



LA MUSICA DE *EL INFIERNO MUSICAL*

Estudio sobre el lugar de la música en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik

Requisito parcial para optar al título de
MAGISTER EN LITERATURA

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2017**

**KARIN ANGÉLICA GÓMEZ SÁNCHEZ
DIRECTOR: FELIPE VAUGHAN CARO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA FACULTAD DE CIENCIAS
SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JORGE HUMBERTO PELÁEZ PIEDRAHITA, S.J.

VICERRECTORÍA ACADÉMICA

LUIS DAVID PRIETO MARTÍNEZ

VICERRECTORÍA DEL MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

JUAN CRISTÓBAL CASTRO KERDEL

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

FELIPE VAUGHAN CARO

Yo, Karin Angélica Gómez Sánchez, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

KARIN ANGÉLICA GÓMEZ SÁNCHEZ

13 de septiembre de 2017

Estoy profundamente agradecida con mis amigos
quienes me ayudaron, acompañaron y
sobre todo, me soportaron durante el tiempo
en que me sumergí en la escritura de este trabajo.
Para ellos todo mi amor y reconocimiento.

Agradezco el paciente acompañamiento
que me brindó mi tutor durante
la gestación de este trabajo,
sus indicaciones
siempre fueron
pertinentes.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: EL ESPACIO POÉTICO DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	13
1.1 Escritura y poesía	14
1.1.2 La poesía y el poema: Influencias de movimientos, escritores, poetas y artistas en el universo poético de Pizarnik	20
1.1.3 Temas y emblemas en su poesía.....	31
1.2 Crear una prosa con un lenguaje bello y sencillo.....	35
CAPÍTULO 2: EMERGENCIAS, RESONANCIAS DE LA MÚSICA EN LOS ESCRITOS PREVIOS A <i>EL INFIERNO MUSICAL</i>	38
2.1 Vida interior, música y poesía	38
2.2 La escritura, el poema: Una forma de conjurar y exorcizar el problema musical	46
2.3 La música y el ritmo en los libros previos a <i>El infierno musical</i>	47
CAPÍTULO 3: LA MÚSICA DE <i>EL INFIERNO MUSICAL</i>	60
3.1 La música no tiene palabras.....	61
3.2 <i>El infierno musical</i>	63
3.2.1 El desencadenamiento de lo sonoro.....	66
3.2.2 Música que ya no está en el horizonte de la vida sino en el de la muerte.....	70
3.2.3 Música como revelación del límite y sinsentido del lenguaje	73
¿CONCLUSIONES?.....	80
REFERENCIAS	83
Anexo 2.....	85
Anexo 3.....	86

INTRODUCCIÓN

La única manera de recibir una creación,
es crearla de nuevo.

Tal vez, crearse con ella.

Poesía y creación

Roberto Juarroz

Aún recuerdo cuando me acerqué a la obra de Alejandra por primera vez; en aquel entonces tenía unos 19 años y leía un libro sobre jóvenes poetas suicidas en el cual se incluían poemas de Sylvia Plath, Dylan Thomas, Ana Cristina Cesar, entre otros. Allí encontré el poema “Mucho más allá” incluido en el libro *Las aventuras perdidas*, publicado en el año 1958. En ese momento me encantó y sorprendió la forma en que una escritora podía nombrar el dolor de la vida con imágenes ciertamente violentas sin ningún asomo de pudor o vergüenza por esta forma de decir. Así se siente en este fragmento del poema en cuestión:

Quisiera hablar de la vida.
Pues esto es la vida,
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
sólo por ver si se puede decir:
¿es que yo soy? ¿verdad que sí?
¿no es verdad que yo existo
y no soy la pesadilla de una bestia? (95-96)

Estas imágenes despertaron en mí una grandísima curiosidad por conocer más de la poeta que así escribía; entonces empecé a buscar sus libros y escritos en librerías y bibliotecas de la ciudad de Bogotá. Por esa época era más bien difícil acceder a su poesía, no era fácil encontrar a la venta sus publicaciones y si por suerte las encontraba, mi escaso presupuesto de universitaria limitaba mi acceso a estas. Fue gracias a la biblioteca Luis Ángel Arango que pude tener acceso a sus libros y a la primera edición de sus *Diarios*. A partir de allí, me sumergí en la lectura de su obra llevada por la fascinación que me producía ese mundo melancólico e imbuido de deseos oscuros que pocos conocían.

Con el pasar de los años, la escasa circulación de la poesía y prosa de Pizarnik ha ido cambiando en Bogotá. Desde mi perspectiva esto ha sido impulsado por las posibilidades que brindó internet: redes sociales, blogs o páginas web que creaban quienes estaban interesados en compartir su poesía; así como una mayor divulgación de libros publicados entorno a su vida y obra como: *Alejandra Pizarnik, Una biografía* de Cristina Piña, *Correspondencia Pizarnik* de Ivonne Bordelois, *La escritura invisible* de Patricia Venti, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* de Carolina Depetris, entre otros; y por otra parte, por el voz a voz generado por quienes ya leíamos su obra y compartimos sus palabras y poesía con amigos y seres cercanos.

Esto ha provocado que la figura de Alejandra en este nuevo siglo se expanda y sea más conocida por un público joven, de modo que es común encontrar en las redes sociales algunos de sus poemas o pensamientos acompañados de una fotografía suya circulando por el espacio cibernético, lo cual ha causado en cierto modo un culto a su figura y trágica muerte.

Con esto quiero señalar que estudiar en la actualidad a una poeta como Pizarnik, implica un esfuerzo por ir más allá de este culto; implica tomar distancia de la fascinación que, así como a muchos a mí me producía su obra e intimidad, porque este culto suele encandilar la mirada e idealizar de tal modo a la escritora, que no podemos ver y participar de una manera más honda, profunda y sincera del arduo trabajo por medio del cual esta mujer conjuro un espacio para la poesía y el poema.

Hoy es fácil y rápido compartir una de sus frases, pensamientos o poemas en Facebook, curiosear sobre su muerte y sexualidad, sobre anécdotas de su vida cotidiana, y tal vez al detenernos en esto nos alejamos de lo más importante que puede brindarnos la existencia de Alejandra Pizarnik como poeta. Por eso, en el momento de empezar a escribir este trabajo, sentía que debía ir más allá y encontrar una manera de acercarme a su poesía que me permitiera participar de esta como experiencia en una forma mucho más profunda y detenida para así poder decir algo sobre el tema que me convocó a escribir: la música de *El infierno musical*.

Llegue a este tema porque además de haber estado siempre interrogada por los motivos que permiten decir que la poesía es como una música (y nunca haber entendido muy bien porqué), también notaba que en el vínculo entre vida y poesía que Alejandra configuró durante su existencia, hay una reiterada mención a la música, el ritmo y el canto en relación con la escritura poética. Esto aparece de una forma particular y acentuada en el último libro que publicaría en vida: *El infierno musical*. En los cuatro apartados que lo componen, la referencia a la música aflora desde distintos escenarios: como una patria, un lugar, como ruido, disonancia, ritmo trepidante, muerte, silencio, plenitud. Estas emergencias de la música y lo sonoro en la poesía y vida interior de nuestra poeta me

llevaron a considerar el análisis del lugar de la música en *El infierno musical*, como un espacio necesario para la comprensión de su voz poética.

Me acerqué a esta obra a partir de las coordenadas de poetas y autores cercanos a la experiencia poética como: Johannes Pfeiffer desde su libro *La poesía, hacia la comprensión de lo poético*; Roberto Juarroz con su poesía y en especial el libro editado por Guillermo Boido *Poesía y Creación*; Albert Beguin con su libro *El alma romántica y el sueño*; Serge André con “La escritura comienza donde el psicoanálisis termina”; Carolina Depetris con *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*; Pascal Quignard y *El odio a la música*; Mario Betteo Barberis con *El soportable horror de la música* y María Zambrano desde textos como “La metáfora del corazón” y “¿Por qué escribir?”.

Autores como Pfeiffer, Beguin, Juarroz, hacen parte también de las lecturas que Alejandra frecuentaba, así como Porchia, Rimbaud, Lautreamont, Nerval entre otros que fueron extraídos de la lectura de los textos de la poeta y que me permitieron acercarme a su universo poético desde las preguntas que, de lo poético y la creación la acompañaron en su trayecto.

