

Un silencio constelado de gritos. Muerte y silencio en la escritura

Verónica G. Arredondo

«El beso», Rita Vega Baeza © 2010



*...si la condesa se fatigaba
de oír gritos les cosían la boca.*

Alejandra Pizarnik

Cada estrofa, como una galería nocturna –*entre dos silencios o dos muertes*–, ilustra una tortura diferente y cada una, precedida por un epígrafe de Rimbaud, Baudelaire, Artaud, Sade, entre otros, culmina en silencio, en un cadáver o en un suicidio. Una violencia extática es capturada en el instante fotográfico: la fijeza de ojos que miran a otros morir, un cuerpo exangüe pausadamente exhala la vida en un álbum de pequeñas muertes. *Gritos, jadeos e imprecaciones* conforman una «sustancia silenciosa» que habita en el subterfugio de castillo Csejthe, en donde una *silenciosa de palidez legendaria* es testigo y artífice de crímenes perversos.

Toda muerte era una ceremonia, una *fiesta del sacrificio* en donde quien muere es el lenguaje. El poema en Alejandra Pizarnik significó una ceremonia: se abre en silencio del espacio de la página en blanco como una herida; «*se escribe para reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos*»,¹ y vuelve al silencio. En la sala de torturas del castillo medieval se lleva a cabo una representación del mal (o *Teatro de la crueldad*),² posterior al derramamiento de sangre: la palabra poética deviene en silencio; en Erzébet Báthory sólo a través de convulsiones o «*estertores de una violencia animal desencadenada y la experiencia erótica*»³ era posible acceder a él. La violencia es ya un silencio. Lenguaje: palabra desmembrada que da cuenta de la imposibilidad para nombrar.

La poética de Pizarnik fue profundamente influenciada por las ideas de Maurice Blanchot acerca de la muerte, silencio en la escritura y especialización en el poema. Tres vertientes pizarnikianas concluyen en la *nada*: su relación ontológica con el lenguaje (suicidio poético), la evocación a la muerte o escribir desde ella y en la voz lírica animalizada. Relación lenguaje y silencio hilada por la violencia, como una desgarradura en *La condesa sangrienta* (1966).⁴ Para Blanchot el lenguaje (escritura) conlleva una violencia implícita, un asesinato *diferido*. Toda palabra es violencia ejercida sobre lo que nombra: cuando se habla (o escribe) es la muerte quien lo hace. Al nombrar negamos la materialidad inasible de lo que es. Lo que habla en el lenguaje es: nada, ausencia, posibilidad *en obra* de la muerte. Esa transmutación de la muerte es la única oportunidad *de ser hombres*.⁵ *Alejandra-poema*, es la representación de su relación ontológica con el lenguaje, «*intimidad abierta, violentada en el espacio desplegado que alguien lee y alguien escribe*». ⁶ Espacio abierto, la muerte ocurre y la poeta accede sólo a él para desaparecer convirtiendo a la escritura en el vacío original de la palabra: lenguaje puro que busca

acercarse al pensamiento. Su poética es un interior en donde no se encierra sino la vacuidad circundante del silencio íntimo. Pizarnik plasmó en su obra una extrema conciencia del lenguaje (puro): búsqueda de la palabra justa para invocar al silencio, esencia poética. Accesar a él le permitió escribir detrás de la muerte o «*lugar de los cuerpos poéticos*». ⁷ Tocar el abismo, entrar en la profundidad del ser, al vacío interior: profundidad de la herida del silencio ontológico.

De acuerdo con Blanchot en *El espacio literario*, ⁸ para Mallarmé la literatura se transforma en la preocupación de su propia existencia, «*la obra de arte se reduce al ser*». ⁹ Quien profundiza en el verso encuentra el abismo de la Nada y su muerte como abismo, decía Mallarmé. ¹⁰ El estado bruto, puro de la palabra: silencio; la ausencia de ésta se intercambia por la nada en un vaivén en el poema, el lenguaje proviene y vuelve al silencio. De igual manera ocurre con la búsqueda del poeta. Ese lenguaje evoca en su propia ausencia al vacío. Es el pensamiento el lenguaje puro, esencial de lo poético. Se silencia como ser del lenguaje y lenguaje del ser, silencio en el cual los seres hablan y encuentran olvido, reposo. Silencio íntimo, «*en mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio*». ¹¹

