los temas principales en la obra de Alejandra Pizarnik es la palabra y/o el silencio, es por ello que los trabajos críticos lo han analizado buscando descifrar su significado. El presente artículo se suma a esta labor tratando de ofrecer una interpretación que incluya el papel del lector. Hay que tomar en cuenta que si se habla de la palabra con palabras, lo dicho interfiere en la lectura y no sólo en el discurso. Como sustento teórico aprovecharé las diferentes herramientas que nos proporciona la *deconstrucción*. La razón principal para hacerlo es que Jacques Derrida fundamenta su quehacer alrededor de la idea de que no existe fiabilidad en el lenguaje, misma conclusión a la que llega Pizarnik en su recorrido poético.

Así, la primera necesidad surge intrínsecamente del marco teórico. La *deconstrucción* no pretende ser un modelo que se aplique invariablemente. Para Derrida cada texto exige un modo de lectura distinto, es decir, propio. Entonces, el primer apartado estará destinado a explicar los aspectos esenciales que se aplicarán en esta interpretación del binomio.

DECONSTRUCCIÓN

La *deconstrucción* surge en respuesta al *estructuralismo* imperante que buscaba sistematizar las disciplinas sociales y humanas para convertirlas en científicas. Para Derrida, se hace imperioso preguntarse sobre la

noción de *estructura*, porque es la forma en que se construye el conocimiento (y/o el pensamiento) y, por ende, lo instituido en tan diversas áreas. Cabe señalar que ésta busca ordenar, colocar en su lugar correspondiente a las cosas dentro de un sistema. Su condición para ser, o lo que Derrida llama “estructuralidad de la estructura”, es la necesidad de tener un centro que “recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de *arkhé* o de *telos*” (*La escritura...* 384). Este centro permite la organización, orientación y coherencia de sus elementos; sin embargo, esta necesidad de centro hace que la estructura no escape al *juego* que ella misma crea.

Cualquier estructura necesita una base o fundamento, una finalidad u objetivo, es decir, un origen del cual se pueda partir o un lugar al cual se busca llegar. Por exigencia, este origen o fin deben de estar establecidos, fijos. Si se pudieran permutar o transformar, los elementos integrantes del sistema también tendrían que serlo y, por consecuencia, la estructura se transformaría en otra. Alrededor de esta base, fundamento, origen, objetivo o finalidad (o centro) se construye y delimita una estructura. Hasta aquí, las palabras claves son *inmovilidad* y *límites*. La certeza y exactitud se obtienen mediante el exilio del cambio y de los elementos que no pertenezcan a ésta.

Ahora bien, si la estructura busca establecer qué se encuentra dentro y fuera de sí (de sus límites) para funcionar, nos encontramos con una paradoja porque el centro tuvo que existir previamente, *fuera* e independiente de ella. No se puede hablar de una *totalidad* (que es lo que busca una estructura al ponerse límites), si uno de sus elementos está fuera y dentro al mismo tiempo (y esto vale aún más para el centro).

Para entender mejor: hay una “paradoja entre la estructura y el hecho”.² Nada está dado sin que haya algo previo. Todo está marcado por un *pasado* (hecho) que determina el *presente* (estructura), pero resulta que cada uno de esos elementos necesita de una estructura previa para ser entendible y separable, es decir, se trata de un juego de diferencias: “El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que

² Noción tomada de Jonathan Culler (88).

prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo” (Derrida, *Posiciones* 35). Por tanto, la presencia simple y pura no existe porque todo hecho necesita una estructura previa, que necesita un hecho anterior y así hasta el infinito.

Nos encontramos sólo con orígenes no originarios, con bases que tienen millones de bases anteriores, y esto nos lleva de regreso a la otra palabra clave. No puede haber inmovilidad en algo que para ser tiene que buscarse en una trayectoria infinita. El juego, pues, inicia cuando la estructura busca evitar lo que provoca. Por consecuencia, habría que analizar si la búsqueda de *estructuralidad* no está basada en la presencia.

El fundamento de la ciencia se encuentra en la necesidad de sistematizar, de darle coherencia a la realidad. Podemos remontarnos a los griegos en esta búsqueda de la estructura del mundo. Definir a los objetos es la primera y primordial tarea porque sólo a partir de la delimitación se pueden derivar las relaciones de cada cosa con respecto de otra. La definición busca establecer qué es una cosa o qué la hace ser. La demostración de que la presencia ha sido esencial en esta determinación del ser podría iniciarse con el análisis de las operaciones que se llevan a cabo al definir la observación y la concreción. Los dos actos presuponen la noción de presencia para poder actuar. En el primer caso, es necesario el sujeto ante el objeto. Ahora bien, este acto transcurre en sí, no está fijo sino atrapado en las leyes irrevocables del tiempo. Se quiere quitar el movimiento al objeto a través de un acto (en *movimiento*) que no toma en cuenta no sólo los cambios del sujeto y del objeto, sino tampoco los propios cambios del acto en sí (pensamiento, razonamiento). Nada está completamente (en) presente.³

El segundo caso, el de la concreción, se fundamenta en la noción de *representación*. La palabra sirve para volver a poner ante sí (re-presentar) al objeto, pero esto que pretende ser un retorno al ente es en realidad

³ “El movimiento puede ser presente sólo si el momento presente no es algo dado sino un producto de la relación entre el pasado y futuro. Algo puede estar sucediendo en un momento dado sólo si el instante está dividido desde dentro, habitado por el ‘no presente’” (Culler 87).

una regresión al ser, es decir, el ente es lo que existe, el objeto; el ser es lo que hace al ente ser lo que es y, entonces, es una reflexión y una intuición. Esta regresión al ser es una relación entre el sujeto y el objeto, no una presencia.⁴

La historia de Occidente, al tratar de definir, es logocéntrica: “El Logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser como presencia” (Derrida, *De la gramatología* 19). Ahora bien, remontrándonos a sus inicios encontramos que

[...] el griego entendía la función del *logos* en su doble acepción: la razón y la palabra. En efecto; hablar bien, decir bien una cosa, quería decir para el griego habarla [*sic*] entendido y poder expresar lo que se había entendido. Para poder decir a los demás lo que les [*sic*] cosas son es menester que el que hable de ellas sepa lo que son. Sólo el que sabe lo que son, puede hablar de ellas. La función lógica es así doble: primero entender las cosas y segundo decir lo que son. El griego se decía en primer lugar a sí mismo lo que las cosas eran y después a los demás. La primera función es la que entendemos como razonamiento: razonar es ponerse a sí mismo en claro las cosas; la segunda es la función divulgadora: hablar de ellas. (Zea 25)

El acto de definir implica necesariamente al *logos*. La razón es la vía por medio de la cual podemos deducir qué es una cosa y la palabra es la concretización de este razonamiento. Así, la filosofía y la ciencia encontraron en él sus raíces epistemológicas. Este logocentrismo se convirtió en la base que determina la validez del conocimiento y, a su vez, es el depósito de éste. Razón y palabra son el eje esencial para comprender la trayectoria y la actualidad del pensamiento occidental.

Ahora bien, la validez del conocimiento por medio del *logos* es profundamente idealista, primero, porque podemos observar que el logocentrismo se fundamenta en nociones como Verdad, Mundo, Lógica, etcétera —en mayúsculas porque son categorizadas por el mismo movimiento del *logos*, como fines u orígenes absolutos—, ideales, al fin,

⁴ “El representar ya no es el desnudarse para..., sino el captar y comprender de... Lo que domina no es el presente sino el ataque” (Peretti della Rocca 25).

Yumi Gabriela Uchisato

porque se parte del presupuesto de que existen por sí solos y —como ya se planteó— la noción de presencia no opera como se pretende. En pocas palabras, sus pretensiones son absolutas, se trata de llegar a un punto sin retorno donde nada más pueda ser dicho; segundo, por la confianza completa en la racionalidad, no obstante, siendo una estructura más —como ya se vio también— su fiabilidad no es incuestionable; y tercero, porque necesita de la idea de un significado trascendental para poder operar, es decir, que ya sea en la palabra o en el pensamiento, la representación del objeto es el objeto, no debe remitir a nada más, pero —como ya se mencionó— cuando el objeto es pensado por el sujeto (representación) no existe presencia sino una relación entre los dos, por ello no hay significado sino otro signo que también requiere interpretación o búsqueda de sentido.

Ahora bien, el logocentrismo funciona a partir de oposiciones. Es un sistema basado en principios alrededor de los cuales gira la significación. Estos ejes siempre tienen oposiciones (adentro/afuera, alma/cuerpo, positivo/negativo, literal/metafórico). El logocentrismo asume la prioridad del primer término y concibe al segundo en relación a éste, como negación o complicación. Tal vez no se ha hecho consciente la importancia de los binomios para nuestro pensamiento. Si se observa, los polos conceptuales siempre han representado la jerarquización de los elementos, con lo cual se puede, posteriormente, derivar, concluir o establecer. Además, su relación no es pacífica, siempre uno de los términos domina violentamente al otro. Esta fuerza opresiva determina el significado no sólo de cada elemento del binomio, sino la jerarquización que se lleva a cabo alrededor de éste. No obstante, Derrida muestra que un término siempre incluye al otro; las cualidades que hacen a uno de ellos ser, hacen posible que el otro también sea.