Debo un agradecimiento especial al libro de Johannes Pfeiffer porque las coordenadas que me brindó sobre la experiencia poética fueron imprescindibles en el momento de crear mi manera de decir sobre la obra poética de Alejandra consultada para analizar “la música de *El infierno musical*”. De modo que en la base del análisis y las conexiones realizadas entre los diversos autores, escritores y poetas con los que dialogo en este trabajo, están conceptos encontrados en la obra de Pfeiffer como el “temple de ánimo”, término con el cual el autor da cuenta del estado de ánimo, el tono anímico del poema; igualmente, su concepto sobre la metáfora como una forma de “transmutación”, en la cual

se “logra fundir en una unidad convincente imágenes que en la experiencia están separadas y hasta son incompatibles”(30); y en especial la indicación que nos propone el autor con el termino de “participación” con el cual nos llama a la necesidad de participar, de entrar en la experiencia que ofrece la poesía para encontrar allí una revelación autentica pero también para discernir lo que se nos presenta como inauténtico en un poema.

En el desarrollo de este trabajo son pocos los datos biográficos que se mencionan sobre Pizarnik y esto es así por cuanto más allá de los hechos biográficos ya muy conocidos como su suicidio en 1972, sus perturbaciones psíquicas y la condición de exilio que vivió su familia (motivo que los llevó a instalarse en la Argentina de los años 30), me interesa el vínculo entre vida interior y poesía, en la misma vía en que lo plantea Roberto Juarroz en *Poesía y creación*:

Mucho más que las vinculaciones entre poesía y biografía interesan la relación entre la poesía y la vida interior. Más allá de la biografía, la biología, la psicología y la historia, habría que cultivar un saber de la profundidad y el abismo humanos, no con la pretensión de explicar totalmente al hombre, sino con la humilde ambición de comprender un poco mejor sus fundamentos, su hondura, sus alcances, sus misterios de fondo. Creo que entonces terminaríamos por comprender que toda vida, si se la vive en profundidad, puede desembocar en la poesía. (25)

Guiada por esta idea de Juarroz, más que datos biográficos tal vez ya muy conocidos sobre la vida de Alejandra, me interesó rastrear a través de sus Diarios, libros y correspondencia con amigos, la vibración interior que en ellos emerge, lo que nos enseña respecto de “la profundidad y abismos humanos”: la sexualidad, la muerte, la angustia, el

amor... todos ellos, afectos y misterios que atraviesan la existencia y para los cuales no existe una única respuesta.

Así bien, en el primer capítulo titulado: “El espacio poético de Alejandra Pizarnik” encontraremos un acercamiento al estrecho vínculo entre: escritura y poesía, la poesía y el poema, los temas y emblemas en su poesía, su obsesión por crear una bella prosa, darse un ritmo y aquello que ella nombra como su problema musical: una sentida dificultad para encontrar un ritmo. En esa vía, en el segundo capítulo titulado: “Emergencias, resonancias de la música en los escritos previos a *El infierno musical*” desarrollaremos de qué manera su vida interior se vincula con la música y la poesía, en especial en lo que concierne a su deseo de configurar un ritmo, de imbuir de ritmo a los poemas; a partir de allí, podremos aproximarnos a la importancia de la función de la escritura como forma de alianza con la vida y nos acercaremos a la musicalidad de sus poemas previos al *El infierno musical*, así como a las formas en que la música aparece como emblema desde sus libros *La última inocencia* hasta *Extracción de la piedra de la locura*.

Estos análisis nos permitirán ubicar las coordenadas sobre la escritura, la poesía, la música y el ritmo para Pizarnik de modo que en el tercer capítulo titulado: “La música de *El infierno musical*” nos dedicaremos a desarrollar aún más las particularidades de este lenguaje, para poder leer los poemas que componen este libro en clave de lo sonoro y musical. En este apartado, Mario Betteo Barberis, Pascal Quignard e Igor Stravinsky, serán autores que nos llevarán a trazar conexiones para hallar lo que de la música se nos presenta en *El infierno musical*.

Llegados a este punto, propondremos pensar que el lugar de la música en *El infierno musical* obedece al encuentro con ese límite del lenguaje donde se hace presente la

insuficiencia de las palabras, donde se bordea el sinsentido del significante. Este límite del lenguaje y la música como el límite, “el colmo del lenguaje” (Betteo, 12), aparece desde varios registros en el libro: como desencadenamiento de lo sonoro en una disonancia que origina el infierno del ruido y los sonidos que “drenan y barrenan”; como emblema que ya no está en el horizonte de la vida sino en el de la muerte y como revelación del límite y sinsentido del lenguaje.

CAPITULO 1

EL ESPACIO POÉTICO DE ALEJANDRA PIZARNIK

Entregarse a la experiencia poética que ofrece la lectura de la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, es indudablemente hacer un recorrido por la configuración de su escritura, es decir, por el modo singular en el que hace presencia para la poeta, desde su infancia, el deseo de escribir poesía.

En este recorrido, sus diarios, así como sus ensayos, entrevistas, correspondencia con amigos también escritores y artistas, su poesía y prosa, serán las coordenadas privilegiadas para encontrar las claves que arroja la escritora sobre su particular e íntima forma de concebir lo poético, el poema, la escritura. La necesidad de este tránsito se hace aún más atractivo al encontrar que Alejandra lamentaba no poder seguir ningún método de escritura, ni de aprendizaje literario; su cansancio respecto de la gramática y el desconocimiento que consideraba tener sobre el uso de su idioma produjo, no obstante, que a falta de un método en el cual pudiera albergar alguna garantía para la creación poética, encontrará un modo propio, singular, en resonancia con su herida para acercarse a la palabra poética.

Por tanto, nos dejaremos llevar e interrogar por la cartografía que se extendió para ella y le permitió un saber hacer con la poesía para crear y dar vida a ese espacio poético que se mantiene vivo por obra de sus lectores y el interés que despiertan su escritura y el velo trágico que su desenlace imprimió a su obra. Un espacio poético que le permitiría una forma de tregua ante su deseo más real y voraz: la muerte, aquella que pudo durante ciertos

intervalos “conjurar y exorcizar”, desde su condición de poeta, hasta el momento en que el encuentro con “Mme. La mort”¹ se hizo inevitable o, conforme a su deseo, por fin realizable.

1.1 Escritura y poesía

Solamente pienso en tu cuerpo pero rehago
el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida
(Becció, *Alejandra Pizarnik Poesía Completa*, 360)

La palabra poética aparece para Alejandra, desde muy temprana edad, gracias al dinero que le daba su madre para comprar libros y de este modo evitar el aburrimiento de las horas dedicadas a permanecer en el hogar. Según narra su hermana, Miryam Pizarnik, en el documental “Memoria Iluminada”², es de este modo como ambas hermanas son inducidas a la lectura, sin poder anticipar el efecto fascinante que éstas, tendrían para la menor de las Pizarnik, quien, además, también escribía desde muy “chica” en pequeñas libretas en las cuales simulaba hacer tareas cuando alguno de sus familiares³ le preguntaba acerca de su afición a estos cuadernillos.

Años más tarde, una Pizarnik ya con la experiencia de su propia escritura, nombrará a la poesía, como “lugar donde lo imposible se vuelva posible” (Becció, *Diarios*, 305); la existencia de este lugar se torna para ella un desafío de vida o muerte: “he de escribir o morir” (25) dice en su diario del 54 y en el cuadernillo del 57 escribirá: “¿posibilidad de

¹Becció, Ana. “Diálogos”. *Prosa completa Alejandra Pizarnik*. Bogotá, Colombia: PenguinRandom House Grupo Editorial. 2001. pág 29. Impreso.

²MOLINA, V. y E. Ardito. *Memoria Iluminada*. Online documental YouTube. YouTube 11.ago.2011. Web. 07. Ago. 2016.

³Minuto: 11:26. De noche siempre escribía en una libretita pequeña y si yo le preguntaba que hacía me decía resúmenes para tal materia para tal otro...ósea que nunca me dijo... y cuando yo volví de mi luna de miel mi mamá me dijo que había una escritora en la familia y me quede sorprendida y me dijo “tu hermana! Minuto.11:52. (Myriam Pizarnik, recordando a su hermana).

vivir? Sí hay una, es una hoja en blanco, es desparramarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Becció, 215). Esta manera de volcarse hacia la escritura y con ella hacia la palabra poética como única posibilidad de vivir, se enlaza desde muy temprano con el espacio poético que irá tejiendo desde la publicación de su primer libro: *La tierra más ajena*, en donde, a pesar de que años después Pizarnik reniegue de su contenido poético, se encuentra ya latente ese deseo de encontrar en la poesía, en la escritura, un ritmo, una musicalidad en alianza con lo absoluto.

