

# Alejandra Pizarnik

*En esta noche en este mundo*



**Gerardo Santana Trujillo**  
**Universidad de Basilea**  
**Enero de 1997**

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>1. ALEJANDRA PIZARNIK DESDE DOS PERSPECTIVAS.....</b>	<b>4</b>
.....	4
1.1. EL PUNTO DE VISTA LITERARIO.....	4
1.2. EL PUNTO DE VISTA PSICOANALÍTICO.....	6
1.2.1. <i>Algunas palabras sobre el problema de la recepción y transmisión de su obra.....</i>	7
<b>2. ANÁLISIS DE EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO.....</b>	<b>9</b>
2.1. EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO (1971).....	9
2.2. ANÁLISIS FORMAL.....	10
2.2.1. <i>Anáforas</i> .....	10
2.2.2. <i>Repeticiones homosintácticas</i> .....	10
2.2.3. <i>Aliteraciones</i> .....	11
2.2.4. <i>Homeóptoton</i> .....	11
2.2.5. <i>Paronomasia</i> .....	11
2.2.6. <i>Antítesis</i> .....	12
2.3. ANÁLISIS DE CONTENIDO.....	12
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>14</b>
TEXTOS DE CONSULTA GENERAL.....	14

## Introducción

Con este texto, me propongo una aproximación a la obra literaria de Alejandra Pizarnik y un examen de su poema tardío *En esta noche en este mundo*.

Para realizar lo primero me he apoyado en la escasa bibliografía que se puede encontrar en Basilea, más que suficiente, no obstante, según mi parecer, para los efectos de nuestro curso. Se trata de dos artículos cortos, *La hija del Insomnio* de Enrique Molina, *Alejandra Pizarnik* de Juan Malpartida y de dos, de cierta extensión, *Itinerario de la palabra en el silencio* de Anna Soncini, *La palabra obscena* de Cristina Peña que desarrollan en cierta profundidad una hipótesis de trabajo.<sup>1</sup>

Mi segundo propósito me obligó a la clarificación de algunos términos y a la consulta de algunas obras de carácter secundario, cuya mención haré en su momento. Asimismo tomo de los comentaristas algunos textos de la propia poetisa, que sirven para dar cuenta de su postura poética.

Omito intencionadamente cualquier referencia biográfica por haber encontrado tres fuentes discrepantes<sup>2</sup>, sin su fuente bibliográfica correspondiente, todo lo cual me impone silencio.

---

<sup>1</sup> Los cuatro artículos se encuentran en *Cuadernos hispanoamericanos*, 1990 V, Suplemento.

<sup>2</sup> El antologista Julio Ortega la hace nacer en Buenos Aires, en 1936; y morir en París, en 1972. Por su parte, Juan Malpartida la hace nacer y morir en Buenos Aires, en 1939 y el 25 de Septiembre de 1972, respectivamente. Para colmo, en una edición suiza de la editorial Payot de Lausanne, de 1975, de *L'enfer musical*, a cargo de Florian Rodari, estas fechas son 1937 y 1973, y el lugar de nacimiento y muerte, Buenos Aires.

# 1. Alejandra Pizarnik desde dos perspectivas

## 1.1. El punto de vista literario

Según el texto del poeta Enrique Molina, la poesía de Alejandra Pizarnik se realiza por la tensión entre dos polos, a saber, la infancia y la muerte. Por una parte, la seguridad, la inocencia y la claridad de la infancia; por otro, la inseguridad, lo ignoto y lo silencioso de la muerte. Dos son sus nodrizas, su madre de la infancia y la Parca de gesto maternal, esperándola al final de su camino.

Una postura semejante adopta Juan Malpartida, señalando junto a Molina la fascinación de la poetisa por esos dos polos de la infancia y la muerte. A posteriori, afirma que Pizarnik, nostálgica de la unidad de la infancia, no encuentra nada de esa inocencia, pues esta se perdería para siempre si se ha descubierto a la muerte.