Cualquier análisis parte de los mismos presupuestos. Por ello, puede decirse que se cae irremediabilmente en una paradoja irresoluble. Si se lee con cuidado (la *deconstrucción* es en realidad un modo de lectura) nos encontraremos siempre con una aporía. Esto sucede de manera inevitable. La misma *deconstrucción* no escapa del todo a estos presupuestos que son, a fin de cuentas, la manera en que pensamos. Todo puede ser

deconstruido (o se deconstruye) por su misma posibilidad de ser. Lo que hace a la idea ser es su capacidad de representación, sin ésta sería imposible, y, aunque sea idealismo de la presencia, el pensamiento sería impensable (vélgase la frase) sin esa paradoja. Es por ello que Derrida niega que sus conceptos sean *destructivos*, porque no puede haber algo que reemplace del todo a la metafísica del logocentrismo. La *deconstrucción* trabaja dentro del sistema para resquebrajarlo: "Los movimientos de desconstrucción no afectan a las estructuras desde fuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras de una *determinada* manera" (Derrida, *De la gramatología* 32). Se trata de comprender el funcionamiento del pensamiento, no para negarlo, sino como una fuente nueva de conocimiento. Así, la paradoja no resulta ser un defecto, sino la cualidad que muestra la fuerza del *texto*.⁵

Hasta aquí se han visto de manera general los aspectos a los que se opone la *reconstrucción*, sin embargo, hay una propuesta deconstructiva que será la que se utilizará posteriormente en este trabajo. En primer lugar, Derrida nos dice que la lectura debe de ser atenta. No sólo debe hacer caso de las intenciones del autor sino también de las implicaciones significativas de la lengua que se usa. Hay una interrelación siempre entre lo que se pretende, lo que se permite y lo que se desborda. La lengua y su funcionamiento quitarán y otorgarán sentido más allá del control del autor, por eso, una lectura debe ser productiva y no encerrarse en los límites de un método. La repetición de un método crítico en cualquier texto sólo logrará protegerse a sí mismo porque busca la inmovilidad, es decir, una lectura tradicional se sustenta en (vive gracias a, se constituye debido a) ese significado trascendental puro, único, presente en (por) sí solo. Si este significado no es o no funciona como se pretende, la lectura tradicional no tiene razón de ser:

⁵ Derrida llama *texto* al tejido que se da entre todos los términos, un entrecruzamiento o intercambio infinito donde el significado se desplaza siempre. Es una historia del sentido donde no se encuentran límites.

Yumi Gabriela Uchisato

La seguridad con que el comentario considera la identidad consigo del texto, la confianza con que recorta su contorno, corre pareja con la tranquila certeza que salta por sobre el texto hacia su presunto contenido, del lado del puro significado. (Derrida, *De la gramatología* 203)

Abrir la lectura quiere decir singularizar, reinventar ante cada texto, en una sola palabra: producir. Es por ello que Derrida dice que se debe proceder de dos maneras en la operación textual: "Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado que leer y escribir" (*La diseminación* 92).

La *deconstrucción* pretende borrar los límites dentro de los cuales ha operado la crítica tradicional (metafísica). La pretendida objetividad de ésta, la separación del sujeto y del objeto, no funciona, como ya se ha explicado; por eso todo gesto siempre tiene que ser doble. Producir para cada texto una lectura apropiada a sus características es una escritura. Esto es operar dentro y fuera al mismo tiempo. Asimismo, no se puede negar o ir más allá del logocentrismo o la metafísica:

Todo pensamiento crítico, incluido el derrideano, forma parte de la tradición metafísica occidental en la medida que, aunque sea para criticarlo, sólo dispone de un lenguaje: aquel, precisamente, que pertenece a la metafísica porque la funda. (Peretti della Rocca 124)

Los binomios no escapan a este proceder: "La desconstrucción no puede limitarse a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema" (Derrida, *Márgenes...* 371). El tratar simplemente de negar, oponerse o invertir los conceptos sería trabajar en el mismo sentido tradicional. La inversión, como primer paso, es necesaria para entender las fuerzas discursivas del texto, pero si el trabajo deconstructivo se quedara aquí, se trataría, al fin, del mismo movimiento estructuralizador. La inversión, entonces, es volver "contra él [sistema de oposiciones metafísicas] sus propias estratagemas" (Derrida, *La escritura...* 33). La jerarquización permanece en este primer momento deconstructivo. Evidenciar de este modo la violencia que

ejerce un concepto sobre el otro y comprender que se puede invertir el dominio, supone que gran parte del significado del texto se debe a este procedimiento. Derrida propone que dicho significado está *diferido* y *diseminado*. No existe un tercer término que dé sentido. La presencia no está más allá del binomio ni tampoco en él. Así —y aquí entra el doble proceder— además de invertir la jerarquía se trata de rastrear los rasgos de cada concepto que hacen que todo sea un juego de diferencias.

Al hacer constar que la presencia pura no existe, que sólo nos encontramos con orígenes no originarios, se hizo referencia a que todo es un juego de diferencias, es decir, a que no hay elemento que se refiera sólo a sí mismo. Por ejemplo, la palabra *gato* es gracias a que no es *pato* o *rato*, diferencia sensible (visual o auditiva). Del mismo modo, lo que significa sucede porque ni *pato* ni *rato* son *gato*. Entonces, la palabra *gato* lleva inscrito su significado en los múltiples *no gato* que existen en la lengua. Ahora bien, este acto de sentido no es producto de las diferencias, sino que está marcado por la diferencia, es decir que, al no estar presente por sí solo ningún concepto, al no existir un origen o inicio, la diferencia no es lo que separa a una palabra de otra (una cosa de otra), sino que es lo que encadena a todos los elementos. Existe un reenvío infinito, Derrida lo designa como *economía general*.

Existe un intercambio ineludible, un término da y recibe, quita y otorga a todos los demás términos. No hay límites, todo está tejido y, por ello, es un *texto*. Un concepto unitario es un *texto*, una historia del sentido (ya no del significado, que se desplaza siempre). Por consecuencia, Derrida utiliza los términos de *huella* o *traza* para denotar la falta de presencia.

Por lo antes mencionado, y por el principio de inversión del binomio, no se distingue entre literatura y filosofía. La filosofía busca, al establecerse en el lenguaje, presentar el conocimiento de manera directa; pero, el lenguaje, al no tener en sí (no hay presencia) ese conocimiento, es metafórico desde el inicio, literario si se quiere, y lo llamado *literario* puede decir tanto o más de la epistemología por su preocupación intrínseca por el lenguaje, es decir, por el *logos* (en la acepción de la palabra). Así, la

Yumi Gabriela Uchisato

operación textual deconstructiva puede trabajar en cualquier texto porque, repetimos, todo es *texto*, incluso una palabra sola.

Ahora bien, todo texto es autorreferencial. Siempre se desborda y dice más de sí mismo de lo que pretende: de su funcionamiento, de sus carencias, limitaciones y paradojas. Derrida hace minuciosos análisis de partes del texto para analizar otras y, de esta manera, comprobar su autorreflexividad. Esto sucede porque el texto se envuelve en sí mismo, produciendo *pliegues*:

Lo que desafiará siempre a la crítica es este efecto de doble suplementariedad, siempre una réplica de más, un repliegue o una representación de más, es decir, de menos. El “repliegue”, el pliegue mallarméano habrá sido siempre no sólo replegamiento del tejido, sino repetición hacia sí del texto así replegado, re-señalamiento suplementario del pliegue. (Derrida, *La diseminación* 356)

Cuando un texto se dobla, se vuelve contra sí mismo. Existe por ello una representación más de la representación, que es suplementaria porque se agrega, pero es una señal que indica una carencia originaria. Este desplegarse del texto como abanico —donde en cierto momento no hay revés ni derecho—, donde existen relaciones ocultas entre los términos porque uno *dobla* al otro, hace que el significado siempre esté *diseminado*.

Leer y escribir así, deconstructivamente, podría parecer no tener sentido al no existir una finalidad, porque el significado de cualquier texto está *diseminado* y no se puede establecer o delimitar. Por tanto, el trabajo crítico parece inútil —en cierta manera (estructuralista) es así— la *deconstrucción* no tiene finalidad, es simplemente un acto en sí. Parece difícil de entender el proceder de esta manera. Culler lo llama “compromiso injustificable” (81). Es un trabajo minucioso, interminable y, en algún grado, irrealizable (como se dijo, no se puede trascender al *logos*); sin embargo, es necesario.

Por tanto, una lectura así abre al texto, pero se le escucha de otra manera. Así como es necesaria la crítica tradicional la propuesta

derrideana contribuye a dar vida, a desinmovilizar, a encontrar la fuerza. Aunque en un inicio parezca una destrucción, en realidad es una búsqueda para desentrañar el funcionamiento del texto, de la lengua y del trabajo crítico, al mismo tiempo que busca desdoblar la lectura y encontrar lo oculto en sus *pliegues*.