En este modo de asumir la escritura se encuentra una afinidad con el planteamiento del escritor y psicoanalista Serge André, quien declara a propósito de ésta y del escritor que:

Este deseo absoluto del escritor constituye el testimonio más certero de que el escritor sostiene con la lengua una relación que merece ser llamada erótica, tanto en el sentido amoroso como en el sexual más crudo. Sea bajo el predominio del léxico o de la sintaxis, de la música de las palabras o de la articulación de las frases, el escritor seduce y conquista con la lengua (o más bien es conquistado y seducido por ella) vertiéndola en el cuerpo de la letra. La letra cumple para él exactamente el papel de la pareja en la relación sexual. (192)

De esta seducción por la letra que menciona Serge André nos da noticia Alejandra de principio a fin en lo que constituye el corpus de su obra (los diarios publicados, su prosa, poesía, ensayos y su correspondencia) o por lo menos, lo que se conoce de esta⁴. A modo

⁴En la Universidad de Princeton, Estados Unidos, bajo el nombre de: *Archivo Alejandra Pizarnik*. Se encuentran depositados manuscritos inéditos tanto autobiográficos como ficcionales. Para más detalles

de ejemplo sobre la relación entre erotismo y escritura encontramos este comentario escrito en su diario el 3 de agosto de 1961 en París: “A veces me gustaría registrarme por escrito en cuerpo y alma, dar cuenta de mi respiración, de mi tos, de mi cansancio, pero de una manera alarmantemente exacta, que se me oiga respirar, toser, llorar. Hasta quisiera hacer el amor por escrito” (Becció, *Diarios*, 453).

Deseo absoluto el de Pizarnik de que el lenguaje, la escritura pueda configurar, pueda decir el cuerpo, su ritmo, respiración, tos, el cansancio al cual alude y aún más: “hacer el amor por escrito”, donde se muestra en la cartografía corporal de Pizarnik la vertiente pulsional, erótica enlazada con las letras en la escritura, en el poema. No obstante, este deseo por absoluto se convierte al mismo tiempo en imposible⁵ y quien así se entrega a la escritura, como lo señala su biógrafa Cristina Piña, “no puede salir impune de semejante tráfico verbal” (192). Aquel tráfico verbal, aparecía para Alejandra a modo de exigencia vital; no se trataba de enlazar escritura y vida como instancias que podrían ir a la par y concordar en una armonía vital, sino de un impulso que la desligaba de la vida, del contacto con los otros en la cotidianidad de los días, y que la entregaba al espacio de la hoja en blanco, para hacer surgir allí la escritura, el poema y de este modo, horadar un lugar en el que fuese posible vivir: “si no escribo, soy un ser reventado” (Becció, *Diarios*, 113).

La necesidad de la poeta de decirse en la escritura, de consignarlo todo: los días, las horas, los detalles más insignificantes de la vida cotidiana, la registra como producto de su

consultar a Venti, Patricia. *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Rubí (Barcelona). Anthropos Editorial, 2008. Impreso.

⁵Al respecto, su amiga Ivonne Bordelois, en el libro: *Correspondencia Pizarnik*, relata la atención que en Alejandra provocó la siguiente “cita hegeliana” del poeta Yves Bonnefoy: “Hegel ha demostrado, se diría que con alivio, que la palabra no puede retener nada de lo que es inmediato. Ahora es de noche: si mediante estas palabras pretendo expresar mi experiencia sensible, muy pronto no hallo más que un marco del cual la presencia se borra. Los retratos que habíamos supuesto más vivos se vuelven paradigmas. Nuestras palabras más íntimas se vuelven mitos al separarse de nosotros. ¿Estamos condenados a no poder decir nada de lo que más amamos?” (304)

dificultad para hablar. Dado que se percibía a sí misma como tartamuda, su voz se le aparecía como llegada desde otro lugar, de un más allá lejano que no alcanzaba a estar en el momento en que se hacía preciso comunicarse con otros: “estoy escribiendo con la voz” le hará decir a Segismunda, su personaje de la pieza de teatro “Los perturbados entre las lilas”⁶, afirmación que nos permite constatar la presencia del cuerpo y el objeto voz en su escritura como modo de invocar la posibilidad del encuentro con los otros, que se le presentaba lejano, imposible y doloroso.

Si no era posible hablar para provocar el encuentro con otro, la escritura se convertía en el lugar desde el cual la poeta inauguraba un espacio de encuentros posibles con los otros; de esto da cuenta su abundante correspondencia con amigos y colegas escritores, en donde el humor, la alegría y la ternura se daban lugar para invocar y seducir a sus seres queridos, para un intercambio fluido con otros poetas y escritores que nos transmite la activa participación de la poeta en el medio literario y nos muestra otro de sus rostros, más allá del que nos brinda la lectura de sus *Diarios*, que por momentos nos dejan con la imagen persistente de una joven mujer batallando con las palabras en la soledad de su cuarto para conjurar la noche, el silencio que inaugurara algo diferente al tormento y el delirio.

Su intercambio epistolar revela otra de sus facetas, donde deja a un lado la concentrada atención en su padecer íntimo, para deslizar sus palabras, su interés, en los acontecimientos de la vida cotidiana y sus amigos. Al respecto, transcribimos la esquela

⁶ Ver: Becció, Ana. *Prosa completa Alejandra Pizarnik*. Bogotá, Colombia: PenguinRandom House Grupo Editorial. 2001.pág 179. Impreso.

que enviaría a su amigo Juan José Hernández, porque nos permite apreciar la sutileza de Alejandra cuando se trataba de acompañar a sus seres queridos en momentos difíciles:

Juanjo querido: te llamé a La Prensa y no te encontré. Siento muchísimo lo de tu padre y te envío un abrazo muy tierno. ¿Qué otra cosa hacer si cada uno debe afrontar a solas todo lo que le pasa cuando pasa la muerte? Tratá de escribir poemas (sobre todo si no podés) de manera de vivificar la muerte y transmutar su presencia. En fin, no sé dar consejos, pero se trata de un proceso tan terriblemente delicado que conviene no soslayarlo. Al mismo tiempo ¿podemos tomar vino juntos? Acabo de mudarme y vivo sola, al fin. Esta es mi nueva dirección, Montevideo 980,7. El teléfono es 42-2504.

Quiero que envíes cuentos a un joven (belio y delicioso) cuentista venezolano que te admira mucho. Es un ex redactor de Zona Franca. David Alizo.

Hasta pronto, espero. Tuya,

Alejandra.(Bordelois, 124)

Quizá en esta línea en donde la escritura se convierte en una vía para acercarse a los otros, sea importante ubicar también su deseo de publicar, de que sus escritos fueran puestos en circulación. A este respecto es bastante interesante transcribir la fantasía que anota Pizarnik en su diario del 60':

Recuerdo lo que hacía en mi adolescencia -durante mis cinco años de asistencia al Liceo-: mis padres se iban varias veces por semana por la tarde,

más o menos de dos a seis de la tarde. Yo me quedaba sola e invertía mi tiempo en poner discos en la vitrola, discos de jazz cantados por Johnny Rayo, Frankie Laine y cerraba los ojos o los abría, pero hacía abstracción del comedor en que me encontraba y me convertía en un famoso cantante que cantaba en la sala de actos del Liceo delante de los profesores y de los alumnos, que se enloquecían conmigo y me aplaudían con delirio.(Becció, *Diarios*, 345)

Ella fantasea que se convierte en un cantante, es famosa durante un instante en el círculo de sus amigos y conocidos, ella canta y su voz conmueve, es entonces amada por su voz. Acaso esta fantasía del canto, ¿no nos da noticia al mismo tiempo del deseo de Pizarnik respecto de su palabra poética? ¿un anhelo secreto: ser amada por su poesía y de este modo reconciliarse con la vida y con la posibilidad de una comunicación con los otros? Puede que algo de este anhelo aparezca en su deseo de “escribir con la voz” y también lo contrario, el deseo absoluto de ir hacia las palabras “precisas y preciosas” que logran conjurar el poema, hacerlo existir, sin mediación de los otros, del mundo, sino como experiencia del silencio, del lugar que pudiera ser una patria para Pizarnik.

La reflexión de María Zambrano entorno al acto de escribir nos permite ampliar nuestras consideraciones sobre aquello de la escritura que obsesiona a nuestra poeta. Ella nos dice: “Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente⁷”(32), pues para la escritora española, el hecho de que, “habiendo un hablar,” recurramos a la escritura, se debe a que la palabra hablada no alcanza a dar cuenta íntegramente de la persona ya que emerge por reacción, ante una circunstancia en la cual

⁷Zambrano, María.*Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, España. Alianza Editorial.1987. Impreso.

somos interpelados por un otro y debemos responder con apremio; de este modo la palabra hablada lograría “hacernos libres” del momento en el que somos interpelados; no obstante: “ la palabra no nos recoge, ni, por tanto, nos crea y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación”(31).

La conciencia de esta disgregación aparece formulada en Pizarnik cuando confiesa que “no puedo hablar para nada decir” (Becció, *A. P. Poesía*, 265). Por el contrario, la escritura apunta hacia la experiencia del recogimiento en contraposición a la disgregación. Según Zambrano esto sucede porque en la escritura, las palabras surgen “del centro de nuestro ser en recogimiento, irán a defendernos ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra” (32) a diferencia del habla en donde el “ser” se diluye en la disgregación que allí se pone en juego.