Malpartida formula así los resultados de su práctica poética: „Volvía del jardín de las palabras con manojos, a veces diminutos, de sorpresas sonoras, de espejos semánticos, de aliteraciones que buscaban el silencio.“<sup>3</sup>

Anna Soncini, en una postura semejante a la de Malpartida, al menos hasta un cierto momento de la producción poética de Alejandra Pizarnik, entiende la poesía de ésta surgida desde una paradoja buscada por la poetisa, desde la antinomia aparente palabra - silencio, en la que los términos lejos de excluirse o repelerse se consustancializan. El silencio opera como resonante y fuente primigenia de la palabra poética, cuyos trajes traen y llevan restos de un mundo originario de silencio, „mundo mítico, anterior al lenguaje“. Esta misma comentarista consigna dos aspectos del silencio en la poesía de Pizarnik, uno amenazante y peligroso por representar „carencia, vacío, olvido, oscuridad y mutismo“; otro, incitante y halagüeño por significar, „paz, transparencia y contemplación“. La forma amenazante del silencio genera mutismo y quiere la muerte misma del poema. Caer rendida ante esta amenaza significa sucumbir a la tensión que orienta su creatividad, tendencia hacia lo ignoto, lo inefable e impronunciado. La forma propicia del silencio impregna toda palabra y resuena tras ella, resuena en ella, impulsa así la obra poética y mienta una dosis de silencio implícito en toda palabra poética como trasfondo de resonancia lírica. El discurso poético es, pues, intermitente, discontinuo, inconstante, caso excepcional y efímero. Se trata de la palabra que surge del silencio, como chispa fugaz interruptora del continuum silente.

¿Qué ha de buscar, pues, el poeta?

La palabra más pura, aquella que evidencie la presencia del silencio.

En esta búsqueda, Alejandra Pizarnik se debate entre el enmudecimiento y la enunciación poética, entre la oscuridad y la luz.

Para Soncini, el núcleo de la poética pizarnikiana es „perseguir el mito de la palabra para desembocar más allá de su propio límite y así tener acceso al silencio“ (pag. 8) Ello puede significar que la palabra de Pizarnik aspira a decir lo inefable, se estira para alcanzar lo absoluto y al final del camino poético barruntar la promesa de la música originaria, el silencio.

El poeta, al nombrar, trae a la existencia lo ausente a través de la palabra. He aquí la trascendencia de la actividad poética, su carácter casi místico, esto es, realizar la experiencia de lo inasible, cuya plenitud se posterga de poema en poema, inconclusivamente, en un proceso involutivo, regresivo de abismamiento, movimiento realizado hacia atrás y hacia abajo, hacia la esencia de las cosas, de sí mismo y de la propia voz. De aquí que la noción de la *caída*

---

<sup>3</sup> Opus cit. , pag. 40

sea una de las claves para esta poética. Dicha noción mienta el hundirse en sí mismo a través de *galerías* (noción vinculada a la anterior), que conducen a la palabra al logro de su esencia. Como instrumento poético para hacer patente la ausencia, para dejar oír el silencio, Pizarnik se habría servido de un acto incesante de negación de todo lo que existe y puede ser nombrado por la lengua común. Cuando ésta calla resuena y habla el silencio. Este recorrido de la palabra hacia el silencio es de índole cognoscitiva, es un itinerario de la mente hacia el absoluto poético.

En el poema citado a continuación, podemos observar una suerte de simbiosis entre el yo lírico y el silencio, la cual culmina con la desaparición pasiva del primero, en una acción de renuncia, de anulación.

Silencio

yo me uno al silencio

yo me he unido al silencio

y me dejo hacer

me dejo beber

me dejo decir<sup>4</sup>

Este sería el modo de dejar hablar al silencio, dejándolo tomar su cuerpo y su alma, enmudeciendo, dándole la palabra.