El binomio palabra/silencio

A) La palabra

En los poemas de Alejandra Pizarnik se encuentra de manera recurrente, ya sea uno u otro, o los dos conceptos del binomio. El sentido será diferente dependiendo del poema que se lea y de la función que cumpla en él. Hay claras contradicciones de poema a poema o, si se prefiere, una evolución. La historia del sentido del binomio palabra/silencio, que ha sido llamado por la crítica uno de los temas centrales en la poesía de Pizarnik, se buscará en poemas representativos.

Veamos un poema que frecuentemente analizan los estudios, en el cual se observa una crítica a la palabra:

Sólo un nombre

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra. (65)⁶

La propuesta de Francisco Lasarte con respecto a este poema es que se trata de establecer el fracaso de la palabra. El signo lingüístico no puede crear una realidad, "la palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta" (869). La degradación se encuentra en el cambio

⁶ Algunos de los poemas de Pizarnik inician con minúscula y no tienen punto final, en este trabajo el punto indica hasta dónde se está citando el poema.

Yumi Gabriela Uchisato

de *Alejandra* por *alejandra*, quitándole al nombre su singularidad; la fragmentación es evidente al utilizar tres veces *alejandra*. Agrega que

[...] el poema crea una relación antagónica entre la doble “alejandra” del primer verso —la que sería el nombre— y la del tercer verso, supuestamente más *real* y más próxima a la Alejandra Pizarnik de carne y hueso. Por la disposición del poema en la página, esta última “alejandra” se encuentra literalmente debajo del nombre, separada de él y sofocada por su propia presencia. Su nombre escinde y oprime [...] Ahora bien, aceptar que una “alejandra” es más real que otra es puro subterfugio, un juego conceptual en que el lector (y la poeta) deben participar para que “Sólo un nombre” signifique como ella quiere. La situación es otra, puesto que la tercera “alejandra” —en su condición de palabra— es tan falsa como las demás. En su afán de escribir un poema “terriblemente exacto” sobre su presencia en la poesía, Pizarnik cae en la trampa del lenguaje. Irremediablemente “Sólo un nombre” es un poema de su *ausencia*. (869-870)

Enid Álvarez concuerda en que hay un abismo “entre el significante y la cosa”, sin embargo, aporta otra línea de interpretación:

Coincido con Certau cuando dice que “todo nombre *propio* impone al sujeto un deber no sabido que es un querer del otro”. La dificultad de Pizarnik pareciera ser la de no reconocerse en “ese deber no sabido” [...] es evidente que hay en ella una voluntad de introducir una filiación de sentido —“la dormida”, “la recién llegada”, “la hermosa autónoma”, “la pequeña viajera”, “la cantora nocturna”, “la niña extraviada”, “la muñeca siniestra”— que sustituya, aunque sólo sea en el nivel imaginario, la de su nacimiento [...] Ese nombre “propio” que no es capaz de encarnar lo reduce a una serie de nombres comunes: niña, muñeca, viajera, exiliada, extranjera, etc. El vacío del nombre originario es lo que permite el desplazamiento, este juego de identidades. (24)

También con respecto al cambio de nombre y a este poema encontramos lo siguiente:

[...] el [poema] de Pizarnik propone un diálogo imposible donde la hablante se dirige no a sí misma, sino al significante con el que ha sido identificada toda su vida y que ahora se encuentra convertido en discurso o, como lo señala el título, en “sólo un nombre” [sic]. (Chirinos 115)

En estas interpretaciones encontramos un importante lugar de reunión: se trata siempre de la palabra, del lenguaje y del ser o la identidad. Auto-referencia doble: la del poema, la de la poeta; *pliegue* en el cual el vacío del lenguaje tiene su revés (o su derecho, es lo mismo) 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 interrelaciones también, lo mismo que su alteridad. Tratemos de explicar esto.

Las interpretaciones que se resumieron tienen pertinencia gracias al *repliegue* del poema. Si por un lado significa un vacío en el lenguaje, esto sucede debido a que el lector necesita creer en la existencia de Alejandra Pizarnik, fuera e independientemente del texto, para que su designación ausente a su persona, es decir, necesita que haya una ausencia de identidad entre “alejandra” y Alejandra Pizarnik (la de *carne y hueso* o la *real*) para concluir que existe un vacío en el lenguaje. Si en otro sentido significa la ausencia de identidad, ocurre por las características del lenguaje, es decir, que el significante no está presente en el significado.

Ahora bien, el primer *pliegue* permite ver que el *texto*, en este momento de la lectura, no tiene revés ni derecho, como se indicó. Esta relación, donde uno de los términos *dobla* a otro, hace que se *disemine* el significado.

A su vez, los otros términos que encontramos en estas líneas de interpretación (realidad, fragmentación, filiación, discurso, etcétera) desarticulan al poema. Como lo dice Lasarte, es “una trampa del lenguaje”, o Eduardo Chirinos cuando establece que es “un diálogo imposible”. Se necesita del lenguaje para decir que en las palabras hay un vacío. En esta aporía irresoluble está la fuerza del poema y, en sus interpretaciones, la comprobación de la paradoja. Es una *trampa* en la

Yumi Gabriela Uchisato

cual cae cualquiera que lea el poema y trate de entenderlo. Es un “diálogo imposible”, pero entre poema y lector, porque todo lo que se pueda decir sobre el poema cancela al poema.

Veamos ahora otro sentido de la noción *palabra*:

Cold in Hand Blues

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo. (263)

La crítica en general ha puesto poca atención en este poema. Sólo dos críticos lo mencionan y sus análisis son breves; en el primero, Susana Haydú explica:

El primer poema [de *El infierno musical*] “Cold in Hands Blue” [sic] dice: “voy a ocultarme en el lenguaje”, es decir el lenguaje metaforizado aquí en refugio y máscara [...] Hay oposición entre decir y hacer, semánticamente. Sin embargo, Pizarnik sinonimiza los dos verbos: el lenguaje la cubrirá. Pero se ocultará del lenguaje dentro del lenguaje. “Cuando algo—incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí la sospecha de que lo esencial es indecible”.

y por qué
tengo miedo

Es la tercera pregunta que aclara su terror. Sin lenguaje el yo lírico no tiene existencia.

Encontrar amparo en el lenguaje implica que existe en él cierta protección. No es una crítica en contra de los defectos de la palabra, sino una valoración de sus cualidades o, si se prefiere, es un consuelo contra algo mucho más amenazador. Lo que se oculta es un *yo*, que a su vez es

un personaje, un *yo poético* y la misma Alejandra Pizarnik, por lo tanto, el lenguaje es también una máscara y esconde la identidad.

Tal vez la pregunta no contestada por Haydú, y de suma importancia para el funcionamiento del poema, es: ¿qué permite al lenguaje convertirse en refugio y máscara? La misma característica es, en “Sólo un nombre”, un defecto, pero en “Cold in Hand Blues” es una virtud. El lenguaje sólo puede servir de refugio y máscara porque tiene un vacío, porque ausenta la identidad. Lo que oculta la palabra, siempre inaccesible, siempre en desplazamiento, es la defensa perfecta porque nada está presente, nada puede ser encontrado en la palabra.

Como dice Haydú, entre decir y hacer existe una equivalencia. En el poema se habla del *futuro*: una de las voces declara su intención de cobijarse en el lenguaje; sin embargo, intención y hecho existen al mismo tiempo. La división temporal entre pasado, presente y futuro se disuelve: “voy a ocultarme en el lenguaje”, contiene al presente como acto declarativo, al pasado cuando se muestra la intención por la que fue escrito el poema y al futuro en la perífrasis verbal. Este suceder temporal todo en una sola frase, destruye al lenguaje, que es tiempo. El lenguaje es comprensible porque es lineal, porque existe una sucesión de palabras que son entendibles gracias a que existe una después de la otra, las cuales transmiten un mensaje coherente. La abolición de la línea del tiempo construye una paradoja sobre la linealidad del lenguaje, porque esta paradoja es expresada por el lenguaje mismo.

Por su parte, Chirinos escribe:

El empleo de la forma dialogada permite la distinción de las voces a partir del espacio de silencio entre verso y verso, pero también del vínculo entre el poema y un pre-texto silenciado cuya presencia es activada por el comienzo *in media res* marcado por la “y” inicial. El carácter fragmentario del poema está paradójicamente acentuado por la ausencia de signos ortográficos y por los bruscos cambios de modulación que provienen de una sola hablante, desdoblada en una experiencia límite de alteridad. Si se asume que en esta situación comunicativa la hablante es quien pregunta en los versos impares y la interlocutora (su yo desdoblado) la que

Yumi Gabriela Uchisato

contesta en los versos pares, para esta última el lenguaje será, como ella misma lo declara, una opción de ocultamiento. (43-44)

El crítico analiza fundamentalmente lo que *no dice* el poema. En su libro busca las diferentes expresiones del silencio y, en este caso en particular, "Cold in Hand Blues" le sirve para explicar la manera en que un autor establece estrategias de transmisión de silencios al lector. La *y* del primer verso presupone un *antes* que permanece desconocido. Ese *pre-texto silenciado* funciona como una *huella*. Es otra auto-referencia del lenguaje. Hay una traza de otros textos en el espacio en blanco marcado por la *y*, el cual está presente y a la vez ausente. En cada palabra, en cada concepto o, como en este caso, en cada poema, siempre faltará otro texto anterior para construirse, que a su vez necesitará otro, y así al infinito. En otro poema encontramos una postura muy diferente en cuanto a la palabra.