Tal vez algo de ese recogimiento es el que Pizarnik encontraba en la escritura y que a su manera nombra como el destino del poeta: “conjurar y exorcizar” las heridas que se llevan por el hecho de estar vivos y en el lenguaje. No esta demás dejar hablar a su escritura al respecto: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En ese sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (Becció, *A.P. Prosa*, 312).

1.1.2 La poesía y el poema: Influencias de movimientos, escritores, poetas y artistas en el universo poético de Pizarnik

Es un poco estúpido hablar de poesía, o se la hace o se la lee.
(Becció, *Diarios*, 217)

Con esta afirmación escrita en su diario del 58, entramos en las coordenadas que, a partir de la lectura de escritores y poetas como Marcel Proust, César Vallejo, Vicente

Huidobro, Charles Baudelaire, Antonio Porchia, Roberto Juarroz, Octavio Paz, Nerval, Novalis, entre otros, y su exploración personal, Alejandra irá configurando sobre el lenguaje poético. Es preciso aclarar que asumimos esas mismas coordenadas y aceptamos lo incompleto y riesgoso de querer explicar en qué consistiría la poesía, en tanto que, como ella lo dice “o se la hace o se la lee”.

Alejandra es heredera de las preocupaciones e inquietudes de los poetas modernos, aquellos que desde Hölderlin se preguntan, como lo señala el profesor y poeta Jorge Cadavid en su artículo “El poeta al borde del silencio”⁸: “¿porqué ser poetas en tiempo de penurias?” (10), abriendo así una interrogación que los convoca a decir algo sobre su acto y lo que allí se pone en juego. En el caso de nuestra poeta, el profesor Cadavid ubica su horizonte poético en las fuentes del surrealismo, el simbolismo y en especial en los poetas románticos alemanes de los cuales toma la amplitud de su mirada, de su deseo de viajar hasta los abismos del ser, en la noche, en el sueño, en la seducción por la muerte, para encontrar allí los espacios velados a la subjetividad por el “triumfalismo de la razón” (11).

Esta elección de la poeta por los abismos del ser, donde “el triunfalismo de la razón” no llega, la llevará a nombrar a la poesía como: “el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible” (Becciu, *A.P. Prosa*, 301).

⁸Cadavid, Jorge. “El poeta al borde del silencio”. *Universitas Humanistica*. Vol.19, n 32 (jul-dic) 1990. Pág. 10-14. Impreso.

Al igual que los poetas románticos, Pizarnik conjura la noche y el sueño como escenarios privilegiados para hacer surgir la palabra poética; podríamos afirmar que la noche y el sueño, son lugares donde —para ella— “todo puede suceder”, donde pueden crearse espacios con la potencia necesaria para dar vida a su poesía: “Y amo sobre todo la noche que se abre como si soñara y se queda lo suficiente para que yo diga es de noche y lo sea y pueda repetirlo sin desmentidas” (Becció, *Diarios*, 471). Alejandra era una muchacha-niña ávida de noche; la noche y sus *misterios* conjuraban el espacio preciso para que el murmullo de voces que la invadían lograra ser traducido desde la otra orilla al lenguaje, en el poema, en el escrito, en el dibujo. En su escrito “El sueño y el mar”, lanza una plegaria a la noche y el sueño que nos ofrece un acercamiento donde el lector participa de la urgencia de estos escenarios en su vida interior y poesía:

Junto al mar dormir el sueño de los no iniciados. Dormir en olas y en alas, en las manos de lo que viene y te deja y te lleva, dormir en los besos de las olas que amparan y no juzgan. En el mar hundir el cuerpo desnudo, hundirse y ser transportada por el abrazo de las aguas que giran y giran como en la noche giran las otras que fui. En la noche junto al mar reconocirme: aullar, muchos aullidos en nombre de lo que debe ser olvidado. El tiempo se arrodilla frente a mi retrato de infancia y pide perdón. Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra. Perdón. Y nadie más que yo comprende el girar de las aguas. Con el cuerpo desnudo hundirse en aire negro, o hendirlo con un cuchillo hasta que chille como una vieja monja besada por un niño. Con alaridos sujetar la infancia que gira y gira y hundirse en las aguas puras del olvido. Mundo de asfixia y cuchillos, aquí

vengo yo y muerdo y dentello la oscuridad, el aire espeso, la grasa negra de la noche con alas de algas que arrancan melodías de las arenas. Música del viento que secuestró muchos niños que ahora lloran y giran como en los sueños giran los deseos que no fueron, como en los sueños gira todo lo que no fue y no se resigna y llora junto al fuego de la casa de mi sombra. Pero hundirme desnuda en las aguas, oh madre del tiempo, vendedora de tempestades, úneme a la noche, úneme a la noche, que yo no sea más que un alarido dentellando las alas del silencio. (Becció, *Diarios*, 986)

En el relato, además del sueño y la noche, nos encontramos con otros temas de herencia romántica como la infancia, la cercanía de la muerte, un tiempo que no se desenvuelve cronológicamente y la naturaleza en su esplendor lleno de misterio. Esta afinidad entre la poeta y la propuesta romántica puede ilustrarse con su interés por el libro de Albert Beguin *El alma romántica y el sueño*, en el cual el autor hace un recorrido por las tradiciones poéticas del primer romanticismo alemán y la poesía francesa del siglo XIX. Nuestra escritora volverá a este libro en varios momentos de su aventura poética; en él, Beguin se propone mostrar de qué manera estas dos experiencias permitieron la emergencia de una sensibilidad en abierta discusión con la premisa moderna del hombre como dueño de su voluntad y sus actos, destacando la dimensión onírica, simbólica, nocturna presente en los actos de todo hombre o mujer en su vida cotidiana, en aquello que experimenta como realidad. Beguin se pregunta en la introducción de su obra:

¿Soy yo el que sueña en la noche? O bien, ¿me he convertido en un teatro en que alguien o algo presenta sus espectáculos ora ridículos, ora llenos de una inexplicable cordura? Cuando pierdo el gobierno de estas

imágenes con que se teje la trama más secreta, la menos comunicable de mi vida, ¿tiene su unión imprevista alguna relación significativa con mi destino o con otros acontecimientos que se me escapan? ¿o acaso me limito a asistir a la danza incoherente, vergonzosa, miserablemente simiesca de los átomos de mi pensamiento, abandonados a un absurdo capricho? (12)

En los poemas de Pizarnik encontramos, a su manera, un eco de ese misterio por el que se pregunta Beguín, ¿a qué responde eso que llamamos realidad? ¿soy yo quien habla cuando digo yo? “Alguien en mí dormido me come y me bebe” (Becció, *A.P. Poesía*, 116).

Como lo señalamos hace un momento, además de las fuentes del romanticismo alemán, Pizarnik bebe del surrealismo y el simbolismo francés. Sin embargo, no queremos decir con esto que la poesía de nuestra poeta pueda reducirse de ningún modo a la afinidad con estas experiencias. Se trata más bien de lo que señala su amiga Ivonne Bordelois al recordar la coincidencia que Alejandra encontraba respecto de su escritura con la lectura que de ésta hacía su amiga y escritora Cristina Campo:

Los reiterados espacios negativos: noche, muerte, miedo, son espacios que el surrealismo ha frecuentado hasta el delirio; son también sin duda la habitación propia de toda grande, verdadera poesía. Lo que importa, ante todo, es que esta aventura no reconozca huella previa, que esta emprendida desde la soledad; y si ciertas encrucijadas, ciertas posadas nocturnas coinciden, no es a través de un itinerario preestablecido, sino, simplemente, gracias a la secreta cita que reúne de tanto en tanto, en torno al mismo fuego, a ciertos exiliados. (Bordelois, 235)

Además de la afinidad con estas experiencias, estuvo presente la coincidencia con poetas argentinos como: Antonio Porchia (1885-1968) y Roberto Juarroz (1925-1995) a quienes frecuentó antes de viajar a París y con quienes mantendría una cálida amistad. El libro *Voces* de Antonio Porchia —único que publicaría— marcó hondamente la escritura de Pizarnik; en él se encontró maravillada por los aforismos con que el poeta construía sus poemas: “sus voces, abstractas y cerradas sobre sí mismas, hacen necesaria la brevedad y también la intensidad y lo exhaustivo de su peculiar creación de sentido” (Aira, 26).