Poema, *sala de torturas del castillo medieval* es el espacio en el que ocurre la muerte en donde la poeta accede sólo para desaparecer convirtiendo a la obra en silencio, origen. Su poética es un interior en donde no se encierra a la palabra sino a la *llama interior alrededor de nada*: ¹² el ser enmudece, tiende a convertirse en palabra y la palabra desea ser, poeta y poema se hacen uno *como agua sobre una piedra*. ¹³ Este vaivén silencioso afirma en el hombre su decisión de no ser, de separarse de sí; hace del mundo: trabajo y palabra de la significación misma. Si en la poesía habla la alteridad (partimos de esta afirmación blanchotiana) y consideramos el desdoblamiento de la voz poeta polifónica de Pizarnik: niña-muñeca-muerte-sombra, la Condesa es también su alteridad –también ideal poético cuya reescritura proviene de la novela en prosa de Valentín Penrose. ¹⁴

Pizarnik plasmó obsesivamente en su obra la invocación a la muerte y la obstinación por hacer (hablar) al silencio: Erzébet «*ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta*». ¹⁵ Para Mallarmé el poema sólo es posible si la muerte es posible, convirtiéndose en *el acto por excelencia*. A través de la metapoética la palabra se proclama y se anula en un acto de autodestrucción semejante al suicidio. Muerte voluntaria, acto por excelencia, en donde el poema sólo es posible en

como pequeñas islas aludiendo a las insignias que definen su obra: *oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro*,¹⁷ a través del canto atraviesa el umbral, penetrando en la verdadera profundidad en donde sucede la transmutación: el sujeto lírico accede a ese otro lado, convirtiéndose por fin en poema y el poema en silencio, infinitamente «*camina silenciosa hacia la profundidad la hija de los reyes*».¹⁸

Antecede a la palabra *silencio*, ouroboros, palabra suicida el espacio vacío de la escritura cual contemplación abismal de la Condesa. Coincide con lo sagrado la poesía, al arrojarnos *fuera de nosotros mismos*; lo poético es *despertar a (en) la noche*. En tanto el poema propicia que la realidad se disuelva, éste se deshace al instante. Palabra destruida sin fin en una muerte voluntaria, se muere por el espíritu: ausencia, intimidad de la ausencia, noche.¹⁹ La noche es el elemento primordial desde donde se invoca a la muerte, la lucidez le permitió mirarla de frente, como el *arte de mirar morir*. Así, penetra en las tinieblas con lucidez en el sueño, *Los Cantos de Maldoror* de *Lautréamont*²⁰ podrían compararse con una pesadilla sostenida en la palma de la mano. Ambos compartieron la experiencia entre la lucidez y la oscuridad, ensoñación poética entre la vigilia y el sueño.

Pizarnik hace conciente la noche: edifica una *morada* profundizando en el vacío nocturno, cavando un abismo alrededor de ella, «*Pequeña centinela / caes una vez más por la ranura de la noche / sin más armas que los ojos abiertos*».²¹ Lucidez en el terror insoluble, Erzébet Bathóry *espectadora silenciosa*, la mirada fija en el vacío. Darvulia, hechicera y sirvienta de Báthory, conocía la magia negra y la «*inscribió en el negro silencio de la condesa: la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir*».²² Mira de frente la noche abierta, la *otra*, que Blanchot nombra «*el corazón de la noche*»: libera la esencia, el origen. Hay una revelación ante el mirar a los ojos a la muerte producida por el sentimiento de lo sagrado, eso inexplicable, horrible y fascinante. Sólo la poesía puede acercarse a través de la metáfora a «decir» lo sagrado, –sin decirlo, para Pizarnik el lenguaje jamás es suficiente y entonces buscó en el silencio–. Una «sustancia silenciosa» son los *gritos, jadeos e imprecaciones*, se ahogaban en el subsuelo del castillo, la verdad surgía desocultada en la creación de ese mundo posible que es la *obra de arte*,²³

Ahora la muchacha está desnuda y está parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.²⁴

Cada estrofa, ilustra una tortura diferente, galería nocturna de silencios y muertes. Pizarnik concebía a la escritura como el cuerpo sobre el que el lenguaje se mutila, la herida del poema abierto, *llagas tumefactas* eran las doncellas vírgenes. El *terrible erotismo* de *piedra, nieve y murallas*. Toda muerte, una ceremonia del vaivén silencioso, «la palabra poética termina en aullido o silencio», decía Octavio Paz. El silencio abre y cierra cada una de las torturas, por mencionar las metamorfosis de la autómatas «Virgen de hierro», debajo de «La jaula mortal» un vestido blanco se vuelve rojo, como la piel de la Condesa en los «Baños de sangre», un *silencio* que para Georges Bataille es afirmación de vida, revela su *fulgor invisible*,²⁵

Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la «Virgen» inmóvil en su féretro.