Soncini cree ver en esto último el rasgo propio de la experiencia mística del abandono de sí, condición del éxtasis y del contacto con lo divino.<sup>5</sup>

El discurso poético de Alejandra Pizarnik está marcado por la abundancia de oposiciones, conflictos, dualismos y antinomias sin conciliar.

El oximoron es, pues, una figura retórica clave de su poesía y determina su ritmo estilístico.

Como ya sabemos, el oximoron pone en relación términos contrarios o antinómicos, términos semánticamente opuestos. Pensemos sino en el par *palabra - silencio*.

La materia de su poesía se relaciona con todo lo hermético y absoluto y en la lucha por expresarlo aparecen los contrastes. El oximoron tiene, pues, en su poesía carácter funcional y se conecta con otra característica de su lenguaje poético, a saber, su carácter sintético y elíptico.<sup>6</sup>

El sintetismo implica un afán de reducir el lenguaje poético a un número exiguo de palabras esenciales, susceptibles de repetición incesante. Al respecto dice la misma Alejandra Pizarnik: „Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte“.<sup>7</sup>

En lo que sigue se separa Soncini de Malpartida, pues considera una transformación de la poesía de Alejandra Pizarnik, en el curso de los años, que obligaría a hacer una lectura diferente de sus textos póstumos. La poética de Alejandra Pizarnik se desplaza desde una confianza en la capacidad para encontrar las palabras exactas y para dar cuentas del absoluto, del silencio, hasta una condición cada vez más inquieta y desesperada. Dicha confianza dura desde sus primeros libros hasta *Los trabajos y las noches*. En este período ella aspira a encontrar aquellas palabras puras de la infancia, la palabra esencial, que es „palabra inocente“<sup>8</sup> procedente de un mundo sin culpa en el origen.

<sup>4</sup> Composición sin título, sección *Otros poemas* (1959) de *Arbol de Diana*, citado por Anna Soncini, pag. 9

<sup>5</sup> Alusión a la vía negationis, camino conceptual más adecuado para acercarnos a la noción de la divinidad. La autora cita en particular *Avisos y sentencias espirituales de San Juan de la Cruz*, de donde ella toma esta idea del conocimiento de la divinidad vía negationis.

<sup>6</sup> Ella habla de „deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de su surrealismo innato“ en Martha Moia, *Algunas claves de Alejandra Pizarnik*, en *El deseo de la palabra*

<sup>7</sup> Ibidem, citado por la autora, pag. 12.

<sup>8</sup> Alusión a *César Vallejo y la palabra inocente* del poeta José María Valverde, citado por la autora

A los libros *Arbol de Diana* y *Los trabajos y las noches* se agregan *Extracción de la piedra de la Locura* y *El infierno musical*. Los primeros están escritos, en su mayor parte, en verso, con textos que ocupan el centro de la página, rodeados de gran margen en blanco. Son poemas cortos e intensos, de estructura circular o cerrada, de estilo elíptico y repetitivo, parco y exacto, sin palabras superfluas, en los que las repeticiones no atentan contra la exactitud o precisión poética, pues se trata de reiteraciones fónicas, lexicales o sintácticas, cuyo significado es la detención progresiva del discurso. Dichas repeticiones adoptan formas poéticas diversas, considerando el aspecto fónico rítmico, con amplio uso de asonancias, aliteraciones y paranomasias, de estructuras que implican iteraciones de partes del discurso, como el polisíndeton, la anáfora, la epífora, la epenalepsis y la anadiplosis.

De este carácter iterativo de la primera fase de su poesía le viene a sus obras un ritmo de cantilena, casi como de letanías breves. A partir de esta iteratividad y brevedad resulta fácil identificar las palabras claves de su poesía. Los textos poéticos de *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* son calificados de magmáticos y desbordantes, con ritmo más narrativo y de mayor extensión, alcanzando a menudo una longitud mayor que una página. El estilo dominante, esta vez, es constativo, crudo, ansioso y violento.