En una carta escrita por Pizarnik a Porchia, el 22 de febrero de 1963 en París, la poeta elogia nuevamente sus *Voces*, haciendo énfasis en este aforismo: “Has venido a este mundo que no entiende nada sin palabras, casi sin palabras” (Bordelois,129). Alejandra le confiesa a Porchia que esa frase se repite para ella con insistente frecuencia y se enlaza a su pensamiento más constante, el silencio: “En verdad, no hago más que pensar en el silencio y he terminado preguntándome si el silencio existe, pero si lo pregunto ya no hay silencio” (Bordelois,130). Ella encuentra en el libro de Porchia, en cada una de sus voces, una afinidad a tal punto que: “asiento a cada una de sus voces con toda mi sangre y, lo que es extraño: su libro es el más solitario, el más perfectamente solo que se haya escrito en el mundo y, no obstante, releándolo a media noche, me sentí acompañada o, mejor dicho, amparada” (Bordelois,130).

En su apreciación sobre la poesía y lo poético también encontramos fuertes afinidades con su amigo el poeta Roberto Juarroz, para quien la poesía consiste en darnos a ver la sustancia de la cual estamos hechos, aquello de lo cual huimos en nuestra vida diurna. “Dar a ver la realidad sustancial del hombre, esto que se nos escapa por fragilidad, por incapacidad, por las presiones de la vida, que se nos escapa porque no somos capaces

de proveer suficientemente a esa exigencia de lo absoluto. Pero diría: no es solamente dar a ver. Es dar a crear dar a hacerse otra vez”⁹ (Boido, 7).

Es en las presiones de nuestra vida diurna en donde, para Juarroz, nos negamos el acceso a lo más íntimo de nosotros, aquello que la poesía revela al poner de manifiesto “el absurdo”, es decir el misterio, la antítesis que insiste en el devenir de las acciones cotidianas, en las cuales se escapa la presencia viva y creadora del lenguaje.

Para nuestra poeta —en consonancia con estas ideas— escribir poesía es la posibilidad de crear un lugar, un modo de habitar la existencia en el cual emerge una realidad diferente de la que nos golpea en la vida diurna: “La poesía no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente de la realidad a la que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia” (Becció, *Diarios*, 194).

Aquello que para Juarroz aparece como el gesto de la poesía, es decir, darnos a ver la sustancia de la cual estamos hechos, para Pizarnik se enuncia como la necesidad de que las imágenes del poema no estén aisladas de nuestra “herida”; con lo cual nos advierte que este deseo de crear una realidad va más allá de un ejercicio intelectual o de la sola voluntad consciente de sustituir el cotidiano vivir y surge más bien de una hendidura, un vacío que gira en torno al cuerpo como condición a priori de nuestra existencia. Por eso para nuestra poeta:

Cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre.

No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo, es

⁹Boido, Guillermo. *Roberto Juarroz: Poesía y Creación (Diálogos con Guillermo Boido)*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Carlos Lohlé. 1980. Impreso.

menester que el sexo y la infancia y el corazón, y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme (Becció, *Diarios*, 207).

El poema, entonces, ha de estar causado por algo que convoque al cuerpo, al sexo, a “vivir solamente en éxtasis” (Becció, *A.P. Poesía*, 269), a “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo” (Becció, *A.P. Poesía*, 269), confesiones que realiza Pizarnik en sus poemas y que nos revelan insistentemente hasta qué punto su condición de poeta, la escritura del poema no era en modo alguno un ejercicio ascético o aislado del modo particular en que vibraba su cuerpo, su herida, su sexo.

Así bien, Alejandra encarna de un modo exquisito y perturbador aquello que la escritora María Zambrano encontraba como propio del poeta moderno: “Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles. La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad, cuya huella enmarañada encuentra en la angustia que precede a la creación” (40-41).

La creación del poema es así mismo un “espacio privilegiado”; a diferencia de lo que otros anuncian como “instante privilegiado”, Pizarnik define al poema como “espacio” por la afinidad que encuentra entre su exploración poética y la pintura: “un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado”¹⁰ (Becciu, *A.P. Prosa*, 299), dirá en

¹⁰ Proverbio Oriental con el cual inicia el Prólogo a *La antología consultada de la joven poesía argentina*, publicado en Quince Poetas, selección y prólogo de César Magrini, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1968.

el prólogo a *La antología consultada de la Joven Poesía Argentina*¹¹, en el cual también detallada el proceso por el cual da a luz un poema:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado). (Becciu, *A.P.Prosa*, 300)

Es muy interesante resaltar esta descripción de su proceso creativo, porque si bien iniciamos recordando que Pizarnik expresaba en sus cuadernillos del 56 no poder seguir ningún método de aprendizaje literario, en la unión entre poesía y pintura que aparece en este artículo del 68, existe por lo menos mayor claridad respecto de algo a modo de método propio para producir su creación poética. En este espacio privilegiado del poema, las palabras adquieren igualmente un contenido y una forma que las desliga de su uso utilitarista, mercantil y cotidiano para que puedan decir lo que el poema pide, para que puedan “conjurar y exorcizar” tal cual demanda la poeta, para quien “cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retorcida, sufrida” (Becció, *Diarios*, 207).

¹¹Publicado en *Quince Poetas*, selección y prólogo de César Magrini, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1968.

En esta misma vía de considerar las palabras más allá de su uso cotidiano, Pizarnik declara que su interés al buscar en los libros palabras que aludan a su gesto poético, se basa en “una astucia inconsciente: coleccionar palabras” para así encontrar las “palabras precisas y preciosas”. La concentración en las palabras viene acompañada de su obsesión por el silencio, de su búsqueda del silencio como instancia de plenitud, pero al mismo tiempo de imposibilidad: “deseaba un silencio perfecto, por eso hablo” (Becció, *A.P. Poesía*, 243). Contradicción que se revela de distintos modos en su escritura, en donde el silencio aparece con diferentes formas:

Como un lugar o espacio: su cuarto, en el cual encontraba el silencio necesario para poder crear, la hoja en blanco como espacio vacío en el cual surgía la palabra poética. Como un estado que por momentos se hacía posible: “momentos como este, en el que escribo rodeada de un benéfico silencio son todo lo que requiero para gozar, para amar la vida” (Diarios, 78). Como ritmo en las escansiones e intervalos necesarios para infundirle al poema una sonoridad propia, no solo en las imágenes, sino también en su distribución espacial, lo cual podemos observar en el poema “Amantes” del libro *Los trabajos y las noches*:

Una Flor

no lejos de la noche

mi cuerpo mudo

se abre

a la delicada urgencia del rocío (Becció, 159)

Los silencios que recorren este poema, en el cual nos encontramos ante el preámbulo de un encuentro amoroso, se abren lentamente mientras las palabras caen en cada línea, más acá o más allá de la “flor”, creando una atmosfera de ritmo suave, contenido, donde la imagen “no lejos de la noche” nos transporta a un espacio también imbuido de misterio y silencio que se desliza a un momento de tensión (mi cuerpo mudo) hasta que, aquello contenido “se abre” a la “delicada urgencia del rocío”.

Esta pulsación, este ritmo al cual nos convoca Pizarnik en el poema, es posible por los silencios que acompañan las palabras en su distribución espacial. Sin embargo, el silencio también aparecía para Alejandra, como un imposible en los momentos en que comprobaba que su búsqueda se encarnaba precisamente en su dificultad para asumirlo: “Ojalá pudiera hacer el silencio en mí y dejarme invadir por lo que quiera invadirme, pero estoy tan invadida que nada más puede invadirme” (Becció, *Diarios*, 449).

Siguiendo los indicios que Alejandra deja en sus *Diarios*, podríamos anticipar la hipótesis de que aquella sensación de estar invadida a tal punto que el silencio no podía entrar porque no encontraba el vacío necesario para instalarse, era su modo de referirse a los estados de angustia que le sobrevinían de un momento a otro con una voracidad tal que le impedían sentir y hacer suya la palabra poética, el poema: “Los estados de angustia impiden sentir la poesía” (Becció, *Diarios*, 196). He aquí que en estos momentos el silencio estaba más cercano de una soledad sentida como abandono, en contraposición con otros instantes en los cuales el silencio emergía como la posibilidad de aceptar la soledad, el espacio vacío, en el cual el desfile de voces que la apabullaban se silenciaba momentáneamente y podía surgir la creación del poema: “Yo no me siento sola, me siento

abandonada, que es peor y que significa una soledad trágica, recorrida de odios, no una soledad creadora, rilkeana” (Becció, *Diarios*, 315).

Aun cuando la fragilidad psíquica de nuestra poeta marcara una tendencia a vivir la soledad como un abandono, donde ella quedaba arrojada, expulsada ¿del lenguaje?, su deseo de “conjurarse y exorcizarse” por medio de la poesía, la trasladaba a un lugar donde se exigía a sí misma “desbrozar en la selva de las imágenes que me pueblan y hallar un claro por el que pueda penetrarme algo proveniente del exterior, un poema, una voz” (Becció, *Diarios*, 294). Ahí, en aquel claro que surgía luego de disolver las imágenes por las que se sentía poblada, aparecía el silencio, la voz y con la voz, el ritmo como fuente de creación poética.

