

Alejandro Zamora
México

LA ARQUITECTURA DEL VACÍO APRECIACIONES SOBRE LA MATERIALIDAD DEL LENGUAJE POÉTICO EN ALEJANDRA PIZARNIK

*En mí el lenguaje es siempre un pre-
texto para el silencio. Es mi manera de
expresar mi fatiga inexpressable.*

Alejandra Pizarnik.

1. Construir la ausencia

Las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia¹

Alejandra Pizarnik así deja constancia de la tragedia poética que la atormentó hasta sus últimos días: la inutilidad del lenguaje para ponernos en contacto con el hecho poético.

Si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?²

No: no hay la menor posibilidad de llegar al sabor del pan o la frescura del agua a través de la palabra poética, asegura en su obra a cada

¹ Alejandra Pizarnik, *Semblanza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 184.

² Idem.

momento. Para ella, la tragedia consecuente de esta incapacidad del lenguaje es que la poesía se encuentra desposeída de todo poder de acción. Y sin embargo, la poeta le solicita, incluso le exige, el amor, el pan, el agua. He aquí la tragedia. La sola mención de estos elementos los alejan, los desvanecen: los arrojan al mundo intangible de las ideas. Su persona misma en los poemas se vuelve una "primera persona del singular", un yo, algo tan incierto, otra vez, como una idea, que no llega a ser un cuerpo a pesar -¿o a causa?- de estar en un poema.

Y sin embargo, hay un fenómeno poético. Contradictorio, si se quiere, pero sustancial, que se cumple en sus versos: la negación del hecho poético a través, precisamente, de los versos. La poesía, entonces, sí tiene capacidad de acción concreta: su efecto, en este caso, es negar la función de la poesía desde la poesía. El hecho se cumple. El resultado es el vacío: paradójica materialización de los ejercicios verbales. Porque si el objetivo poético de Pizarnik es el vacío, sus poemas, al representarlo, se vuelven misteriosas formas del mismo.

Tan cercana al surrealismo en casi toda su producción y traductora al español de la obra de Artaud, Pizarnik enfrenta en sus poemas la inutilidad de un lenguaje que carece de un poder específico de acción y que, por estar sujeto al conocimiento de las cosas, desvincula el decir de toda posibilidad material, de toda acción extracognitiva. Más aun: para enfrentar ese lenguaje, lo crea; luego lo desarrolla, lo alimenta; luego es devastada por ese mismo engendro verbal que deliberadamente no hace el amor: hace la ausencia.

Pero esa ausencia, entonces, se materializa ante el lector de tal manera que se cumple ahí el hecho poético como acción. Si digo agua, ¿beberé? No. Y la ausencia del agua, del pan, del amor, comienzan a construir un complejo vacío, una arquitectura de la nada, que al cabo se desprende del texto y abraza al lector.

¿Cómo se cumple en el lenguaje de esta escritora una función poética que le niega al lenguaje toda posibilidad de acción? Esta interrogante es el asunto central de las siguientes páginas. Para responderla, propongo, por un lado, una correlación entre el lenguaje teatral occidental que Antonin Artaud critica y el lenguaje poético también occidental que Pizarnik cuestiona. Por otro lado, a la ruptura radical que ambos artistas establecen, opongo una idea de Alain Badiou, quien propone la noción de un "pensamiento poético" propio de dicho lenguaje en virtud del cual existe y se justifica.

La poesía de Pizarnik discurre entre ambas posturas. Ya porque su lenguaje, lejos de buscar materializarse, intenta, más bien, desvanecerse; ya porque en ella hay un "pensamiento poético" que se niega a sí mismo, *in situ*.

Para mi análisis, escojo un corpus representativo de la obra de la poeta argentina, desde *La última inocencia*, de 1956, hasta *Textos de sombra*, de 1982, y algunos de sus últimos poemas aislados. Este problema que he descrito, recorre toda esta trayectoria artística, aún desde antes de su estancia en París y de su contacto directo con el surrealismo. No obstante, su libro *Árbol de Diana*, de 1962, será objeto de un interés especial debido a que su unidad me permitirá un estudio más orgánico.