Además, el lenguaje se torna polifónico<sup>9</sup> y se observa la pérdida de la confianza en la palabra justa e inocente. Esta pérdida de la fe en la palabra poética trae consigo la aparición de una duda recalcitrante y una interrogación constante acerca de los límites del lenguaje verbal.<sup>10</sup>

Además de la mencionada polifonía, sus poemas se hacen delirantes y fragmentarios, expresión de caos: todo parece volverse disonancia y divergencia. Su poesía se expresa a través de un lenguaje vuelto ruido ensordecedor e inquietante, en cruel oposición a la anhelada „música callada“.<sup>11</sup> El discurso fluye ahora sin freno y oculta al silencio con su murmullo caótico. Es el fin del mito de la palabra, sostén de su poesía desde sus mismos comienzos. Tras ello no queda sino el enmudecimiento.

Tras su último libro, *El infierno musical*, se dedica a dar fin a su proyecto de publicación de una antología de su obra poética, para la cual cuenta con la ayuda de Martha Moia, cuya entrevista a Alejandra Pizarnik se publica también en ella, como parte de un conjunto heterogéneo compuesto no sólo por material poético, prosa y textos críticos, sino también por material gráfico y fotográfico.

La estructura formal de esta antología da cuenta de la concepción circular o cerrada que la poetisa tenía de su obra, pues los textos se entregan al público ordenados desde los más recientes a los más lejanos en el tiempo, desde *El infierno musical*, que todo lo cubre con sus voces caóticas, hasta las obras del silencio, de la „música callada“.

## **1.2. El punto de vista psicoanalítico**

Bajo este título recojo fundamentalmente las ideas contenidas en el texto de Cristina Peña, ya mencionado en la introducción. De aquí obtendremos, a mi parecer, algunas claves para la comprensión del poema que analizaremos a continuación.

Esta autora afirma la posibilidad de acceder a una comprensión de toda la obra de Alejandra Pizarnik, tanto de su prosa como de su poesía, a partir de la categoría de lo obscuro.<sup>12</sup> Cree

---

<sup>9</sup> Pizarnik escribe al respecto: „No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces“, en *Piedra fundamental, El infierno musical*, citado por Anna Soncini, pag. 14, nota 28.

<sup>10</sup> Esto se echa de ver en casi la totalidad del poema *En esta noche en este mundo*

<sup>11</sup> *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, verso 68, citado por Anna Soncini, pag. 14, nota 30

<sup>12</sup> De origen incierto, se acepta como acepción más adecuada, *ob scaenum, aquello que está o queda fuera de escena, lo que no debe mostrarse*. De todos modos, no debemos ignorar la definición del DRAE, *impúdico, torpe, ofensivo al pudor*. La otra acepción viene apoyada por el diccionario etimológico de Corominas y por

poder explicar, además, la fascinación que su obra produce sobre las generaciones nuevas y las reacciones polarizadas que genera su lectura. (Cfr. C. Peña, pag. 17)

### 1.2.1. Algunas palabras sobre el problema de la recepción y transmisión de su obra.

Se observa una pervivencia de su obra al proceso de reciclaje propio de la obra literaria y que hace a las generaciones nuevas recibir como habitual lo que para el lector más viejo fue novedoso en su momento.

Algunos se explican este fenómeno mediante el mito Alejandra Pizarnik, posición que Cristina Peña no comparte, por enfatizarse demasiado en motivos biográficos y descuidar la obra, confundiendo el sujeto textual con el sujeto biográfico.

A propósito del suicidio de la poetisa, Peña afirma la inutilidad de considerarlo para una lectura de su poesía. El crítico debe evitar asociaciones espontáneas, más propias del público.

No obstante, es conveniente considerar algunos elementos que han contribuido a mitificar su figura poética.