1.1.3 Temas y emblemas en su Poesía

La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico, suceder que responde a un tiempo carente de pasado, presente y futuro o a la descripción de mis fantasías. (Becció, *A.P. Prosa*, 241)

En el año 62, viviendo en París, Pizarnik escribe en su diario una breve síntesis de los temas que la han convocado a la creación, los organiza dividiéndolos en: aquellos referidos a las torturas psicológicas, afectivas, sexuales, y aquellos de “carácter metafísico”: yo y el mundo, yo y los otros, yo y la muerte, concluyendo que estas temáticas pueden reducirse a un juego de contrarios: yo–yo (Becció, 559).

Para nombrar estos temas: torturas psicológicas, afectivas, sexuales y el juego de contrarios yo-yo, Alejandra privilegia emblemas¹² como: la noche, el jardín, el bosque, silencio, errancia, viento, desgarradura, que “repite insistentemente, sin tregua”, fascinada sobre todo por la visión del jardín:

A.P: Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: solo vine a ver el jardín-, para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: el jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de George Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero. (Becció,*A.P. Prosa*, 311)

Un poco más adelante, en la misma entrevista, Pizarnik agrega que su motivación no es “hablar del jardín”, es “verlo”, aun cuando esto sea imposible, aún más si es imposible; de modo que podemos afirmar que la importancia del jardín como emblema, radica en su modo de hacer presente para Pizarnik, el deseo de que lo imposible se vuelva posible por medio de la poesía: “ver el jardín”.

Al revisar lo que han escrito poetas amigos, escritores y críticos¹³ sobre estos temas que obsesionan e insisten sin “tregua” en la poesía de Pizarnik, además de concordar con el mapa que la escritora hace de su poesía, encuentran una ambivalencia en los temas y emblemas, porque, por una parte, Pizarnik construye a partir de ellos un llamado en el que

¹² Según el diccionario de la Real Academia Española, un emblema es una “cosa o representación simbólica de otra”. En la entrevista realizada por Martha I. Moia a Pizarnik para “El deseo de la palabra”, Pizarnik define los términos: jardín, bosque, palabra, silencio, errancia, desgarradura, viento y noche, como emblemas que reitera sin cesar.

¹³ Patricia Venti, Carolina Depetris, Frank Grazziano.

se enuncia el deseo de hacer parte de los otros, del mundo, sustentándose en el amor, aun cuando este se presenta como ausencia o como promesa:

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida. (Becció, *A.P. Poesía*, 137)

Aquí la noche, el silencio, son el escenario de una morada posible para la poeta errante, que invoca a modo de plegaria a la “vida” para que se haga presente y se quede; de este modo enuncia su deseo de existir. Pero, en otros momentos, esos mismos emblemas: la noche, el silencio, aparecen no como afirmación de la vida, sino como invocación y fascinación por la muerte:

Fragmentos para dominar el silencio III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino (Becció, *A.P. Poesía*, 223)

El silencio aquí aparece como emblema de la muerte y recobra así para la poeta “su prestigio hechizante”, el poema, al enunciarse sin destino, constata la desconfianza de Alejandra del camino elegido: poder sustentarse en la poesía.

Estos emblemas en su escritura, irán dando un giro cada vez más carente de alusiones al mundo exterior y enfatizan una compulsión de temas como la muerte, la

infancia, lo obscuro, donde se extingue todo contacto con los otros o el mundo.¹⁴ Un ejemplo de esto es el concurrido juego de palabras del cual hará uso Pizarnik para referirse al amor y la muerte: l'amour – l'mort. Aquí el amor se aliena con la muerte, como en esa imagen de sí misma ante el espejo, que tanto angustiaba y fascinaba a Alejandra.

Otra característica de sus escritos es la que ella enuncia como la expresión de su suceder anímico, en el cual la noción de pasado, presente, futuro, se desdibuja para deslizarnos hacia un espacio en el que se privilegia la noche¹⁵ y se diluyen los límites que organizan la temporalidad: “mi fantasía está detenida en una sola imagen, siempre la misma, todo lo demás no me concierne” (Becció, *Diarios*, 498). Los signos y emblemas con los que crea sus poemas son tal vez el modo de procurar acercarse, bordear eso que se presenta para ella como “una sola imagen” (¿el jardín?) que se intenta una y otra vez decir, crear, sin que sea del todo posible, por cuanto existe en ella una sospecha: “de que lo esencial es indecible” (Becció, *A.P. Prosa*, 313). Por ello Pizarnik se obsesiona con hacer los poemas más precisos y pequeños posibles.

“Que lo esencial es indecible”, Pizarnik lo confirmará de forma tortuosa en tanto que se empeñó en hacer decir lo indecible, para poder hallar un refugio, una morada; pero será ella quien también diga: “Las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (Becció, *A.P. Poesía*, 398).

¹⁴ Cristina Piña, en su libro *Alejandra Pizarnik, una biografía*, registra un giro en su “aspiración poética” a partir del libro *Los trabajos y las noches*, en el cual, según la autora, Pizarnik consolida su opción de convertir a la poesía en su morada, y, además, se hace más seductor e intenso el llamado de la muerte y el silencio como emblema de la muerte. (pág. 140-141). Por otra parte, Carolina Depetris en su libro: *Aporetica de la muerte, estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, también registra un cambio en su poética y lo sitúa desde el libro: *Extracción de la piedra de la locura*, en el cual, para Depetris, se da un giro hacia emblemas que afirman la muerte, la noche, el ser comida, el ser vampirizada.

¹⁵ Poco se de la noche, pero a ella me uno. Lo dije en un poema: Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche. Entrevista realizada por Martha I. Moia.

1.2 Crear una prosa con un lenguaje bello y sencillo

Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito: quisiera que mi miseria fuera traducida a la mayor belleza posible. (Becció, *A.P. Diarios*, 738)

Muy pronto en los diarios de Alejandra se nos revela su preocupación por escribir en prosa una novela, la cual fuera una especie de *Retrato del artista adolescente* de Joyce pero a su manera: “yo quisiera que mi libro dijese la promiscuidad y la pulverización de la conciencia de una adolescente solitaria, llena de clichés solitarios” (Becció, *Diarios*, 581). Proyectos como *La condesa sangrienta* y breves relatos como “Palabras”, “El hombre del antifaz azul” son muestras de su empeño por dominar una forma de prosa poética que lograra articularse a su anhelo de escribir por fin una novela.

Sin embargo, ante este anhelo de escribir en una bella prosa, encuentra una dificultad que se le presenta como “una semiafasia” que le obliga a romper “cualquier ritmo incipiente”: “se trata —nos dice— de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de percibir o incorporar el ritmo. En verdad, todo esto es una falla de atención, un temblor constante allí donde los otros piensan” (Becció, *Diarios*, 559). Por este motivo considera que solo puede escribir pequeños poemas, fragmentos, porque no logra dar continuidad a la marea de imágenes que la pueblan: “Estoy completamente fragmentada, por eso mis pequeños poemas” (Becció, *Diarios*, 663).

Esta declarada dificultad en darse un ritmo en la narrativa se sostiene, igualmente, en el desinterés confeso de Alejandra por las descripciones de los hechos cotidianos, la narración de una temporalidad con un antes y un después, por el impulso a terminar de un solo brochazo, en una sola noche su deseada novela, lo cual se le complicaba porque no

lograba mantener una continuidad al día siguiente respecto de la narración. Al parecer, para nuestra poeta sostener esos intervalos en una continuidad se hacía insostenible; sin embargo, la fantasía de la novela surgía como un “deseo doloroso” y urgente para poder: “escribir sobre algo o alguien que no sea yo, ni se relacione conmigo, deseo de enlazarme a lo de afuera, de mirar y describir, aun desfigurando” (Becció, *Diarios*, 690).

La novela es entonces su anhelo de encontrar un refugio en la casa del lenguaje, una morada para su destino de poeta errante; tal vez como obra acabada no se concretó, pero Alejandra se pregunta en sus *Diarios* si acaso el refugio que quiere y define como “una obra en forma de morada” no es ese diario que escribe, que lleva años escribiendo en cuadernillos, en los cuales se registra: “si no me escribo, soy una ausencia” (690)

Ahora bien, esa sensación de Pizarnik de no estar dentro del ritmo, de no poder darle un ritmo a su escritura ¿puede llevar a pensar que, por ser su escritura fragmentada, breve, no hay allí un ritmo? O esta confesión de Alejandra, expone más bien una dificultad subjetiva que de alguna manera se trasladaba a su escritura, pero que no impide en absoluto, al leer sus poemas sentir un ritmo, un temple de ánimo¹⁶ particular, por cuanto el hecho de que un poema sea breve o cacofónico no implica que no contenga un ritmo entendido como un “tono anímico”, que nos participe de una experiencia sonora y visual imbuida de pulsaciones para dar vida al poema.