2. La metafísica por la piel

La crítica central de Artaud en *El teatro y su doble* ataca esa concepción occidental del teatro en la que éste se concibe como un arte del diálogo, y, en este sentido, de actividad sometida al *logos*. Para él, por el contrario, la escena es predominantemente un espacio físico y concreto, que pide ser colmado por un lenguaje igualmente espacial que le pertenece de manera natural. Artaud se pregunta cómo es posible que en el teatro, tal como se concibe en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir todo lo que no se expresa a través de la palabra, haya sido relegado a un segundo plano. Esta crítica tocaría no sólo a las artes escénicas sino al arte en general que, sometido al imperio del *logos*, ha descuidado la materialidad de sus elementos.

Las diversas formas del arte occidental, advierte Artaud, se han constituido como una expresión que si bien, en algunos casos, es captada por alguno de nuestros sentidos —la música, la danza, las artes plásticas— sólo es asible y transformable en experiencia con el concurso del pensamiento racional. Es decir, su recepción ha implicado tradicionalmente una actividad cognitiva que transforma el fenómeno artístico en asociación de ideas, y que cancela de esta manera su posibilidad de permanecer en los sentidos, en tanto fenómeno físico, y realizarse en ellos. “Un teatro que someta la puesta en escena y la realización, es decir todo lo que hay en él de específicamente teatral, al texto, es un teatro de idiota, de loco, de inadvertido, de gramático, de abarrotero, de antipoeta y de positivista; es decir, de occidental”³.

En su propuesta, se trata concretamente de cambiar el punto de partida de la creación artística y de subvertir sus leyes habituales. Es decir, de sustituir el lenguaje articulado por uno de distinta naturaleza en el que las posibilidades expresivas no dependan de las palabras; un

³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 61. Todas las traducciones de los textos franceses citados son mías.

lenguaje cuya fuente se ubica, dice, en un punto mucho más profundo aún que el pensamiento⁴. De otro modo, tal como se ha constituido el teatro en Occidente hasta nuestros días, parecería, asegura el surrealista, que

no se trata más que de saber si follamos bien o mal, si nos hacemos la guerra o si somos suficientemente laxos para acordar la paz, o de cómo asumimos nuestras pequeñas angustias morales, o si tenemos o no conciencia de nuestros complejos o bien si éstos alcanzarán a asfixiarnos o no⁵.

Para el autor, todas estas son preocupaciones propias de un hombre previsor y material, "se diría incluso de un hombre carroña", mismo que le desagrada tanto como el arte occidental, "tan humano como antipoético".

Vemos, pues, que el ámbito en el que opera esta airada crítica de Artaud, no se restringe a la escena. Es, más bien, el ámbito de la poesía en su sentido más amplio: el arte. En su ensayo "La puesta en escena y la metafísica", por ejemplo, el surrealista francés aplica esta misma crítica a partir de una pintura de Lucas de Leyde exhibida en el Louvre: *Les filles de Loth*, y explica cómo la forma en la que son tratadas las formas y los colores, además del tema, de su exuberante sexualidad y de la disposición de los elementos, tienen un efecto en el cuerpo del espectador, independientemente de la interpretación cognitiva. Ello lo lleva a concluir que "es por la piel que debe entrar la metafísica en los espíritus"⁶.

Esta necesidad de conceder a la obra de arte una materialidad fáctica en su lenguaje y una implicación directa en los sentidos se reproduce también en la nota introductoria de su libro *L'ombilic des limbes*, en donde afirma: "Este libro lo suspendo a la vida; quiero que sea mordido por las cosas exteriores"⁷.

3. La poesía como procedimiento de la verdad

Artaud proclama la necesidad de un lenguaje cuya fuente será tomada de un punto mucho más profundo aún que el pensamiento. Sin

⁴ Ibid, 153.

⁵ Ibid, 62.

⁶ Ibid, 153.