La palabra que sana

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (283)

La crítica ha destacado la última frase del poema. Por un lado encontramos la postura de que la palabra en este poema muestra su desgaste, por otro, se trata de una palabra polivalente. En el primer sentido, veamos los que nos dice Zonana:

La palabra poética "dice además más y otra cosa" porque no acierta con el centro del ser. Es imposible evitar su desgaste, incluso en el espacio poético. Las palabras han perdido definitivamente su inocencia, son cómplices. La poeta no sólo es incapaz de "desenterrar el mundo", sino que lo difiere. La tentativa de establecer un nexo con la tierra prometida, a través del acto creador, conduce a la poeta al descubrimiento de su propia

impotencia. Se trata de un saber agobiante [*sic*] que define a la poesía “sin escapatoria”, como destacaba Bataille.

Si la palabra no acierta en el centro del ser, negaría que “cada palabra dice lo que dice” (Pizarnik 283). No se trata de un desgaste, sino de un excedente. Zonana, al referir que la poeta es incapaz de “desenterrar al mundo” y que, además, lo difiere, se equivoca, pues no es *al* sino *un* mundo. Cuando en el poema se habla de furia, es decir, de expresión, furia que aunque sea mostrada no hace real al mar ni al mundo (ahora sí *el*), se hace una crítica a la palabra, pero no por sus carencias, sino por sus excedentes. Al respecto, Aldo Luis Novelli observa:

Por lo tanto, la palabra tiene tres grados de significación, y en ellos debemos hurgar para ir más allá, para comprender ciertos discursos [...] La palabra: “dice lo que dice” es indudablemente aquello que sabemos de la palabra, es como la entendemos corrientemente, aquello, que en todo caso, podríamos verificar en el diccionario.

“Y además más”, es lo que ressignifica para cada uno, lo que llevamos en el interior, de todas nuestras experiencias vivenciales con esa palabra, lo que nos dejó nuestro medio social en ella: la familia, la escuela, el barrio, la literatura, el cine, la televisión, la prensa, etc. [...] Paradójicamente, pero en el extremo opuesto, en ese “además más”, también se pone en juego el arte, allí trabaja el artista y en especial el escritor, allí se juega la discutida y difusa línea que separa el arte del no-arte, que separa la palabra poética de la palabra comunicativa [...] La palabra poética, y tal vez sólo ella, dice otra cosa, esa otra cosa que nunca dirán los otros discursos, y donde se oculta la sustancia íntima y la primigenia razón de ser del arte.

Viendo a la palabra en su aspecto comunicativo, se puede observar cómo este poema trata del exceso de significaciones que tiene cada palabra. Se llega al mismo punto que cuando se habla de vacío: a la falta de exactitud. La incapacidad de la palabra de dar realidad ahora es un juego comunicativo y no ontológico. Cuando alguien nos dice, por ejemplo,

Yumi Gabriela Uchisato

árbol, comprendemos a qué objeto hace referencia, sin embargo, en la mente de cada quien, el árbol (la idea, la representación) es diferente. A eso hay que agregarle las connotaciones personales dadas por las experiencias propias. Si se sufrió un accidente traumático con relación a un árbol, la palabra *árbol* evocará emociones derivadas del accidente, además se tendría que tomar en cuenta el contexto en que está dicha, en el que es escuchada o leída, etcétera. Por otro lado, existe la capacidad *literaria* de cada palabra: puede ser metáfora, símbolo, metonimia, etcétera.

Ahora bien, aunque se trate en un principio de una cuestión de comunicación con los otros, el poema se *dobla* porque no existe presencia del ser en la palabra. La frase clave en este poema es “cada palabra dice lo que dice”, que iría en oposición a lo que hemos observado en “Sólo un nombre” y “Cold in Hand Blues”, pero “La palabra que sana” en realidad complementa paradójicamente, en un mismo *pliegue*, al binomio. Del vacío en el lenguaje se derivan ciertos fenómenos comunicativos ahora expuestos, y si las palabras dicen lo que dicen, se niega el vacío.

B) El silencio

Ahora toca el turno al concepto de silencio.

Silencios

La muerte siempre al lado
Escucho su decir.
Sólo me oigo. (188)

La crítica sólo ha visto en este poema la relación del silencio con la muerte. Zonana dice que lo que afirma el poema es debido a que “Alejandra Pizarnik reconoce que existe otra forma del silencio. Una forma temible, estéril, enemiga de la poeta. Es el silencio de la oclusión, de la muerte”. Encontramos sólo dos breves referencias más: “‘Silencios’ y ‘Pido el silencio’ es otra referencia a la muerte” (Haydú); “En [‘Silencios’] la muerte y el silencio son los términos de una metáfora total” (Sucre

316). Es evidente la relación de los dos términos, desgraciadamente, los comentarios carecen de profundidad y, en los tres casos, el poema únicamente sirvió de puente para explicar el tema constante de la muerte en la obra de Pizarnik.

Siguiendo la línea marcada por críticos, habría que señalar que la carga negativa del silencio está dada por su relación con la muerte en el poema. Admitiendo que las connotaciones se desplazan de uno a otro término por una asociación inherente a la interpretación, habría que apuntar que el poema dice mucho más. La fuerza de cada concepto resalta y la crítica sólo ha buscado las connotaciones de su asociación, olvidando el poema. Aceptando la negatividad que la muerte asigna al silencio, habría que encontrar el sentido de este último en el poema.

Para iniciar, el título nos señala una pluralidad de silencios. Hay por lo menos dos silencios que buscar. Al leer el poema hallamos dos voces que se escuchan: la de la muerte y la de la hablante-yo lírico. Una está determinada por el segundo verso: "Escucho su decir"; la otra, por el tercer verso: "Sólo me oigo". Ahora bien, este *sólo* implica que la muerte y la hablante son una misma, de lo contrario una no podría escuchar a la otra. Al erradicarse la otredad, la comunicación también queda cancelada. Esta falta de comunicación, este no poder salirse de sí misma, son los silencios a los que alude el título.

La paradoja consiste en que, si bien el silencio significa ausencia de sonido, en el poema existen voces que son escuchadas. En este caso, el silencio es la soledad porque, aunque no hay mutismo, la voz escuchada es la propia. Por eso no tiene sentido hablar, no hay destino. El silencio es un sonido estéril porque nadie más lo escucha.

En otro poema de Pizarnik encontramos un sentido diferente del término:

Signos

Todo hace el amor con el silencio.

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

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

Yumi Gabriela Uchisato

Hay dos interpretaciones de este poema. La primera, de Gwen Kirkpatrick, sólo se fija en los dos últimos versos:

Profundamente escéptica, profundamente esperanzada, Pizarnik les ha hablado a tantos y tantas escritores [*sic*] jóvenes porque creía en la promesa de alguna revelación, aun entre tantas dudas. En el poema "Signos" de *El infierno musical*, se cumple la promesa, aunque no de la manera esperada [...] Se nos entrega lo que pedimos, no en la forma que lo hemos pedido, sino en la forma de otra realidad. (16-17)

En la segunda interpretación, Haydú coloca el poema entre los que hablan del amor. Haciendo un análisis de otros poemas, escribe que en ellos el amor es una "pérdida irremediable", es el "miedo a la soledad", para a continuación concluir que "En 'Signos', su desesperación ve ese amor convertido en parodia".

Es revelador que no se haga alusión alguna al silencio en ninguno de los comentarios. En estas dos lecturas se destaca visiblemente un fenómeno que ocurre de manera ineludible. El significado está siempre desplazado por los otros poemas, por otras lecturas previas en donde el trabajo crítico consiste en un rastreo del propio deseo, en buscar la parte que confirme los propios presupuestos. Los huecos significativos son llenados por las expectativas y los horizontes del lector. Juego inevitable que expone cómo la crítica, al tratar de determinar un significado, se inscribe dentro del texto mismo, no es objetiva como pretende, ya que, en gran medida, va creando el texto al hablar de él. Así, cuando Kirkpatrick y Haydú omiten o callan versos del poema, evidencian, más que una interpretación personal, la paradoja de todo análisis: la disección de los elementos aclara ciertos aspectos al mismo tiempo que oculta otros. El todo nunca puede ser visto por completo. Al fragmentarse, hay algo que se pierde inevitablemente. Además, la selección de un elemento u otro siempre indicará la predilección personal, una valoración subjetiva que hace que el objeto nunca permanezca invariable.

Tanto Kirkpatrick como Haydú se centran en la trasmutación de la que habla el poema. Cuando el primero refiere que se entrega lo pedido,

pero en forma de otra realidad, y cuando la segunda sostiene que se trata de una parodia, hablan de una representación. El título, "Signos", hace referencia clara a este aspecto. Un signo está compuesto por dos elementos: lo representado y la representación. El ejemplo más apropiado al caso sería el signo lingüístico: significado y significante.