Los últimos escritos de sus *Diarios* reflejan cada vez más esa sentida sensación de no encontrar un ritmo; ella insiste en nombrarlo como un “problema musical” que vincula vida interior y poesía: “Se trata de un problema musical: coordinación, ritmo, modo de

¹⁶Temple de ánimo es la expresión que utiliza Johannes Pfeiffer en su libro: *Hacia una comprensión de lo poético*, para referirse al “estado interior de un poema” “lo esencial no es la materia, sino el temple que la acompaña, no la verdad exterior, sino la interior” (45)

caminar, de hablar, desencuentro, las piernas, las manos, el lado izquierdo y el derecho, los senos, las caderas, la espalda, la nariz, sobre todo el lado derecho de la nariz. Abuso y deterioro de la derecha “(62).

En esta investigación nos interesa rastrear en sus poemas y escritos previos a *El infierno musical*, cómo aparece la inquietud de Pizarnik por el ritmo y la música. ¿Bajo qué figuras, además de la que ella enuncia como “un problema musical”, podríamos encontrarla? ¿Qué coordenadas nos pueden ofrecer algunos de sus escritos previos para ir acercándonos a la pregunta por el lugar de la música en *El infierno musical*?

CAPITULO II

EMERGENCIAS, RESONANCIAS DE LA MÚSICA EN LOS ESCRITOS PREVIOS A *EL INFIERNO MUSICAL*

La música no necesita justificación.
Ella no rompe el silencio:
lo abre como a un fruto maduro,
como a una mano húmeda,
como a un templo fervorosamente ecuánime.
Roberto Juarroz, *Poesía vertical*

Por la poesía y a través de la poesía, por la música y a través de ella, entrevé el alma
los esplendores situados más allá del sepulcro.
Baudelaire

2.1 Vida interior, música y poesía

En Pizarnik, la música emerge como uno de los hilos que tejen vida interior y poesía, una de las formas en las que, al decir de Juarroz, los abismos, la profundidad del ser humano, de su “canto interno” encuentran un tono en la escritura del poema:

La poesía apela a un canto interno, no a la música que conocemos, sino a una música que ella cree descubrir en el sentido mismo de las cosas que dice. No se trata de una interiorización de aquello que llamábamos "lirismo". Es un paso más allá: si usted quiere, es un acto de fe más allá, que consiste en creer que en el fondo todo es caos o hay un sentido indefinible que es una música. Música del sentido, canto interno. (Boido,8)

En el capítulo I, ya habíamos señalado una de las maneras en que la vida interior surge en nuestra poeta en relación con la música; recordemos la definición que Alejandra daba en su Diario del 62 acerca de su problema musical: “se trata de mi imposibilidad de

percibir o incorporar un ritmo. En verdad, todo esto es una falla de atención, un temblor constante allí donde los otros piensan” (Becció, 663).

Este temblor constante nos remite directamente al cuerpo de la poeta, el cual podríamos pensar como un instrumento musical, disonante, donde el ritmo aparece fragmentado; de allí que luego de definir así su dificultad, describe en la entrada del 6 de diciembre del 62 esta sensación como: “un problema musical: coordinación, ritmo, modo de caminar, de hablar, desencuentro, las piernas, las manos, el lado izquierdo y el derecho, los senos, las caderas, la espalda, la nariz, sobre todo el lado derecho de la nariz. Abuso y deterioro de la derecha” (Becció, 642).

El cuerpo como instrumento musical aparece con una vibración interior que se experimenta como disonante en el sentido de una tensión entre realidad y deseo que existe ante la imagen de sí misma, una distorsión frente a lo que experimenta como real en su cuerpo: el desencuentro entre el “lado izquierdo y el derecho”, en su modo de caminar, de hablar y, por otra parte, su deseo de ser bella, amada, de encontrar un ritmo, un canto propio¹⁷. De ahí —quizá— su impulso a nombrar lo que le sucede como “un temblor allí donde los otros piensan”, que también era definido por la poeta a partir de su sensación de estar totalmente fragmentada y por eso no poder darse un ritmo continuo. Esta forma de experimentarse no dejaba de lado su voz, aquel instrumento que se le hacía extraño en tanto que se figuraba a sí misma tartamuda, lo cual nos remite a la imagen de un ritmo entrecortado, fragmentado, proveniente de unas densidades oscuras, tal vez impenetrables.

¹⁷Venti, en su libro *Escritura Invisible*, resalta este aspecto problemático de la belleza para Pizarnik: “La preocupación por su apariencia física degeneró en la búsqueda de un ideal inalcanzable que al final se tradujo en un odio a sí misma” (63). Se apoya en fragmentos de su diario como el siguiente: “Creo que mi aspecto físico es una de las razones por las que escribo: tal vez me creo fea y por ello misma eximida del exiguo rol que toda muchacha soltera debe jugar antes de alcanzar un lugar en el mundo, un marido, una casa, hijos. Pero a veces, mirándome bien, veo lúcidamente que no soy fea y que mi cuerpo, aunque no intachable, es muy bello. Pero yo amo tanto la belleza que cualquier aproximación a ella, en tanto que no sea consumación perfecta, me enerva.” (Diarios 265- 266). (63)

Sobre su voz, su amiga Ivonne Bordelois en el libro *Correspondencia Pizarnik*, nos brinda una fascinante descripción del efecto que su tono y entonación producía en los otros:

... Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje, y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se la escuchaba en una suerte de esquizofrenia alucinante. Por un lado, entrecortaba imprevisiblemente sus palabras: pa-raque-ve-aselpo-e-ma produciendo un cierto hipnotismo, semejante al que inspira el mirar viejas fotos donde reconocemos rasgos, sí, pero de modos tan inesperados como oblicuos. Asistir a su conversación era viajar en un tren que en cada vagón corría a distinta velocidad, con ventanas titilando arbitrariamente, y una locomotora oscura e inexplicable arrastrándolo todo como un silencioso y nocturno huracán. Sus vocales eran lentas y tambaleantes y el todo, irremisiblemente extranjero. Lo importante era que, dentro de ese extrañamiento innegable, nunca escuché a nadie que tuviera un dominio más central y perfecto del lugar y tiempo necesario a cada palabra: siempre se tenía la sensación de un arquero infalible que arrojaba la flecha al sustantivo más precioso y preciso, al adjetivo más irremplazable, profundo y sorprendente. (15-16)

En esa suerte de esquizofrenia de la que habla Bordelois, tal vez lo que se hace presente para la poeta por vía de la voz, es aquello que nombra como “una confusa y disimulada afasia” (Becció, 519) que la hace incapaz de percibir algún ritmo y que resuena en su tartamudez, en su balbuceo como preámbulo de las frases dirigidas a un otro, es decir, de nuevo el problema musical. ¿Qué fina intuición le permitió a Alejandra bordear y

nombrar su sufrimiento de este modo? Porque, como todo en su escritura, no es por simple decoración en las palabras que define así su vibración interior.

Pizarnik pudo nombrar así sus avatares con el ritmo porque desde su saber de poeta advertía con intensidad la importancia de este en la existencia, de modo que al respecto estaba en completa afinidad con lo que su amigo Octavio Paz, en el libro *Cuadrivio*, expresaría sobre este asunto: “El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo”.(27)

El mundo se revela como música, como ritmo, todo rima en el universo: este pensamiento nos remite nuevamente a los románticos y a la noche como espacio donde el ritmo del universo envuelve la existencia del poeta; igualmente al mito de Orfeo quien con su música hacía mover hasta las piedras, es decir, hasta lo inerte entraba en el influjo de la música y el ritmo. Para Mario Betteo Barberis en el libro *El soportable horror de la música*, del mito de Orfeo se deduce que: “en la música —según los antiguos— no hay lugar para la distinción entre lo viviente y lo no viviente, lo humano de lo inhumano”(110), por eso su música y su canto pudo llegar hasta el Hades y “hechizar a los guardianes de las sombras” (Blanchot,9).