⁷ En Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Vol. I, Paris, Gallimard, 1977, p. 61.

embargo, el pensamiento, como actividad cognitiva, cumple también una función poética. Cabe decir: una función distintivamente poética, tal como nos lo hace ver Alain Badiou en su ensayo "L'âge des poètes". Entre la tragedia por la esterilidad del lenguaje, aún del poético, que recrea Pizarnik, y la búsqueda de un lenguaje material que actúe sobre los sentidos, independiente de toda función cognitiva, la idea de *pensamiento poético* que propone Badiou establece un puente capaz de revelarnos las posibilidades de un lenguaje poético como el de Pizarnik que, ya no a pesar, sino más bien por obra de esta particular facultad cognitiva, es capaz de materializarse.

Lo que Badiou llama la "Edad de poetas" no es ni una categoría histórica ni una categoría estética, sino más bien filosófica. La palabra "edad" remite a una situación histórica de la filosofía (vagamente establecida entre 1870 y 1960, entre Rimbaud y Celan), en la cual, debido a sus apegos científicos-positivistas, político-revolucionarios o materialista-dialécticos, ésta fue olvidando importantes operaciones del pensamiento que el poema en cambio pudo asumir. Se trata de una forma particular de pensar que la filosofía, por estar "sutura" a otras formas, olvidó o dejó de lado⁸.

Si esta postura de Badiou podría oponerse radicalmente a lo que plantea Artaud, no sería sino porque la idea de Artaud se aplica justamente a esa única forma de pensamiento lógico, "positivista-cientificista", que se convirtió en puerta de acceso a la obra de arte y casi en condición estética. Sin embargo, lo que Badiou está señalando, es un pensamiento propiamente poético que es o debe ser (aunque como tal haya sido olvidado) una condición de la filosofía:

Que quede bien claro que para mí la poesía es siempre un procedimiento de la verdad [...]. En una situación en la que la filosofía está suturada o bien a la ciencia o bien a la política, ciertos poetas, o más bien ciertos poemas, vienen a ocupar el lugar en el que habitualmente se declaran estrategias de pensamiento propiamente filosóficas⁹.

En resumen, Badiou concibe la poesía como un lugar de pensamiento y como "un procedimiento de la *verdad*". Así, los poemas de la edad de poetas serían aquellos en donde el decir poético no es un discurso que enseña una verdad, no es un dispositivo lingüístico que

⁸ Alain Badiou et al, *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 22.

⁹ Idem.

tiende un puente entre un no-saber y un saber, sino más bien un producto de ésta misma en el cual se exhibe en su forma no-pensada, si bien puede señalarse a sí misma a través de "máximas de pensamiento" que el poema exhibe.

El poema es pensamiento. El poema de la edad de poetas es pensamiento que se señala a sí mismo. Así, si el poema establece interrogantes, no lo hace en busca de un saber, sino porque, a partir de esas interrogantes, se está mostrando como pensamiento. Pensamiento no desprendible de los hechos (verbales, formales, temporales) que lo constituyen. En este sentido, el pensamiento de un poema no es una actividad propiamente cognitiva, puesto que el pensamiento poético, fuera del hecho poético mismo, no existe: se desvanece o se transforma. Vuelto reflexión, el poema deja de ser. Tal como lo indica Badiou siguiendo a Pessoa, el poema es un "dictado del ser" que restituye las 'cosas' a su estado im-pensado, y así, el pensamiento que el poema elimina es el pensamiento sometido al *cogito*: "la reflexión consciente constituye un obstáculo 'monádico' a la evidencia del ser"¹⁰. En este sentido, a la realización del acto poético.

Badiou nos propone, cierto, la existencia de un pensamiento en el poema, un pensamiento que incluso se piensa a sí mismo, pero a partir de sus propios medios, por obra de su propio lenguaje, por lo cual no se entrega a la razón, ya que, nos explica, el ser no se da en el pensamiento del ser sino en lo inmediato de la experiencia. Por el contrario, toda máxima de pensamiento no-poético, de pensamiento sometido al *cogito*, de pensamiento que desvincula sus objetos de la experiencia de pensarlos, nos asegura el autor, es una "localización del vacío".