El mito construido alrededor de su persona la vincula con los poetas malditos<sup>13</sup>, debido a su afán de consagrarse por entero a la poesía, ir hasta y más allá de lo prohibido y por una actitud desafiante y recalcitrante. El poeta vive sin arredrarse ante la locura, las drogas (opio, haschish, alcohol, psicotrópicos para sustentar la vigilia), la soledad más extrema, la sexualidad no ortodoxa, el suicidio y vive en estado de rebelión contra las convenciones.

Dos serían las causas para el surgimiento del mito Pizarnik. Por una parte, su filiación con el surrealismo, a través de su propósito de convertir la existencia en un acto poético, criterio definitorio de este movimiento artístico, según Peña, por encima de su caracterización superficial, que lo comprende por el empleo de determinadas técnicas de escrituras, en particular, la escritura automática y al azar, propugnadas entre otros por Cortázar, cuyo búsqueda literaria ofrecería cierta similitud con el de Pizarnik, al menos hasta un cierto período de su obra. Por otra, en un nivel más profundo, su búsqueda de absoluto, implícita en su proyecto de unificar el ser con el hacer, para eliminar la contradicción radical entre espíritu y existencia. En este punto se puede afirmar un momento de sustitución simbólica de la religión que, en el caso de los poetas malditos, es una actitud contestataria y transgresora frente a la religión oficial, pues instaura, en lugar del absoluto religioso tradicional, una noción literaria de éste, una noción de suyo atea.

Como sea, dar demasiada importancia al mito Pizarnik sería, pues, desconocer su obra. En ella se puede encontrar todos los elementos recién descritos. Afirma Peña que una escritora que escribe *La condesa sangrienta* (1971) y los poemas *El deseo de la palabra* y los versos de la tercera parte de *Los poseídos entre lilas*, en *El infierno musical*, es capaz de atraer y fascinar al lector, aún sin que éste sepa cosa alguna de su biografía. Creemos que no se equivoca.

Antes de clarificar el sentido en que la obra de Alejandra Pizarnik se explica desde el concepto de lo obscuro, son necesarios un par de comentarios diferenciadores sobre la relación en que se encuentran los poetas malditos con el romanticismo.

A Cristina Peña le parece que del conjunto de semejanzas y diferencias que podemos establecer, estas últimas tienen más peso.

Afirma, además, que el romanticismo, a pesar de ser iconoclasta, por su valorización del sueño, lo inconsciente, el conocimiento de lo absoluto a través de una compenetración subjetiva y a través de la actividad poética, y por proponer una moral fundada en los sentimientos, menos rígida respecto de la sexualidad, encuentra sus márgenes dentro de una religiosidad

---

varios diccionarios léxicos de alemán (el Wahrig Deutsches Wörterbuch, por ejemplo)

<sup>13</sup> Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé

fundamental, casi panteísta, tal que hasta los extremos satánicos se originan y se legitiman en una certeza del absoluto divino, que oculto e inalcanzable genera la nostalgia del romántico. El poeta maldito, por su parte, ha perdido la fe y la actividad poética viene a sustituir a la divinidad.

En el ámbito de la sexualidad, lo que para el romántico es erotismo vital, en el poeta maldito deviene perversión y obscenidad, ello a través de la transgresión en el texto y por la experiencia del goce de la muerte.

La obscenidad marca, entonces, una de las diferencias entre la sexualidad romántica y aquella inaugurada por los poetas malditos.<sup>14</sup>

Lo obsceno se vincula normalmente con la sexualidad, por lo que se hace necesario diferenciarlo del erotismo y lo pornográfico. Ello lo realizamos mediante una distinción del goce, como uno que tiende y va más allá del placer, hacia lo irrealizable, lo irrepresentable, el tabú, la muerte, como instinto vital pervertido.