Ahora bien, hay otras cuestiones que tener en cuenta. El signo es un medio de comunicación o expresión y, por lo cual, tiene que ser convencional para que pueda ser entendido. Cuando se lee el primer verso del poema, se podría plantear que ese *todo* se refiere a lo representado. Cualquier cosa está unida, "hace el amor" con el silencio, porque en el proceso de transformación que conduce a una representación, hay algo que se escapa, incomunicable, una pérdida irremediable. Esa zona de lo indecible o inexpresable, es la idealidad de un silencio prometido; es decir, un lugar donde nada tiene que ser dicho porque todo es, no hay carencias o vacíos. Un silencio como fuego, que dé calor, que ilumine; una casa de silencio, donde morar y refugiarse. Esta promesa, sin embargo, no se ve cumplida.

De manera contraria a Kirkpatrick, creo que el tono del poema es de desilusión. No se entrega lo pedido en otra forma, porque lo que se desea es un absoluto. No hay consuelo cuando se recibe la representación porque lo que se quiere es que no exista tal transformación. Tampoco parece ser éste, como afirma Haydú, un poema sobre el amor. Sí sobre la soledad que implica lo indecible pero no a un nivel amoroso, sino comunicativo.

Como otros de los poemas vistos, "Signos" se *pliega*. La mayoría de las obras de Pizarnik son claramente autoreferenciales, revelan su preocupación por el quehacer poético. Si como se plantea el poema habla de la pérdida o del vacío en la comunicación, cabe preguntarse qué es lo faltante, lo que no pudo ser dicho por la poeta, y —del mismo modo— qué es lo que nunca podrá ser entendido por parte de sus lectores. De estas dos preguntas es de lo que viven, paradójicamente, la literatura y la crítica.

Veamos, por último, otro texto donde encontramos la noción de silencio:

Yumi Gabriela Uchisato

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir. (143)⁷

Chirinos compara un poema de Westphalen con éste de Pizarnik en los siguientes términos:

[...] [en “Cuando brama el incendio brotan músicas por doquier” de Westphalen] la muerte como una vuelta al orden imaginario donde no existe diferencia ni ausencia, sino identidad y presencia [...] [en el poema de Pizarnik se] plantea esta vuelta no en términos de un delirante martirio, sino de una pasividad cercana a la entrega mortal. (225)

También con respecto a este poema, Anna Soncini dice:

El yo poético [...] pierde la voz y desaparece, con la esperanza, no obstante, de “estar” cuando el silencio se dé una forma y hable, es más, de ser una misma cosa y poseer su mismo lenguaje, en una fusión que elimine las diferencias. La que se desea es, a fin de cuentas, una unión ideal, sin residuos, que derrote la irreductibilidad existente entre voz y palabra, o que, por lo menos, revele su misterio. (Citado en Sefamí 116)

Jacobo Sefamí no está de acuerdo con tal interpretación porque la correspondencia “entre voz y palabra [...] son casi impensables en esta obra” (116). Por último, Zonana dice a este respecto: “La poeta calla. Se deja decir porque espera que las cosas hablen. Espera que su propio lenguaje se ajuste al lenguaje propio de las cosas. Ya que éste es, para Alejandra Pizarnik, el verdadero sentido del silencio epifánico”.

⁷ Este poema no tiene título y comienza en minúscula, es por ello que el primer verso aparece en negritas para distinguirlo del resto.

Se trata, sin duda, de una pasividad y una entrega, como dice Chirinos. Hay una voluntad consciente, una decisión por cederle el control al silencio, sin embargo, la relación con la muerte no se encuentra en el poema. Así, también cuando Soncini sostiene que se desea una fusión que elimine las diferencias, este argumento estaría sustentado por el poema "Signos", y el de Chirinos por el poema "Silencios"; entonces, entra en cuestión la línea de significado que se elija seguir.

Del mismo modo se podría cuestionar a Sefamí, quien reconoce que hay poemas que apoyan a Soncini para, a continuación, citar los versos que sostienen su postura. De esta manera, con mayor o menor pertinencia si se quiere, todo se trata de elección. Esto también aplica para Zonana. Ahora bien, las cuatro posturas centran su atención en la poeta-hablante o en el significado del silencio de acuerdo a otras lecturas previas. Dejan de lado que, aunque se trate de un silencio ligado a la muerte o de un silencio epifánico, los tres últimos versos nos muestran características del tema en cuestión. "Dejarse hacer" implica que el silencio es activo, productivo porque puede hacer, tiene cierto poder no precisado. "Dejarse beber" refiere que existe una relación vampírica, donde el silencio se sacia o absorbe a la hablante. Por fin, el último verso, que es el más revelador: "Me dejo decir", significa que el silencio expresa, puede hablar por ella o en lugar de ella. Así, cuando leemos el verso "yo me he unido al silencio", como dice Zonana, la poeta calla, porque, agrego yo, el *doblez* del poema es expuesto. La hablante ya no es ella, sino el silencio. Las palabras —es decir, el poema— son dichas, paradójicamente, por el silencio.

C) El binomio palabra/silencio

Se ha visto hasta ahora de manera separada cada uno de los conceptos. A continuación se verán poemas donde conviven de manera clara los dos conceptos, es decir, donde se encuentra el binomio.

Anillos de ceniza

Son mis voces cantando
para que no canten ellos,

Yumi Gabriela Uchisato

los amordazados grismente en el alba,
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.
Hay, en la espera,
un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día,
una partición del sol en pequeños soles negros.
Y cuando es de noche, siempre,
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta,
para que no canten ellos,
los funestos, los dueños del silencio. (181)

Para Zonana este poema manifiesta confianza en el lenguaje como lugar de refugio, aunque con la conciencia de su desgaste:

La visión del espacio literario como zona de protección del yo y del lenguaje se expresa nuevamente en “Anillos de ceniza”, de *Los trabajos y las noches* [...] La poeta toma conciencia del desgaste de las palabras en el lenguaje cotidiano. Por esta razón hace de su canto un asilo para aquellas que han perdido su verdadero sentido y su poder conjurador. Desde el poema, la escritora trata de resistir todas aquellas circunstancias que defunden el lenguaje y que, por tal razón, asumen el rol de “dueños del silencio”. Pero estos poderes la acechan cada vez con más fuerza, especialmente, a partir de *Los trabajos y las noches*. Su proximidad anuncia los límites del poder creador.

Para el crítico, “los funestos” son las amenazas que “defunden el lenguaje”, es decir, existe en este poema una violencia entre los términos. El silencio es aquello que no permite ser a la palabra, pero falta ver en estos versos cada concepto, por lo que se acotará primero otro análisis, hecho por Suzanne Chávez Silverman:

“Anillos de ceniza” from *Los trabajos y las noches* (1965), delves further into this problem of the speaker’s impotence. As in the first text we saw,

silence equals void, but in this poem two other important elements are added [...] We first notice the splintering of the speaker's self into a proliferation of voices. As in the previous poem, these voices sing independently of the yo, suggesting again a gagged, silence speaker and an equivalence between silence and impotence or emptiness. The literature on schizophrenia supports this notion of impotence, as it tends to classify the fragmentation of the self as a weakness or absence of a unifying core to the personality. The second important additional element is that in this text, silence itself acquires a voice (or voices). The negative actualization of silence can be seen in that those who inhabit silence are "los funestos". Relative to what we have observed in Paz, the relationship between power and the poetic act is also inverted: these ill-fated voices are "los dueños del silencio", and the poetic act is not even that, is nothing remotely resembling affirmation or even productivity: "una tribu de palabras... busca asilo" in the self, as if they were being pursued by an enemy. Further underscoring the speaker's impotence, these refugee-words are mutilated. (190)

La relación entre la palabra y el silencio es tensa en este poema, la oposición es evidente. El concepto de *palabra* está formado por una multiplicidad de voces, como señala Chávez Silverman. Esto refiere no sólo una fragmentación del *yo*, sino una pasividad (o impotencia, siguiendo a la crítica). Las voces cantan, no la hablante; las palabras llegan a su garganta y cantan, no la poeta, además, son palabras *mutiladas* que buscan *asilo*, han sido perseguidas y, en el fulgor de la batalla, han sido heridas. Es como si el acto creador se diera por sí sólo y la hablante únicamente diera testimonio de lo que sucede.

En el lugar de la negatividad está el silencio, otorgado por las adjetivaciones: *funestos*, *amordazados*, *grismente*, *desolado*. Cuando en el segundo verso se dice *ellos*, el pronombre refiere a los otros, que amenazan y contra los cuales hay que luchar. Ahora bien, como señala Chávez, es de destacar que el silencio adquiera una multiplicidad de voces *amordazadas*. Sobre los *funestos* también fue ejercida cierta violencia. Tanto en la palabra como en el silencio hay un vacío comunicativo.

Yumi Gabriela Uchisato

Sin embargo, y a pesar de la conciencia de sus defectos, como señala Zonana, la palabra se encontraría en el polo positivo, aunque de manera consolatoria. El hecho de que sean “palabras mutiladas” consigna sus carencias, aunque sirven para luchar contra “los dueños del silencio”. El binomio palabra/silencio se forma en “Anillos de ceniza” con características negativas para los dos conceptos, a pesar de ello, se encuentran en oposición, se trata de una batalla entre los dos. El poema refiere el acto poético y lo que parecía implicar para Pizarnik: ciclos interminables (anillos), ineludibles (siempre, por las noches), en los cuales se libraba una lucha entre el silencio y la palabra, dando como resultado mutilaciones y heridas para las dos partes, haciendo que ninguno de los dos fuera pleno, sólo restos (cenizas). Así, el poema se *pliega* porque constata su propia condición de ceniza, el polvo de algo más que el lector nunca podrá tener.