4. La localización del vacío: decir como callar

Desde sus primeros poemas, años antes de trasladarse a París, Pizarnik manifiesta ya un conflicto interno con el lenguaje poético que no es permeable a ese dictado del ser que proponía Badiou, ni puede tener un efecto físico concreto, como proponía Artaud. No obstante, en tanto creadora, en tanto poeta, está irremediadamente sometida a él. Esta sumisión, temprana y resignada, se manifiesta, ciertamente, en la creación, pero tan sólo como un reflejo de aquella batalla atroz que se libra en el ámbito íntimo de la persona misma. En *La última inocencia*, libro de 1960 concluido a los 20 años, encontramos una clara conciencia de este problema y sobre todo de su poder destructivo. Ya la joven poeta

¹⁰ Ibid, p. 26.

se encontraba herida por un presentimiento que empieza a ser certeza, pero a la vez percibimos su temeraria resignación:

La jaula

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

En estos primeros versos, incluso desde el título, la poeta nos propone un espacio al que sólo ella pertenece; un ámbito en el que se aísla y se limita. Más abajo el lector comprenderá que esa jaula es una metáfora del lenguaje, que la separa irremisiblemente de la experiencia del sol. Experiencia directa que entra por los sentidos: la luz y el calor, en primera instancia. Los hombres, allá afuera, pueden verlo. Es decir, afuera de la prisión del lenguaje, se puede llegar a la experiencia, y la reacción de éstos es el canto. Cantan los hombres que perciben el sol, no la poeta que lo nombra. Ella sólo reacciona al nombre:

Yo no sé de sol .

No, ella solamente lo puede nombrar adentro de su jaula de lenguaje. Tiene la idea, no la experiencia. Una estrofa más abajo encontramos su tragedia encarada de forma mucho más directa:

Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
[...]
Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas¹¹.

“Yo lloro debajo de mi nombre”, de la jaula que es mi nombre. La persona concreta, sufriente, que vive, que experimenta, que llora, está atrapada en un nombre que la oculta, la separa de toda realidad sensible. En la prisión de ese nombre, “Yo agito pañuelos en la noche”: en la noche del lenguaje, en la oscuridad de esa prisión, en la sombra

¹¹ Pizarnik, *Op.cit.*, p. 33.

que sobre mí cierne mi nombre en rotundo contraste con el sol allá afuera. Barcos sedientos de realidad: de la realidad que está del otro lado del lenguaje. "Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas". Yo me resigno a esta prisión, al nombre, a la idea, que me aparta de la experiencia de la luz y, por tanto, me ensombrezco, me acabo. Renuncio al mundo de la experiencia por quedarme en el de las ideas que, a diferencia de aquél, sólo es posible en el lenguaje. En lo inmediato de la experiencia, ¿qué necesidad tenemos de decir el sol, si sentimos su cálida caricia y nos deslumbra su luz?

Pero esta tragedia es reforzada por la forma misma del poema. Los versos proyectan imágenes que se formulan en la mente y que, si bien son una experiencia poética, no solicitan nuestros sentidos. Un barco sediento de realidad, como imagen, es más una formulación de la mente que un referente visual concreto; es casi un concepto. El ritmo, entrecortado, no llega a integrarse en unidades específicas; da, más bien, la idea de una salmodia estable. Tampoco hay juegos de sonoridad. Sinaletas, diptongos, vocales largas crean tan sólo un susurro callado que no llega a constituir una musicalidad.

Esta negación de experiencia sensorial se acentúa en la medida en que avanza su trayectoria poética. "Siniestro delirio amar a una sombra", dice en su poema "Exilio", de *Las aventuras perdidas*. Es decir, siniestro delirio carecer de todo lo físico y tangible de un amor, y quedarse en el concepto, en la sombra de este particular lenguaje poético, pero con una conciencia clara y atroz de todo lo que éste nos quita:

¿Y quien no tiene un amor?
¿Y quien no goza entre amapolas?
¿Y quien no posee un fuego, una muerte,
un miedo, algo horrible,
aunque fuere con plumas,
aunque fuere con sonrisas?