Lo obsceno sexual se asocia con la búsqueda de lo absoluto no religioso. Tal asociación la afirma Peña en Rimbaud y sobre todo en Lautréamont, cuyo *Cantos de Maldoror*<sup>15</sup> representaría la obra más transgresora del siglo pasado, cargada de sexualidad necrófila, sadismo y crimen. En búsqueda del absoluto, se articulan en ella lo prohibido, lo oculto, lo horrible (¿Mal d'horreur?).<sup>16</sup>

Además de Rimbaud y Lautréamont, Cristina Peña considera a Mallarmé, pues con éste se completaría un cuerpo de influencias sobre la poesía de Alejandra Pizarnik. La poética de Mallarmé reprime por completo la sexualidad, al punto de hacer estallar el símbolo lingüístico en impulsos semióticos que refieren a esto oculto y reprimido. Ambas formas de lo obsceno, aparecen en la obra de Alejandra Pizarnik: „la apertura a lo obsceno, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía“ (Cfr. Pag. 22)

Para comprender, pues, la obra de Alejandra Pizarnik hay que tener en cuenta esta doble filiación, debiéndose agregar a los surrealistas y a Artaud.

En consecuencia, resulta comprensible que la obra pizarnikiana se aparezca repugnante para quienes detestan la transgresión, pues ésta representa la negación de la tradición, del sentido como algo dado, y despliega una concepción experimental de la lengua y del texto como fuente de placer.<sup>17</sup>

En torno a la recepción de la obra de la poetisa argentina cabe considerar el problema de la legitimidad de su discurso poético, es decir, el problema de la escritura femenina, de lo que puede y le está permitido decir a una mujer. Al respecto consignemos tan sólo que no habría habido textos obscenos firmados por una mujer, hasta la aparición de Alejandra Pizarnik.

Además, su obra nos obliga aún hoy a una reflexión sobre temas centrales de la existencia humana, tales como el miedo, la sexualidad y la muerte, normalmente marginados de la vida cotidiana.

Tras la revisión de estos textos críticos estamos en condiciones de aventurar una interpretación de un poema concreto y verificar en la práctica el alcance y certidumbre de los conceptos expresados.

---

<sup>14</sup> En dos epígrafes puestos al comienzo del texto que desarrollo, Cristina Peña rescata dos sentidos para lo obsceno, a saber, lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena.

<sup>15</sup> La palabra *Maldoror* aparece en nuestro poema como enigma difícil de resolver sin alguna noticia acerca de la obra de Lautréamont (pseudónimo de Isidore Ducasse, poeta que los uruguayos querrían con gusto adjudicarse)

<sup>16</sup> Alejandra Pizarnik titula uno de sus poemas, *Sobre un ejemplar de Cantos de Maldoror*, en *El infierno musical*.

<sup>17</sup> Ejemplo de una reacción semejante es el libro *Lo negro, lo estéril, lo fragmentario: el legado de Alejandra Pizarnik*, citado por C. Peña, pag. 22, nota 10

## 2. Análisis de En esta noche en este mundo

### 2.1. *En esta noche en este mundo* (1971)

a Martha I. Moia

I

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  
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

II

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

III

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

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

Mi persona está herida  
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la  
oscuridad  
escribo como estoy diciendo  
la sinceridad absoluta continuaría siendo  
lo imposible  
¡Oh quédate un poco más entre nosotros!

IV

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  
palabras embozadas

todo se desliza  
hacia la negra licuefacción

V

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

VI

hablo en fácil hablo en difícil  
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 mundo

8 de Octubre de 1971

## 2.2. Análisis formal

Este poema está construido en seis partes o estrofas, con fragmentación de la tercera. El estilo general es constativo y con abundantes **figuras de repetición**. Veamos algunas:

### 2.2.1. Anáforas

- la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento i)
- si digo *agua* ¿beberé?  
si digo *pan* ¿comeré? ii)
- lo que pasa con el alma es que no se ve  
lo que pasa con la mente es que no se ve iii)  
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
- escribo como quien con un cuchillo alzado en la  
oscuridad iv)  
escribo como estoy diciendo