[...] donde hubo una muchacha hay un cadáver.²⁶

Tanto animal como hombre somos cuerpos y nuestra muerte es reducida al estado de cosa, «*el cadáver es la más perfecta afirmación del espíritu*».²⁷ El hombre ha perdido esa animalidad que lo acercaba a lo sagrado, a la comunicación-comunión de la naturaleza con el mundo, es a través de la animalidad que se devela lo *íntimo*: violencia y destrucción. Hay una nostalgia en el silencio que se encuentra en el lenguaje inarticulado de lo animal, Erzébet Báthory se acercaba a él por medio una transformación en un comportamiento primitivo, se asemejaba a una loba cuyos dientes eran ya un legado, en el emblema de los Báthory relucían un par de colmillos; tenía miedo de morir y sólo a través de la fiesta o el sacrificio, le era posible volver a ese *sueño animal*, a la violencia interior e insaciable de aquel fluido vital,

[...] Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando vencida oír sus terribles jaquecas, debía quedarse en la cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores.²⁸

En los límites del lenguaje Wittgenstein nos recuerda que «*de lo que no se puede hablar hay que callar*».²⁹ En el lenguaje lo expresado manifiesta y oculta lo no expresado; tiene el poder infinito para hablar sobre la palabra a partir de la huella de su ausencia. Construye la proyección de una imagen que refleja la ilusión de su referente. Palabra y silencio, implican la dualidad expresión/expresado: la existencia de un referente como objeto de sentido resultado de un proceso de significación, a partir del nombramiento de la realidad; surge una tensión entre lo develado por la palabra y lo que deja de nombrarse. Palabra ausente, silencio, encubre las limitaciones del sujeto y de su lenguaje. A diferencia de *Lautréamont*, el yo lírico de Pizarnik no sufre una metamorfosis de animales, se transmuta en uno sin nombre ni forma, «*el animal que soy*», con el tiempo «*he yacido días animales*», «*caída como un animal herido*» o «*tantas criaturas en mi sed y en mi vaso vacío*», criatura nocturna. Atribuye actos animalizados a las funciones emotiva y poética «*a cantar dulce y a morirse luego. / no: / a ladrar*»,³⁰ «*bella alegría animal*», «*miedo animal*», «*animal muerto*», perfumado, ritmo-tiempo-mirada animal, «*el sol como un gran animal oscuro*», animal del olvido, nocturno, «*criaturas que habitan en los fríos espejos*».

El aullido, los pasos, la *sed* en el «errar de loba» suceden en la transmutación de la voz poeta animalizada; la tristeza y la transformación encarnada en: «*máscara de loba*», «*mujer-loba*», «*llora la niña loba*». La garra, una punta, la punta metálica de los instrumentos de tortura, tijeras, agujas y dientes son utensilios de desgarradura en la Condesa. Es símbolo de agresividad y crueldad la *animalidad* que Gilbert Durand³¹ retoma del arquetipo de las fauces dentadas de Gaston Bachelard;³² la ventosa, símbolo de la succión en la sanguijuela y el vampiro, ambas relacionadas con el goce, instinto sexual-vital y ofensivo manifestadas en la Condesa y en Maldoror unidos en la figura del lobo: voracidad, grito y *belleza animal*.

El símbolo como *re-medio*, punto de equilibrio entre la fusión de la animalidad y la integración de la razón, concluye en una poesía de violencia, en silencio. En palabras

de Blanchot: «*el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, es el espacio del poema, el espacio órfico al que, sin duda, el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que sólo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen*»,³³

A la que había conversado mucho en horas de trabajo, la misma condesa le cosía la boca o, contrariamente, le abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban.

También empleaba el atizador, con el que quemaba al azar, mejillas, senos, lenguas...³⁴

Lo animal/ silencio oculta los secretos del origen, el conflicto y la violencia que habita en la profundidad. En el hueco infinito donde reside la cualidad ontológica de lo que no puede ser nombrado. En la profundidad del lenguaje el Ser, más allá de lo expresado se oculta en lo innombrable, el Ser se vuelve origen del lenguaje. La palabra evidencia «*la constatación visible del misterio del Ser, oculto en lo inexplicable del lenguaje*». ³⁵ Eso oculto y «silenciado» es la *piedra fundamental* en la poética Pizarnik. El sujeto lírico intima en la creación, lugar en donde todo retorna al ser profundo, pasaje infinito entre los dos dominios, poema y ser en donde todo muere y la muerte es la sabia compañera de la vida, espanto es éxtasis (Blanchot), lo *sagrado*, no la belleza del cadáver sino la *belleza animal/criminal*. Silencio, violencia, melancolía y muerte. Poesía antropófaga, cuya transgresión concluye en la muerte poética (silencio ontológico) o en la experiencia de un erotismo oscuro de la Condesa... «*la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos*». ³⁶

NOTAS

1. PIZARNIK, Alejandra, *Prosa Completa*, (2ª ed.) Lumen, España 2001. pp.: 312.
2. Develar la intimidad de las cosas es el «*inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer*».