El amor asociado al gozo entre amapolas, al fuego, a la muerte, al miedo, a algo horrible, es el amor vivido, es la experiencia del amor que existe en los sentidos, gracias a los cuales los amantes se entregan a sus prácticas y se abandonan a esos abismos de totalidad a los que sólo da acceso la práctica del amor, su ejercicio mismo. Aunque fuere con plumas o sonrisas (experiencia del tacto, de la vista y del oído) resulta radicalmente opuesto a amar a una sombra, única posibilidad que le queda a la poeta.

Debe notarse cómo esa enumeración de percepciones sensoriales adquiere un ritmo estructurado y una mayor musicalidad. Ésta nos remite a una experiencia material del lenguaje que, a su vez, refiere otra experiencia material, la del amor. Por el contrario, el yo lírico nos revela que su amor sólo abraza a lo que fluye "como lava del infierno". Y entonces tenemos, en lugar de amapolas, de plumas o de sonrisas, imágenes abstractas que, otra vez, no son una experiencia sensorial sino una construcción de la mente:

una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles,
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche y devastan la esperanza¹².

Artaud reconoce que una de las concretizaciones físicas del lenguaje dirigido a los sentidos es el de la sonoridad, el ritmo, la musicalidad de las palabras. Algunos de los medios de expresión de ese nuevo lenguaje que enumera Artaud son propios también de la poesía lírica: música, mímica, gesticulación, entonación. Y yo agregó otros, propios de diferentes dominios pero compartidos asimismo por la poesía, gracias a los cuales ésta adquiere también una dimensión plástica, anexando un elemento más de materialización a su lenguaje integral, que ya no está nada más basado en el logos ni es, por tanto, sometido al pensamiento en tanto *cogito*. Tales medios serían la distribución de las palabras en la página, su juego en el espacio, etc. "Cada uno de estos medios", asegura Artaud, "tiene su poesía propia, intrínseca". Conjugarlos acertadamente significaría alcanzar lo que el surrealista francés llama la "metafísica del lenguaje articulado"¹³. Es decir, lograr que este lenguaje exprese lo que habitualmente no es capaz de expresar. Un extremo feliz sería *Altazor*, del poeta creacionista Vicente Huidobro, quien en un momento del canto tercero, donde una materialización extrema del lenguaje llega a romper el discurso, muestra ese estado de ante-lenguaje o de pre-lenguaje que tanto alababa Artaud en el teatro balinés:

¹² Obid, pp. 38-39.

¹³ Artaud, *Le théâtre...*, p. 59.

Al horita?a de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta ma?ana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrima
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla (126-127)

Luego de otras extensísimas enumeraciones en otros cantos del mismo poema, donde la música y el ritmo van desplazando a la comprensión racional del poema, que entonces explota en una inmensidad caótica de significados, Huidobro llega finalmente a la abolición completa del verbo referencial, en un desdoblamiento del lenguaje poético que ataca solamente nuestros sentidos exaltados y en ellos se realiza:

Ai aia aia
 ia ia ia aia ui
 Tralalí
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam
 Uiaya zollonario
 lalilá
 Munlutrella monluztrella
 lalolú
 Montresol y mandotrina
 Ai ai [etc.]¹⁴

¹⁴ Vicente Huidobro, *Altazor*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 432-438.

Este es el extremo opuesto al de Alejandra, que prefiere asumir la imposibilidad de liberar al lenguaje de la idea. Más aún, de hacerlo dependiente de ésta. Esa tragedia se va a acentuar en su siguiente libro, *Árbol de Diana* (AD). En él, la autora reduce el poema a su mínima expresión, tanto en tamaño como en posibilidades de realización sonora, rítmica y plástica. Son pequeños textos de dos, tres, pocas veces más líneas, y sólo en un caso, único y prosaico, hasta nueve. En ellos, la poesía se yergue en una imagen inasible de elaboración mental, inusitada, casi transparente, sin sonido, sin ritmo, sin voz. Pero con la desolación perturbadora del aislamiento en el laberinto del lenguaje. Octavio Paz dice que "las redes para pescar palabras están hechas de palabras"¹⁵. Voy a tomar prestada esta imagen para tratar de explicar cómo estas pequeñas redes de Alejandra, cada uno de estos poemas, sale del océano del lenguaje con una idea -una imagen, de sorprendente belleza, muchas veces, pero nunca con una sensación- que se queda atrapada en sus hilos. AD 1:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