### 2.2.2. Repeticiones homosintácticas

Este recurso opera en versos consecutivos, alternados y también como elemento macroestructural.

en esta noche en este mundo i)

Aparece como primer verso de I, de III, segundo de V, último de VI, generando una impresión de desplazamiento y circularidad. Esto último lo dice expresamente en los dos últimos versos de IV, todo se desliza  
hacia la negra licuefacción

Las palabras del sueño de la infancia de la muerte ii)

que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento iii)  
pero no el de la resurrección

si digo <i>agua</i> ¿beberé? si digo <i>pan</i> ¿comeré?	iv)
en esta noche en este mundo extraordinario silencio el de esta noche	v)
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	vi)
¡oh quédate un poco más entre nosotros!	vii)

Este verso se repite dos veces en la parte fragmentada de la tercera estrofa. Una posible interpretación la aventuraremos en la próxima sección.

Hablo en fácil hablo hablo en difícil	viii)
sabiendo que no se trata de eso siempre no se trata de eso	ix)
¡oh ayúdame a escribir el poema más prescindible (...) ayúdame a escribir palabras	x)

### 2.2.3. Aliteraciones

en esta noche en este mundo	i)
las palabras del sueño de la infancia de la muerte	ii)
la lengua natal castra	iii)
que es el órgano de la re-creación del re-conocimiento pero no el de la resurrección	iv)
corredores negros los he recorrido todos	v)
los deterioros de las palabras deshabitando el palacio del lenguaje	vi)
hablo en fácil hablo en difícil	vii)
ser inservible	viii)

### 2.2.4. Homeóptoton

si digo <i>agua</i> ¿beberé? si digo <i>pan</i> ¿comeré?	i)
me los comí me atraganté	ii)

Otras figuras retóricas se generan a través de **juegos de palabras**, **oposiciones semánticas**, **comparaciones**.

### 2.2.5. Paranomasia

escribo como estoy diciendo la sinceridad absoluta continuaría siendo	i)
--	----

## 2.2.6. Antítesis

el que no sirva ni para  
ser inservible

ii)

## 2.3. Análisis de contenido

Ya habíamos indicado en la sección anterior que el estilo de este poema es constatativo (Cfr., por ejemplo, toda la primera estrofa).

Ello unido al significado de los versos genera una atmósfera de vigilia insomne, en la que el yo lírico se declara y desde la cual surgen sus palabras.

En esta noche en este mundo  
extraordinario silencio el de esta noche

La poetisa hace la experiencia de las sombras, que no parecen sino una extensión de las sombras interiores, que la inquietan y fragmentan su discurso.

sombras  
recintos viscosos donde se oculta  
la piedra de la locura  
corredores negros  
los he recorrido todos

Observamos que el poema es una interrogación constante acerca de los límites del lenguaje.

Parece operar aquí la pérdida de la fe en la palabra poética de la que hablamos en su momento.

Nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
(...)

y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)

La imprecisión esencial del lenguaje se hace patente en el verso

las palabras del sueño de la infancia de la muerte del cual podemos hacer múltiples lecturas.

Análogamente, podemos observar una suerte de sinécdoque en el empleo del término *lengua*..

Una vez designa el sistema de los signos lingüísticos, con que nos comunicamos, y otra, el órgano del habla.

la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento

Nisiquiera el silencio se ofrece halagüeño, y podemos decir con Malpartida que, para Pizarnik, el silencio habría representado a la muerte, y las palabras no son sino las máscaras de la muerte, de la carencia, de la ausencia, testigos del deseo y la ausencia de su objeto.

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

En la soledad de la noche, el yo lírico se dirige a un tú, que quizás no sea más que un cruel reflejo de sí mismo en el coro de voces que pugnan por tomar la palabra.

joh quédate un poco más entre nosotros!

¿Quién es exhortado a permanecer un poco más?, ¿Quién configura ese *nosotros*?