En cambio, en otro poema, encontramos una convivencia muy diferente entre los términos:

Verde paraíso

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

En *Todas las que ella era*, como señala Bernardo Ezequiel Koremblit, encontramos sobre este poema:

[...] las luces están lejos pero la distancia no impide la substanciosa proximidad, y todo cuando [*sic*] pueda decir será dicho para los silencios fecundos que a su vez volverán a producirse [*sic*] otras palabras (muy puras) y así otra vez, y otra, y otra más, en una apasionada corrida hacia lo máximo. (20)

Por su parte, en un trabajo que ya se citó en diversas ocasiones y que es el más completo en cuanto al tema, Zonana refiere:

Para alcanzar esta zona iluminada la poeta tendrá que escoger sólo aquellas palabras que aún pueden aferrar el ser, haciéndose [*sic*] a la inmovilidad de las cosas. Esta labor, que exige ponderar palabra por palabra se alude en el poema "Verde paraíso" [...] Esta forma de entender el silencio epifánico tiene su correlato en el plano de la expresión. La poeta que "atesora palabras muy puras" tiende a la síntesis, a la exactitud, se apega a unos pocos vocablos esenciales [...] Sin embargo, como se ha notado en el poema "Verde paraíso", la imagen de la poeta que atesora palabras muy puras "para crear nuevos silencios" se contempla retrospectivamente. Por ello presupone ya en *Los trabajos y las noches* un horizonte diferente de comprensión del silencio.

Desde el título encontramos a la idealidad implicada: "verde paraíso" es el lugar donde ocurre lo soñado. "Extraña que fui" connota la pérdida de ese paraíso. Como dice Zonana, al contemplarse retrospectivamente, la hablante añora volver a ser aquella que vivió en ese paraíso, pero, al ser ya una desconocida, es imposible. A su vez, la vecindad de las lejanas luces es una referencia a la soledad. Lo más cercano está lejos, sin embargo, no es una soledad negativa sino fecunda, como señala Korembliit.

Ahora bien, los términos del binomio, en este caso, no se oponen sino que las palabras crean a los silencios. Aunque no se trate de cualquier palabra, sino solamente de las *puras*, el hecho de que puedan crear lo que típicamente se conoce como su contrario implica esa situación idílica antes mencionada. No hay violencia, la pureza de las palabras comunica por completo, por lo que da lugar a nuevos silencios, ya que ninguna explicación más es necesaria, y, aunque esta situación se perdió, en algún momento pudo ser, por ello la añoranza de la hablante-poeta.

Por último comentaré un poema que es considerado, por algunos críticos, como la esencia de la poética de Alejandra Pizarnik. Por la profusión de análisis que se han hecho sobre él y su extensión, se dividirá en partes. La primera estrofa es la siguiente:

En esta noche, en este mundo

en esta noche en este mundo

Yumi Gabriela Uchisato

las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe.

(398-400)

Estos primeros versos son bastantes claros. Se revela en ellos la decepción absoluta sobre el quehacer poético, debido a las limitaciones de la lengua nacidas del vacío de la palabra, de su función sólo recreativa y de reconocimiento. Iniciando la lectura por el título, es sugestiva la aclaración del tiempo y del lugar de la enunciación. Se plantea la fatalidad en el momento de la escritura del poema, pero también la esperanza de que sea diferente en otra noche, en otro mundo.

La primera acusación es contra la lengua. Se reitera su carácter castrador: no permite dar vida, amputa, debilita. Esto da énfasis a la idea y, a la vez, forma un círculo argumentativo, que recuerda las ideas de Derrida expuestas en la primera sección. La lengua, al castrar, al no poder otorgar vida, hace fallar al poema. Al no poder cumplir con las labores para las cuales está hecha, la lengua ya no comunica más que sobre sí misma, sobre sus carencias y debilidades. La lengua es prueba del fracaso del poema y, al mismo tiempo, es la razón del fracaso.

El poeta tiene el poder de crear mundos gracias al lenguaje, sin embargo, también es la razón de su condena. Las réplicas creadas llevan la muerte en su ser, viven de su propia carencia, por eso no hay resurrección, sólo reflejos que denotan la ausencia de lo aludido. En ese mismo sentido, por los defectos de la lengua, nada es promesa. En sí misma, la palabra incumple su propósito. Todo lo decible será por ello falso, mentira de la realidad, de la vida. La deformación comunicativa hace que la verdad esté en favor del silencio. Lo puro es lo indecible porque no ha sido tocado por los defectos del lenguaje, no obstante, en un mundo que se fundamentó a través de su historia en la palabra, ese *resto* (lo indecible) no existe. Nada puede ser pensado si no es mediante su abstracción, o sea, la palabra. Asimismo, sin el lenguaje no hay comunicación y, por ende, no existe para los otros. En la dialéctica entre el vacío del lenguaje y la imposibilidad del silencio se debate el poema. El binomio presenta nuevamente una oposición. La idealidad del silencio que sería lo absoluto, lo indecible, lo esencial, contra la palabra que es lo imperfecto, lo artificial, lo muerto. No hay salvación, ninguno de los dos polos ofrece asidero. El silencio no existe y la palabra miente. La decepción es absoluta. Con respecto a ese idealismo, Chirinos apunta:

La propuesta no es novedosa: el deseo de integrarse a la unidad perdida (llámese éter, cosmos, silencio, muerte o amniosis) la encontramos en la poesía romántica y modernista que Pizarnik debe de haber leído con provecho. Lo sorprendente en este caso es el diseño de una estética a partir de ese deseo y la conversión de esa estética en un programa vital (y mortal) que la poeta cumplirá rigurosamente. La práctica constante del desprendimiento verbal y la terca voluntad de hacer hablar al silencio no impiden, sin embargo, que sea mediante el lenguaje que pueda expresar la insatisfacción y el deseo (“Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”). (81-82)⁸

⁸ El verso entrecomillado proviene del poema “Caminos del espejo”; véase Pizarnik (243).

Yumi Gabriela Uchisato

Existen dos observaciones interesantes. La primera es la consideración del deseo como una estética —una poética, propongo yo—. La mayoría de los poemas de la autora expresan deseos insatisfechos, la búsqueda y la decepción son constantes. La segunda observación a destacar es que “En esta noche, en este mundo” expresa el desengaño de la palabra por medio del lenguaje mismo. El poema se vuelve su peor enemigo, se autodestruye, más adelante ampliaré esta idea.

La siguiente estrofa dice:

[...]
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

Con estos versos, Zonana desarrolla su idea sobre el aspecto metafísico y religioso:

[...] la remisión a tales esferas se apoya, especialmente, en la referencia al acto paradigmático de pronunciar los nombres del pan y del agua como medio para hacer surgir dichos elementos. Al aludir a una prerrogativa divina, Alejandra Pizarnik subraya la diferencia implicada en la analogía. Sólo la palabra de Dios hace la presencia. Las del hombre hacen la ausencia. Por ello conducen a la poeta al reino del silencio.

Si bien podría objetarse la idea de que la palabra de Dios es la única que otorga presencia, se enfocará ahora la última oración de la cita. Como se dijo anteriormente, se expresa la necesidad de un absoluto representado por el silencio, pero se niega la existencia de lo deseado, por tanto establece tajantemente la insatisfacción. La hablante-poeta, conciente de su irrealización, no podría estar en el reino del silencio, pues éste no existe. En otros poemas se expresa esta aseveración, en cambio, en “En

esta noche, en este mundo” se elimina cualquier alternativa: ni la palabra ni el silencio. También con respecto a esta estrofa Lasarte nos dice:

“Agua”, como “pan”, es “sólo un nombre”. Su presencia textual no produce una realidad, no conjura los alimentos más básicos, no suple lo que ella requiere para su supervivencia (y acaso su resurrección). No: la palabra difiere de la cosa e impone su materialidad lingüística como la única presencia del poema [...] En vez de crear una plenitud de índole erótico-mística, la palabra poética produce un vacío y forma una impenetrable barrera entre el ser y el nombre [...] En efecto, ser “sólo un nombre” en la poesía —existir en ella *sous rature* y no como una presencia real— equivale a una muerte poética. [...] No una resurrección en la poesía, entonces, sino el “re-conocimiento” y la “re-creación” de una precaria imagen lingüística, visible pero inalcanzable detrás de la transparencia del lenguaje. Pizarnik quisiera que expresara su realidad —no la del signo— [...] La queja “no [/ las palabras] no hacen el amor”, presente en el segundo pasaje que cité de “E[n e]sta noche, [en] este mundo”, insinúa que hay un elemento erótico en el acto creador. En efecto, para Pizarnik la experiencia de lo absoluto sería una combinación de goce sensual, éxtasis místico y placer estético. (871-872)

Como indica Lasarte, “pan” y “agua” son nociones que hablan de las necesidades más básicas del ser humano. Comer y beber son imprescindibles para la existencia. Asimismo, la negación de que las palabras hagan el amor implica un instinto natural más bien vedado. No existirá la supervivencia ni tampoco la re-producción, el placer o la unidad. Todo queda en el instante de la letra: cascarón visual y/o auditivo. En este sentido, discurre Enid Álvarez:

Las palabras sólo bordean el vacío. No hay encuentro, ni al nivel del lenguaje ni en ninguna de las esferas de lo humano. El hueco (ausencia) indica que la falta es lo constitutivo de la experiencia humana. La nominación, dice Lacan, “es la única cosa que estamos seguros hace agujero”. A manera de marco de esta oración (y en virtud de lo cual se convierte en enunciado), aparecen dos preguntas. Éstas parecieran abrir el enunciado

Yumi Gabriela Uchisato

a la respuesta del otro, pero en la medida en que las palabras sólo pueden designar el lugar de la falta (ausencia), esta posibilidad queda cancelada. Es la imposibilidad del diálogo lo que se subraya mediante el recurso de las preguntas retóricas. Puesto que entre las palabras y las cosas no hay cópula, lo único que se puede intercambiar es sonidos. No hay respuesta. Lo que queda es el eco de la voz propia en la respuesta que no se produce pero que está implícita en la pregunta misma. Es significativo que las preguntas estén centradas en el acto de comer y beber, puesto que estas dos acciones pueden referirse tanto al campo de la necesidad como al del deseo. El deseo está insatisfecho y lo más trágico es que ni siquiera las necesidades más básicas pueden colmarse. (25)

La materialidad lingüística, la única presencia existente (en palabras de Lasarte) hace que solamente se pueda intercambiar sonidos, como señala Enid Álvarez. Decir “agua” o “pan” equivale a llamar sin recibir respuesta. El ser se ausenta en virtud de nombrarlo. La palabra, como signo, se construye por la distancia entre sí y el ente. Su objetivo es servir de sustituto al ente y, bajo esta premisa, no puede ser el ente. Así, en la transformación de la realidad en abstracción, y bajo su propia necesidad, el lenguaje se autodestruye, necesita de la ausencia para pretender presencia, por tanto la poeta, que se alimenta de esas palabras para producir y comunicar, se ve privado de lo más elemental para su ejercicio. El lenguaje, marcado por su carencia, sólo difiere del acto de saciar las necesidades, por ello la poesía, retomando a Lasarte y a Álvarez, está muy distante de “hacer el amor”, de encontrar ese absoluto que implicaría la unión entre palabra y realidad. Es estéril toda creación. Así, las preguntas de esta estrofa acentúan su respuesta implícita: no, la hablante-poeta no comerá y no beberá.

La idea de Lacan expuesta por Enid Álvarez entra en lo que se explicó en la primera sección. Lidia Evangelista lo expone de esta manera:

En la relación entre el lenguaje y el mundo, que las palabras hicieran el amor implicaría la más perfecta adherencia entre los signos y la realidad. Y más aún, no ya su adecuación absoluta, sino la identidad existencial entre las palabras y las cosas. De lo que se trata es, entonces, de la nostal-

gia por el poder ontológico de la palabra. La Modernidad se ha edificado sobre la grieta abierta entre los signos y los objetos: la función de la palabra se establecería en los estrechos límites de la designación. Las palabras haciendo el amor refieren a la pérdida de unidad entre el decir y el existir, a un tiempo donde el Ser del lenguaje y el Ser del mundo eran una y la misma cosa. El poeta se enfrenta con las palabras que “hacen la ausencia”. Ausencia que se muestra como falta, como el espacio que media —agrietado, inevitable— entre los signos y los objetos. El lenguaje “ya no dice más que lo que es y no será más que lo que se dice”; la ausencia es total, así como la imposibilidad de la palabra para generar el mundo. (45)

La “nostalgia por el poder ontológico de la palabra”, que en realidad sería la nostalgia por la creencia en ese poder, es la médula del poema. El idealismo es y ha sido siempre el mismo, sin embargo, cuando se tenía fe en el *logos*, el deseo se veía cumplido aunque bajo un engaño. En la modernidad, diversos pensadores como Lacan, Foucault y Derrida despertaron la conciencia sobre la escisión entre el ser y la palabra. La desilusión sólo ha dejado la herida, la carencia. La queja presente en el poema “En esta noche, en este mundo” se constituye como lo único restante del derrumbamiento de esta ilusión. No ha sido posible reemplazar las funciones del lenguaje, en tanto constituyente del ser. El deseo continúa ahí, insatisfecho. Los siguientes versos dicen:

[...]
en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible.

La mención del silencio parece ir en contradicción con la primera estrofa. Si en aquélla se decía que no existía, en ésta se afirma no sólo su

Yumi Gabriela Uchisato

presencia sino que se vuelve superlativa; no obstante, más que una incongruencia, es un complemento. Los siguientes versos nos dan la pista a seguir. Lo absoluto, lo indecible, “el resto” ya mencionado, es el silencio porque no ha sido dañado por el vacío del lenguaje; ya se dijo que, por lo mismo, no existe. Al no tener nombre pierde realidad exterior, los otros no pueden percibirlo, como al alma, la mente y el espíritu, entonces, la presencia extraordinaria del silencio en estos versos es la ausencia de presencia en el mundo, es otra paradoja irresoluble.

El que el silencio no exista pero se encuentre presente “En esta noche, en este mundo” es tan (i)lógico como el funcionamiento de la lengua: si por un lado la palabra ausenta al ser, sin la palabra es imposible existir para los demás. El ser absoluto sólo existe sin el lenguaje, pero es inaprensible y, por lo mismo, incomunicable. Esto implicaría la no existencia en la realidad porque ésta necesita ser compartida con los demás para constituirse. Así, los conceptos de mente, alma y espíritu que han sido fundamentos del pensamiento occidental, idealismos, al igual que el *logos*, derrumbados de su pedestal causan desasosiego porque su carencia tampoco ha sido suplida. La “conspiración de invisibilidades” (en la que también entra la palabra gracias al último verso) implica el desconsuelo por la pérdida de fundamentos. Esto nos lleva a la siguiente estrofa:

[...]
sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

Ya no existe guía, todo se ha vuelto sombras donde la poeta-hablante se pierde. La locura es saberse sin asideros, ni en la realidad ni en la poesía, y saber también que no pudo suceder de otra manera; es una forma de conciencia alejada de los parámetros de la sociedad; es comprobar que todo lo construido por el pensamiento humano se

autodestruye por sus propias necesidades. Los corredores negros simbolizan su trayecto por la oscuridad, por todos aquellos caminos lúgubres que la han llevado al ruego del último verso. Si hacemos caso a la biografía de Pizarnik, se podría argumentar que va dirigido a sí misma, como una petición de fortaleza, para que no se suicide aún. También se podría ver como un ruego para que la esperanza de encontrar algún sentido, algún absoluto, no abandone a la Humanidad todavía (de ahí el “nosotros”). La siguiente estrofa es apenas de dos versos: “mi persona está herida/ mi primera persona del singular”. Énfasis en el dolor sentido por la hablante, que Evangelista explica así:

En su poética, Alejandra Pizarnik (como tantos otros: V. Huidobro, Jaime Sáenz, por ejemplo) aspira a transformar la poesía en un acto total, a intentar la sutura del abismo que media entre el sujeto y lenguaje, pero partiendo desde el reconocimiento de esa herida [...] En el punto exacto de la contradicción entre la herida de la separación ontológica y la búsqueda de la palabra total, se constituye su poética, que oscilará, dolorosamente, entre el decir y la voluntad del silencio. Hablar y enmudecer, reencontrar la necesidad de la palabra, alumbrar en ese vaivén el espacio del poema porque, precisamente, ese oscilar será el poema. (45)

En efecto, la herida se constituye a partir de la escisión entre el ser y el nombre. Nótese que al denominarse la poeta-hablante como “mi primera persona del singular”, en lugar de decir *yo*, se enfatiza que el lenguaje sólo puede aludir. La ironía presente es amarga porque aunque se juega con las denominaciones gramaticales, se expone el dolor de la pérdida ontológica de la palabra, y sí, como dice Evangelista, de la contradicción vive su poética, pero al mismo tiempo muere. No sólo se trata del vaivén entre el silencio y la palabra a lo largo de su poesía, sino de la conciencia de la contradicción, que se vuelve precisamente en este poema, irresoluble. En la siguiente estrofa se lee:

[...]
escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo

Yumi Gabriela Uchisato

la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

Escribir se vuelve una amenaza oculta. Los peligros del lenguaje están en la oscuridad y tal vez son difíciles de percibir. Se reafirma tal situación con el segundo verso, como si se tratara de convencer al lector. Aún así, la autora sabe que de nada sirve enfatizar su situación porque es imposible ser sincero aunque se diga la verdad. La palabra miente independientemente de las intenciones de quien escriba, por eso el lenguaje es una amenaza que se yergue contra el escritor. Los siguientes versos son más reveladores aún:

[...]
los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más.