Contrario a la liberación que se podría suponer, dar el salto al alba es justamente darlo a la luz del entendimiento; desprenderse de toda materia. Saltar de sí es abandonar la carne. Entonces, dejar el cuerpo, la materia sensible, junto a luz, la visión, la calidez. Saltar al alba es saltar a la luz fría del amanecer del conocimiento, para lo cual hay que dejar el cuerpo, el yo sensorial, del otro lado, inaccesible. Esta es la tristeza del nacimiento. El nacimiento no está asociado al cuerpo, a la matriz, a la carne, a la tierra. Está asociado a la intangibilidad de una luz que *sabe*, que *conoce*, pero no calienta, no se vuelve experiencia de los sentidos. El cuerpo está junto a la luz de la experiencia desde la cual ha saltado. Ha dejado el cuerpo, la materia, allí junto; se ha vuelto idea que engendra ideas, imágenes que se perciben sin el cuerpo.

Vemos que no es una poesía ni remotamente "hieroglífica", como quería Artaud; una poesía que proponga formas de materializar al lenguaje y atacar las sensaciones, como el cuadro de Lucas de Leyde o el poema de Huidobro. Al contrario, reduce el potencial material del lenguaje poético para dejar solo al lenguaje cognitivo, capaz de crear

¹⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *Obras Completas*, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 62.

imágenes de inusitada belleza -ahí su poesía-, pero lejanas, muy lejanas a la experiencia sensorial, en un enfrentamiento poético en donde no es posible (AD 13)

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

No, las palabras de este mundo no son capaces de explicar eso: su poema, para explicarlo, lo niega al dejarlo en la idea misma sin convertirlo en sensación. Cada una de las piezas extraordinariamente crueles que componen *Árbol de Diana*, construye una carencia, un vacío, una negación. Doy un último ejemplo de este libro (AD 18):

como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme¹⁶

El final es rotundo. Encierra la poética fundamental de la autora. Hablas, acudes al lenguaje, incluso al lenguaje poético, para volverte ciego, para eliminar toda posible experiencia de los sentidos. La vista, claro, pero también el contacto y todo lo que acompaña una presencia material. Eso ya no es propiedad del poema. Realidad atroz: hablar para no ver, para no sentir, para no vivir. Poema, por lo demás, "enterado del silencio de las cosas". Poema convencido de que no hay sonido que pueda recrear. Poema mudo. Poema ciego. Poema que habla porque no puede ver, oír, sentir.

En esta evolución poética, Alejandra Pizarnik dará todavía un paso más para acendrar su drama. Si en *Árbol de Diana* crea imágenes hermosas pero lejanas a la experiencia para demostrarnos la inutilidad del lenguaje, más adelante va a crear imágenes simples y concretas, conocidas, para creer que la experiencia es cercana o posible y luego revelarnos que, tontos, nos estamos engañando. Es el grado supremo de su perversión. Ya no imágenes maravillosas imposibles de alcanzar porque sólo existen en un mundo de ideas -como el barco que, llevándola, parte de ella. Ahora hechos concretos que pueblan nuestra realidad, pero a los cuales el lenguaje, inútil hasta lo decible, tampoco puede llegar.

Pondré como ejemplo fragmentos del poema con el que empecé estas reflexiones y terminaré con un breve análisis. "En esta noche, en

¹⁶ Pizarnik, *op. Cit.*, pp. 60 y ss.

este mundo” fue escrito, muy probablemente, el año de su muerte. En todo caso, la presagia.

en esta noche en este mundo
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
[...]
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
[...]
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
[...]
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible
[...] mi persona está herida
mi primera persona del singular
[...]
los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
[...]
en esta noche
en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema

hablo sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
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 mundo¹⁷

El análisis de este poema bajo la perspectiva planteada nos puede tomar varias páginas. Quisiera destacar solamente algunos puntos importantes para completar nuestras reflexiones.