El exhortado es uno que quiere irse. ¿De dónde? De esta noche en este mundo. ¿Es, pues, la idea de la muerte como abandono definitivo, la que ronda por la mente del yo lírico? No está solo el que puede decir *nosotros*. ¿Está, pues, el yo lírico en compañía de sus voces?

de mi horizonte de maldoror con su perro

(...)  
y el perro de maldoror

De índole análoga es el clamor:  
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
(...)  
ayúdame a escribir palabras

Aquí se requiere la ayuda de algo o alguien capaz de ayudar con la escritura de poemas, aunque no sea más que de poemas prescindibles e inservibles. ¿Qué o quién es esto o este con tal virtud? Se puede contestar a esta pregunta con un topos: la Musa. El problema es que las musas son substitutos de la divinidad, son la divinidad hecha artes. El yo lírico de nuestro poema no se dirige nisiquiera a Satán, se habla a sí misma, mirándose al espejo, contemplando la imagen en él, junto a la cual constituye un nosotros, de individuos idénticos, aunque viviendo en universos irreconciliables.<sup>18</sup>

Más clara parece la reflexión ¿qué hiciste del don del sexo? El yo lírico se interroga a sí mismo, constatando que nisiquiera de la sexualidad queda algo a salvo. Un alcance obsceno podemos observar en los dos versos siguientes.  
oh mis muertos  
me los comí me atraganté

Esta desesperanza del yo lírico parece desdoblarse para contener en sí misma el gérmen de un nuevo comienzo, el discurso se torna ambivalente.

(...)  
escribo como estoy diciendo  
la sinceridad absoluta continuaría siendo  
lo imposible  
(...)

(...)  
en esta noche en este mundo  
donde todo es posible  
salvo  
el poema

Para finalizar, podemos decir que el lenguaje autodestructivo de Alejandra Pizarnik se debate contra la lógica y lo razonable. En su interrogación acerca de las palabras y sus límites, queda en evidencia su carácter de imágenes ilusorias de la realidad.

Las sombras que debe recorrer el yo lírico para acceder al jardín de las sorpresas sonoras (para decirlo con una imagen de Malpartida) le enseñan que la existencia se hace patente a través de ellas, dicho de otro modo, lo que no existe no tiene sombra. Las sombras interiores son indicio de la propia existencia. Las palabras son las sombras de lo existente. ¿Cómo hemos, pues, de nombrar lo inexistente?

---

<sup>18</sup> Malpartida nos hace notar que Alejandra Pizarnik habría tomado de Lewis Carrol algunos elementos tales como los del jardín, del espejo. El mismo autor resalta un rasgo de delirio en Pizarnik: „Esa mirada vuelta hacia adentro quedó fascinada por el terrible teatro de una identidad diversa, imposible: castillo de ecos en el que cada reflejo le daba señales de otro;...“, opus cit., pag. 40

## **Bibliografía**

1. Malpartida, Juan, *Alejandra Pizarnik*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 1990, V, Suplemento
2. Molina, Enrique, *La hija del insomnio*, Ibidem
3. Peña, Cristina, *La palabra obscena*, Ibidem
4. Pizarnik, Alejandra, *En esta noche en este mundo*, en Ortega, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, editorial Siglo XXI, 1987
5. Soncini, Anna, *Itinerario de la palabra en el silencio*, *Cuad. hispan.*, 1990, V, Suplemento

## **Textos de consulta general**

1. DRAE, vigésima primera edición, Madrid, 1992
2. Durand-Dessert, Liliane, *La guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des chants de Maldoror*, Introducción, Presses universitaires de Nancy, 1988
3. Eisenhut, Werner, *Einführung in die antike Rhetorik und ihre Geschichte*, WBG, Darmstadt, 1994
4. Metzler, J. B., *Literatur Lexikon*, Stuttgart, 1990
5. Pizarnik, Alejandra, *L'enfer musical*, traducción del español por Florian Rodari, Ed. Payot, Lausanne, 1975