Dionisio es esa afirmación de goce y placer. Cuando la tragedia renace (o se recrea el mito) su poder excita, purifica y descarga un movimiento incesante en el baile ditirámico, un *orgiástico sentimiento de libertad*. v. NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Ed. Alianza, Madrid 2005.

3. v. BATAILLE, Georges, *El erotismo*[1957]. Trad. de Antoni Vivens y Marie Pauln. México: Tusquets, México 2005.

4. PIZARNIK, Alejandra, «La Condesa Sangrienta», en *Op. cit.*, pp. 282-296.

5. Citado en ESPINOSA Proa, Sergio, «Vigencia y caducidad de lo sagrado: Una poética ateológica», *inédito*.

6. BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario* [1955]. Trads. de Vicky Palant y Jorge Jinkis. (2ª ed.) Francia: Paidós, Buenos Aires 1992.

7. En referencia al poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (1964), del poemario *Extracción de la piedra de la locura*.

8. BLANCHOT, Maurice, *Op. Cit.*

9. *Íbid*, p. 26.

10. *Íbid*.

11. PIZARNIK, Alejandra, *Op. Cit.* p. 26.

12. BLANCHOT, Maurice, *Op. Cit.*, p 134.

13. Aludiendo al poema homónimo de Pizarnik.

14. PENROSE, Valentín. *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*, Mercure de France, Francia 1963. Citado en la *Prosa completa* de Pizarnik.

15. PIZARNIK, Alejandra, *Op. cit.*: 286.

16. PIZARNIK, Alejandra, *Poesía Completa (1955-1972)* [2000]. Ed. Ana Becció. Lumen, Barcelona 2002, p. 453.

17, IsidoreDucasse (*Lautréamont*) fue una influencia determinante en la poética Pizarnik, coincide con él en el salto al vacío o muerte poética y en *La condesa sangrienta*, en la desgarradura.

18. ARREDONDO, Verónica G., *Las uniones posibles entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Los Cantos de Maldoror* (Tesis). México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2009.

19. BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade* [1963]. Trad. Enrique Lombera Pallanes, FCE, México 1990. pp. 102.

20. DUCASSE, Isidore, «Conde de Lautréamont», *Los Cantos de Maldoror* [1869]. Trad. de Manuel Serrat Crespo. (5ta ed.) Cátedra, España 2004.
21. OROZCO, Olga «Pavana para una infanta difunta que amo y lloro» en *Mutaciones de la realidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977.
22. PIZARNIK, Alejandra, *Prosa Completa, Op. Cit.*, p. 292.
23. HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía* (El origen de la obra de arte), FCE, México 1985.
24. v. PIZARNIK, Alejandra, «Muerte por agua» en *Prosa completa, Op. Cit.* pp. 284.
25. BATAILLE, Georges. *Teoría de la religión* (1973). Taurus, Madrid 1998.
26. PIZARNIK, Alejandra, «La condesa sangrienta», en *Op. Cit.*, pp. 283-285.
27. BATAILLE, Georges. *Op. Cit.*
28. PIZARNIK, Alejandra, «La condesa sangrienta», en *Op. Cit.*, pp. 289.
29. Citado por COLODRO, Max, «Wittgenstein: La necesidad de callar» en *El silencio en la palabra, aproximaciones a lo innombrable*, Cuarto propio, Santiago 2000. pp. 45-68.
30. PIZARNIK, Alejandra, «Para Janis Joplin» (1972), *Poesía Completa, Op. cit.*, p. 422.
31. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1992). FCE, México 2006.
32. Gaston Bachelard en sus aproximaciones fenomenológicas de la imagen poética: *Lautréamont* [1939], Trad. de Angelina Martín del Campo, FCE, México 1997.
33. BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario, Op. Cit.*, p. 132.
34. PIZARNIK, Alejandra, «La condesa sangrienta», en *Op. Cit.*, pp. 297.
35. COLODRO, Max, *Op. Cit.*, pp. 67.
36. PIZARNIK, Alejandra, «La condesa sangrienta», en *Op. Cit.*, pp. 296.