En estos fragmentos podemos notar un lenguaje casi discursivo que, salvo algunas oscilaciones metafóricas que requerirían un estudio aparte, muestra un carácter dialogal, desprovisto de toda intención de deslumbramiento. No obstante, si nos impacta es porque resulta concluyente en sus ideas y éstas son, como decíamos, mucho más cercanas a nuestra realidad no poética.

¿Y la ironía? Una sola, pequeña, que nos remite a la idea de Artaud de que las ideas claras, precisas, son ideas muertas. Referirse a ella misma diciendo "mi persona", luego "mi primera persona del singular", es especificar mediante un discurso gramatical, su propia inexistencia. Ideas claras, precisas: entonces muertas: entonces su propia persona también muerta.

Por otro lado, un poema castrado por su propia lengua, es decir, por el único material que lo compone, es un poema estéril, inútil. A la vez, le es imposible la cópula. Es decir, también le está vedado el reino de sensaciones físicas. Esto nos enlaza con lo que se pregunta más adelante: "¿qué hiciste con el don del sexo?" Qué hiciste, pues, con el ejercicio de los sentidos en su máxima capacidad, donde también hay un conocimiento: "el saber entre las piernas". Todo se ha vuelto saber y nada experiencia.

Esto se pregunta al final de sus días. Todo fue una "conspiración de invisibilidades". Sí: todo fue lenguaje. En la noche del lenguaje, en este mundo, todo es posible menos el poema. Menos el poema como experiencia, como la experiencia de un lenguaje que se trasciende a sí mismo: eso tampoco es posible -qué contradicción, qué drama. "Hablo sabiendo que no se trata de eso" y sin embargo habla, acto inútil, terco, efímero. "No se trata de eso", "siempre no se trata de eso". No, porque ser llevada por el barco que partió de ella, lo mismo que el simple pan o

¹⁷ Ibid, pp. 183-186.

el agua, son realidades imposibles para el lenguaje. "si digo agua / ¿beberé?" No, porque la idea se antepone a partir de la palabra, y permanece idea. Uno no bebe ideas. Lamentar que la palabra agua no apague una sed o la palabra pan no elimine un hambre es, igualmente, un requerimiento de los sentidos que solicitan la materialización del poema, pero ella lo niega.

La arquitectura del vacío

Badiou, ya lo vimos, afirma que los medios poéticos convierten el pensamiento en experiencia. Por obra del lenguaje, el poema se realiza ya no en el pensamiento sino en lo inmediato de esa experiencia. Alejandra Pizarnik agotó una vida demostrando desde la poesía que el lenguaje no es capaz de transformarse en experiencia. Enorme paradoja. ¿Qué significa esto? Que finalmente su poesía se ha vuelto acción: se ha materializado en el hecho de demostrar que la poesía no es acción, no es material: se ha hecho ausencia, vacío. Al preguntarnos, siguiendo a Badiou, si hay un lenguaje transformado en experiencia en la poesía de Pizarnik, tendremos que responder, a pesar de todo, que sí lo hay. Por eso, si la poesía también debe ser entendida como un espacio físico concreto, tal como la escena de Artaud, tenemos que admitir la paradoja de que lo sea para no serlo: de que ese espacio concreto en la obra de la autora sea el vacío, que ella construye con minuciosa arquitectura verbal o, en todos sus detalles, con afán de escenografía. En ella, el pensamiento no restituye nada al no-pensamiento. Al contrario: se afianza más en aquél, como hemos demostrado, y sin embargo ahí se concreta, se materializa. Deliberadamente su *agua* no se bebe, su *pan* no se come, sus palabras no hacen el amor: hacen la ausencia, el vacío. Y yo agreco: la experiencia de la ausencia, del vacío.

Bibliografía Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard *Oeuvres complètes*, Vol. I, Paris, Gallimard, 1970.

Badiou, Alain et al, *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel, 1992

Blanchot, Maurice, *L'entretien injini*, Paris, Gallimard, 1969

Haydu, Susana. "Las dos voces de Alejandra Pizarnik". *Solo literatura*. Diciembre 2002. < <http://sololiteratura.com/piz/pizlasdosvoces.htm> >

Huidobro, Vicente, *Altazor*, Madrid, Cátedra, 1981.