El desgaste de las palabras está dejando sin habitantes lo que antes fuera residencia suntuosa: el lenguaje. Ya son pocos los que buscan refugio entre sus paredes, como explica Lasarte:

Escribir, pues, sería re-construir una precaria realidad poética, precaria porque el lenguaje es incapaz de ofrecer la protección que la poeta busca. Apropiadamente, es "En esta noche, en este mundo" el poema que utiliza Pizarnik para declarar el fracaso del recinto poético como asilo. Al escribir de los "deterioros de las palabras/ deshabitando el palacio del lenguaje", subraya que el "palacio del lenguaje", precisamente por estar hecho de palabras, en vez de proteger destruye. Volvemos así a la irrealidad del discurso poético, al poema de la ausencia. (874)

Es por ello que el único conocimiento válido será el carnal, a la palabra no se le puede confiar más la tarea de ser el depósito de la sabiduría, sin embargo, con la pregunta se hace explícito que la hablante perdió también ese consuelo. Una muerte más por la que lamentarse. Los muertos de esta estrofa son las pérdidas del lenguaje, del silencio, del sexo como vías de realización. Ninguna opción la alimentó, sólo se atragantó en el justo momento que tenía la esperanza de saciarse. El poema se vuelve, así, más desesperado: “palabras embozadas/ todo se desliza/ hacia la negra licuefacción”.

Las palabras se ocultan, se disfrazan, subrayando otra vez su falsedad. El lenguaje al designar intenta separar a los objetos unos de otros. Falla en su propósito por estar hueco. Entonces ya no existe diferenciación entre una cosa y otra, pierden su naturaleza, se convierten en un todo amorfo. Esta fusión (o licuefacción), donde los seres pierden sus características por no poder nombrarlas, resulta en un líquido oscuro donde la luz no puede acceder.

[...]
y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema.

La alusión a los *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), nos indica el deseo de fusionar vida y poesía, sin embargo, se aclara pronto que todo es posible menos eso. El poema no puede existir porque las palabras nunca dirán más que su propia ausencia. Los últimos versos amplían esta idea:

[...]
hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso

Yumi Gabriela Uchisato

oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo.

Con la conciencia de hablar sabiendo que el lenguaje miente, la hablante nos reafirma que no dijo lo que pretendía. No es *eso* lo que ella quería decir y tampoco lo que se ha escrito sobre el poema, lo que deberíamos haber entendido sus lectores, por eso pide ayuda para escribir un poema posible, el que no haga equivocarse ni al que escribe ni al que lee, por ello sería el más prescindible, no necesitaría de nada más, ni del lenguaje, ni de ser escrito ni leído, sería absoluto; no tendría que servir a ningún propósito, ni siquiera al de ser inservible, porque simplemente sería. Chirinos lo explica de este modo:

Consciente de que no puede haber una satisfacción a ese deseo porque no hay un significante final ni un objeto que puedan ser aquello que ha perdido para siempre, [Pizarnik] buscará en la muerte la recuperación de la unidad perdida que reclama en el poema “En esta noche, en este mundo”: un espacio donde el lenguaje será absolutamente innecesario porque el deseo estaría cumplido. (83)

El poema enuncia el deseo insatisfecho, la desesperación por la imposibilidad de acceder a la realización poética. Se dijo que “En esta noche, en este mundo” se alimenta de la contradicción de señalar el vacío del lenguaje por medio de palabras. Su autodestrucción parece haber sido notada por la crítica, sin embargo, no se han desarrollado sus repercusiones. Se ha dejado de lado que la paradoja interfiera en la lectura y no sólo en el discurso. En otras palabras, cuando se dice (según la conocida paradoja) que las palabras mienten y es verdad, ello no puede tomarse como cierto, ya que la aseveración fue dicha con palabras. En cambio, si lo tomamos como mentira, quiere decir que las palabras no mienten, entonces lo dicho es verdad.

El *pliegue* del poema cancela cualquier interpretación. Por lo tanto, en “En esta noche, en este mundo” se pone de manifiesto el deseo incumplido de la poeta y todo lo que se ha escrito sobre el mismo, incluyendo este trabajo, refleja el deseo incumplido de la interpretación. La crítica se fundamenta en la búsqueda de la *verdad*, es decir, del significado. A partir de que Pizarnik establece que el significado “no está ahí”, que la palabra ausenta su referente, no hay nada que buscar, sólo queda guardar silencio, pero, nos lo dice el poema también, el silencio no existe, por eso, tal vez, y evidenciando el propio deseo, se habla del poema haciendo que, por consecuencia, lo dicho se autodestruya de la misma forma.

Estructura significante

Como se vio en la lectura deconstructiva, existen diferentes momentos significativos del binomio, determinados por cada poema. Se trató de ejemplificar la variación de cada concepto por separado y la relación entre ambos. De manera particular se trató de encontrar las paradojas que *doblan* cada poema. Ahora bien, viendo los resultados de manera global, encontramos que el binomio se *repliega* en sí mismo. La palabra en “Sólo un nombre” alude al vacío del lenguaje; en “Cold in Hand Blues” constituye ya no una amenaza, sino un refugio; en “La palabra que sana” se determina el exceso de significaciones que se le pueden dar. Así mismo, el silencio en “Silencios” tiene una carga de negatividad por su convivencia con la muerte, además de representar un sonido estéril; en “Signos” se trata de un absoluto y/o de lo indecible; y en “silencio/ yo me uno al silencio”⁹ se conforma como una fuerza que se posesiona, vampiriza y habla por la poeta. Del mismo modo, en “Anillos de ceniza” la relación entre los términos del binomio es tensa, se expresa la batalla que existe entre los dos conceptos en el proceso de creación; en “Verde paraíso” existe una fusión de ambos, uno nace del otro; por último, “En esta noche, en este mundo” expresa también la

⁹ Al carecer de título, identificaremos el poema por sus dos primeros versos.

Yumi Gabriela Uchisato

oposición entre los conceptos, pero se disuelve ante el vacío de la palabra y la inexistencia del silencio.

Todos estos momentos significativos se contraponen unos a otros. Si hay un intercambio infinito de sentido con otros conceptos, lo mismo se puede decir del binomio aislado. La *economía general* entre las diferentes concepciones de *palabra* que encontramos en cada poema (así como del silencio y del binomio) hace que se desplace el significado.

¿Qué nos dejan todos estos *pliegues*? En primer lugar, lo que se ha visto hasta ahora como un *tema central* en la obra de Alejandra Pizarnik se destruye. Esta noción, que pretende determinar la obra, entenderla encontrando el andamiaje que la sustenta, se derrumba en su afán totalizador. Fijar el tema, es decir, quitar la movilidad que contiene al binomio en sus diferentes expresiones, en sus diferentes relaciones, clausura la obra, la delimita.

En segundo lugar, el cuestionamiento insistente por parte de Pizarnik sobre el lenguaje refleja su conciencia de las limitaciones y paradojas del quehacer poético. Guardando las distancias, se podría decir que la poeta deconstruye a cada poema. No fue necesario en este artículo romper la opresión jerárquica entre palabra/silencio porque esto ya fue hecho por la poeta. A veces el polo positivo está del lado de la palabra, a veces del silencio, a veces hay síntesis entre los dos. Ahora bien, con la conciencia del vacío del lenguaje, de la falta de presencia del ser, Pizarnik hizo poemas ("En esta noche, en este mundo" es el mejor ejemplo) que no sólo hablan del vacío sino que son constituidos por el vacío, es decir, el poema no se *pliega* a causa de las fallas del lenguaje, fuera del control de la autora, sino que se vuelve paradójico irresolublemente debido a su propia naturaleza. Los de Pizarnik son poemas que se autodestruyen, que son gracias a que no pueden ser. Tal vez esta sea la mejor manera de hacer literatura si uno vive de la palabra, pero no cree en ella.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Enid. "A medida que la noche avanza." *Debate Feminista* 8, no. 15 (1997): 3-34.

- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984.
- Chávez Silverman, Suzanne. *The ex-centric self: the poetry of Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of California, Davis, 1991.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998.
- Derrida, Jacques. *Posiciones*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- Evangelista, Lidia. "La poética de Alejandra Pizarnik." *Atenea, ciencia, arte y literatura* 473 (1996): 41-51.
- Haydú, Susana. "Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético." *Educational Portal of Americas* (2005). <http://www.educoea.com/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx?culture=en&navid=221>. Fecha de consulta: septiembre de 2010.
- Kirkpatrick, Gwen. "Alejandra Pizarnik como sitio de refugio." *Feminaria Literaria* 6 (1996): 13-17.
- Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 867-877.
- Novelli, Aldo Luis. "Alejandra Pizarnik: de la poesía al discurso." *Sólo literatura* (2000). <<http://sololiteratura.com/piz/pizdelapoesia.htm>>. Fecha de consulta: septiembre de 2010.
- Peñalver Gómez, Patricio. *La desconstrucción: escritura y filosofía*. Barcelona: Montesinos, 1990.

Yumi Gabriela Uchisato

- Peretti della Rocca, Cristina de. *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.
- Sefamí, Jacobo. "Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik." *Inti, Revista de Literatura Hispánica* 39 (1994): 111-118.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Zea, Leopoldo. *Introducción a la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Zonana, Víctor Gustavo. "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik." *Revista Signos* 30, no. 41-42 (1997). <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341997000100008&script=sci_arttext&tlng=es>. Fecha de consulta: septiembre de 2010.

D. R. © Yumi Gabriela Uchisato, México, D. F., julio-diciembre, 2010.

RECEPCIÓN: Octubre de 2010

ACEPTACIÓN: Julio de 2011