Pizarnik, Alejandra, *Semblanza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Paz, Octavio, "El arco y la lira", en *Obras Completas*, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rey, Jean-Michel, *La naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Métalié, 1991.

Anexo

Nota bio-bibliográfica de Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 29 de Abril de 1936, hija de inmigrantes de Europa oriental. Estudió filosofía y letras en la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, pintura con Juan Batlle Planas. Publicó sus primeros poemas en 1956 (*La última inocencia*) y 1958 (*Las aventuras perdidas*). Entre 1960 y 1964 se estableció en París, donde trabajó para la revista *Cuadernos* y algunas editoriales francesas. De esta época es su libro *Árbol de Diana*, tal vez el más representativo de su obra poética. Asimismo, publicó críticas en diversos diarios y tradujo a Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Césaire e Yves Bonnefoy. Estudió historia de la religión y literatura francesa en la Sorbona. A su regreso a Buenos Aires, Pizarnik publicó tres de sus principales volúmenes: *Los trabajos y las noches*, *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, así como su obra en prosa *La condesa sangrienta*, de 1971. En 1969 recibió la beca Guggenheim y en 1971 la Fullbright. El 25 de septiembre de 1972, mientras pasaba un fin de semana fuera de la clínica psiquiátrica donde estaba internada, Pizarnik murió de una sobredosis de seconal. La versión de que su ingesta haya sido un acto voluntario no se ha confirmado (a pesar de que diversos críticos la asuman como verdadera). A su muerte dejó diversos poemas inéditos, artículos, textos críticos y un diario conmovedor.

ARCHITEKTURA PRÓŻNI. UWAGI NA TEMAT STRUKTURY MATERIALNEJ
JĘZYKA POETYCKIEGO ALEKSANDRY PIZARNIK

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem struktury materialnej języka poetyckiego w dziele poetki argentyńskiej Aleksandry Pizarnik. Jest to problem paradoksalny ponieważ Pizarnik w swojej poezji odmawia językowi poetyckiemu oraz jakiegokolwiek językowi zdolność dotarcia do materialności i konkretności świata rzeczywistego. To właśnie stanowi główny temat jej wierszy. „Powiedzieć coś”, „mówić”, „pisać” – te czynności wynikają tedy z braku, z niedostateczności struktury ekspresywnej języka. Język jest bowiem swoja niepotrzebną oczywistością opartą na nieobecności i nieuchwytności tego, co wypowiada i przekazuje. Mimo tej wizji negatywnej niedoskonałości języka, właśnie ta niedoskonałość i niedostateczność stają się głównym tematem utworów Aleksandry Pizarnik. Nieobecność i próżnia, opisane niezwykle intensywnie, dochodzą do głosu w poematach Pizarnik: są jawne, solidne, stają się elementami architektonicznymi tej poezji.

Aby wyjaśnić dylematy Aleksandry Pizarnik autor artykułu odwołuje się do teorii teatru Antonina Artauda oraz do wizji twórczości poetyckiej przekazanej przez filozofa Alaina Badiou. Artaud twierdzi, iż jedynie język niekognitywny, język sceny może osiągnąć wysoki stopień materializacji w przekazywaniu danej rzeczywistości. Badiou wprowadza pojęcie „myśli poetyckiej”, które oznacza specyfikę myślenia poetyckiego jako „miejsca prawdy” (*le lieu de la vérité*) i „dyktanda bytu” (*dictée de l'être*). Poezja Pizarnik może być usytuowana między tymi dwoma wizjami języka oraz myślenia poetyckiego. Jej utwory tworzą zarówno język, który stara się przekazać własną niedostateczność i zacierając swą obecność jako instrument komunikacji. Równocześnie dyskurs Pizarnik jest myśleniem poetyckim, które neguje swoją istotę. Miejsce prawdy staje się w tej poezji niewidoczne. To co dochodzi do głosu to przede wszystkim nieobecność rozumiana jako niedostateczność i istota języka.

Władimir Kryszynski