Son precisamente los griegos, quienes nos ofrecen unas indicaciones respecto del ritmo que nos mueven hacia una comprensión no tan presente en el sentido que la modernidad le otorga a este término y que nos permiten ampliar el análisis sobre la escritura y vida interior de Pizarnik. Esto es lo que nos enseña Werner Jaeger en su libro *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, donde a partir de poemas de Arquíloco nos

acerca a cierta “intuición de un ritmo en la totalidad de la existencia humana” (119) que no se limita a la forma moderna de percibirlo como algo fluyente, en movimiento constante, sino que introduce una “significación fundamental” (119), a saber: “la intuición originaria que se halla en el fondo del descubrimiento griego del ritmo, en la danza y en la música, no se refiere a su fluencia, sino, por el contrario, a sus pausas y a la constante limitación del movimiento”. (119)

Jaeger ejemplifica esto por medio de los versos de Arquíloco “tantas veces citados de Odiseo”: “... ¡Aguarda paciente, corazón mío, ya has soportado lo más vergonzoso!”(118) ... "Ni debes pavonearte ante el mundo como vencedor ni hundirte y lamentarte como vencido; alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el *ritmo*¹⁸ que mantiene a los hombres en sus límites.” (118)

En esta precisión sobre la “significación fundamental” del ritmo, es el límite, las pausas, más que el movimiento lo que toma relevancia como sostén de la existencia humana; aquellos intervalos en los que además se hace presente evitar una “desmesura” en relación con el “exceso de sufrimiento”, como si el ritmo en donde intrínsecamente hay un límite fuera una manera de soportar mejor la vida. Es este el llamado de los versos de Arquíloco sobre Odiseo cuando implora conocer “el ritmo que mantiene a los hombres en sus límites”. El ejemplo de Jaeger sobre Prometeo nos permite ampliar la significación sobre este asunto:

Pensemos en el Prometeo de Esquilo que se halla sujeto, inmóvil en su roca, con grillos de hierro y dice: me hallo encadenado aquí, en este "ritmo"; o en Jerjes, del cual dice Esquilo que ha encadenado el flujo del

¹⁸ La cursiva es mía.

Helesponto y ha "dado otra forma (ritmo) al curso del agua", es decir, lo ha transformado en un puente y lo ha sujetado con firmes ataduras. Ritmo es aquí lo que impone firmeza y límites al movimiento y al flujo. (119)

Podríamos permitirnos ampliar este comentario para decir: ritmo es aquí lo que impone firmeza a la desmesura de una vida tanto en el sufrimiento como en el placer: "mantenerse en los límites" es entonces poder configurar un modo de existencia en armonía, darse y permitirse vibrar dentro de la música del universo, en esa pequeña porción de él, en la que habita el ser humano.

En Alejandra, la preocupación por ese "problema musical" se traduce en un intento ferviente por lograr una alianza con la vida a través de la poesía, el poema, la escritura en donde fuese posible crear un ritmo propio, una música, porque no es solo hacia la distorsión del cuerpo como la música aparece en su vida interior, sino hacia otro de los abismos y profundidades de todo ser humano: el sexo: "Yo no puedo problematizar a Dios. No me interesa, mi verdadero problema es el sexual. Espero resolverlo como quien espera llegar a una tierra prometida..." (Venti, 74).

Varias son las entradas de sus diarios y poemas donde sentimos el vértigo sonoro de Alejandra al tratar este tema; tomemos como ejemplo un fragmento del escrito que dedica a Orestes en la entrada del 4 de noviembre de 1962:

La lisura de tu vientre, tus caderas de efebo solar, tu cintura hecha a la medida de mis manos cerrándose, tus pechos de niña salvaje que los deja desnudos aun cuando llueve, tu sexo y tus gritos rítmicos, que deshacían la ciudad y me llevaban una selva musical en donde todo confabulaba para que

los cuerpos se reconozcan y se amen con sonidos de leves tambores
incesantes. Esas noches en que hacíamos el amor debajo de las grandes
palabras que perdían su sentido, porque no había más que nuestros cuerpos
rítmicos y esenciales. (Becció, 517)

El ritmo de esta escritura brota desde los latidos del cuerpo de la poeta, desde su
vibración interior encarnada en la escritura, en el mismo lugar que lo señala Serge André:
“El anhelo que orienta la escritura es el de alcanzar la carne de las palabras, la materia de la
lengua, el cuerpo signifiante” (183). De modo que en la música que emerge en estas letras
presenciamos “La cadencia pulsátil de su cuerpo”¹⁹ (Moreno, 210); la autora que así
 nombra este acontecimiento, también nos acerca a comprender que “En rimas, cacofonías y
aliteraciones, el autor hubo de transcribir los tiempos regulares y espasmódicos de su
cuerpo”(211). Nuevamente la música aparece en el centro de la existencia humana, para
decir, para hacer escuchar el canto de la poeta, su cuerpo, su carne, su erotismo realmente
desbordante.

Al respecto advertimos que el sonido en forma de percusión se enlaza
en repetidos momentos de la escritura de Alejandra con la palpitación, la
vibración del deseo sexual: “Mientras la memoria de piel de tambor bate
ritmos cada vez más urgentes, que en verdad son llamados, que en verdad
son plegarias, tantos hechos de un silencio alborotado en donde las cosas
corren y mi amor corre y todo en mí es una agua precipitada, absolutamente
loca y ardiente. (Becció, 471)

¹⁹ Moreno, Belén del Rocío. En los límites de la escritura. Revista desde el Jardín de Freud. Número 1. 2001.

Nuestra poeta parece fascinada, obnubilada por el goce que los sonidos detonan sobre la experiencia sexual, aun cuando esta no se nombre o aparezca como llamado, como anhelo expectante de volver a encontrar aquello que se perdió: “Luego quedarás tú con tu amor imposible, flamante, enardecido, cabalgando un caballo negro, muchacha desnuda irrumpiendo en la playa de noche, corriendo con el sonido del galope y del mar y del corazón y gritando el nombre de quien amas con una precisión salvaje” (Becció, 471)

Podemos imaginar a quien así se describe en un estado de excitación similar al que se produce producto de una pérdida que ha calado en los huesos y ha trastocado el ritmo interior de modo que este se vuelve una precipitación veloz, voraz y salvaje, sin brújula, en un “silencio alborotado” que en su contradicción nos revela al cuerpo erotizado por la pérdida, una pérdida que no termina de perderse, un “enloquecimiento de la cadencia pulsional” (27) al decir de Juan David Nasio en *El libro del dolor y del amor*. Tal vez desde este enloquecimiento Pizarnik deja frases como la que sigue en su diario del 62: “penumbra perpetua del cuerpo erotizado por su deseo de morir” (478). Aquí el erotismo se funde con la muerte en un absoluto donde el dolor y la excitación reinan, como si el cuerpo de la poeta, extraviado en el desborde de la excitación quedara a la deriva, en el delirio de un ritmo que no llega porque no encuentra un límite, un silencio, una escansión.

Aparece entonces la disonancia, el problema musical anclado en el desborde, en lo precipitado de la excitación que no logra alguna satisfacción que pueda menguar el “enloquecimiento pulsional”; de nuevo brilla la distorsión, la dificultad para darse un ritmo, los fragmentos imbuidos de incandescencia.

2.2 La escritura, el poema: Una forma de conjurar y exorcizar el problema musical

Ahora que hemos puesto de presente el vínculo entre la cadencia pulsional del cuerpo y el ritmo en la escritura de Alejandra, se hace más clara la afirmación de Serge André sobre la relación del escritor con la lengua, recordemos sus palabras: "...Es una relación que merece ser llamada erótica tanto en el sentido amoroso como en el sexual más crudo..." (192)

"...La letra cumple para él exactamente el papel de la pareja en la relación sexual" (192).

La poesía de Pizanik nos revela este vínculo con el erotismo de un modo absoluto, no sólo en lo amoroso y sexual sino también en relación con la muerte, así se siente en su poema "Revelaciones" (Becció, *A.P. Poesía*, 156).

En la noche a tu lado
Las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.
Que tu cuerpo sea siempre
Un amado espacio de revelaciones.

Este destino que la lleva más allá de sí misma a elegir la poesía manifiesta el deseo de la poeta por encontrar un lugar donde a pesar de su problema musical, de su sentida disonancia, fuese posible crear un ritmo, una musicalidad que pudiera servir de hogar, de morada, de amor y compañía. Así, quien se dolía por lo que implicaba la vida cotidiana y se desligaba de ella para entregarse a la escritura, paradójicamente se empeñó, por medio de esta en amarrarse a la vida, en encontrar allí la música, la patria, un lugar desde el cual su voz, su canto pudiera surgir y existir.

En su escritura poética el problema musical se transfigura para nombrar las cosas con un ritmo y tono muy particular; así lo atestiguan sus diferentes libros de poemas en los cuales la vibración interior, el ritmo, los silencios, irán variando de acuerdo a lo que surge del interior de la poeta. En este camino de ir develando a qué se le llama música en *El*

Infierno musical, más aún ¿cuál es el lugar de la música en *EL infierno Musical*? nos acercaremos también a lo que nos enseñan sus poemas previos a esta obra, sobre su ritmo, su musicalidad y las formas en que la música aparecía como emblema antes de lo que será *El Infierno Musical*.

2.3 La música y el ritmo en los libros previos a *El Infierno Musical*

Seguiremos las coordenadas que Carolina Depetris nos ofrece en su libro *Aporética de la muerte, estudio crítico sobre Alejandra Pizarnikal* igual que la biografía realizada por Cristina Piña sobre la poeta, para rastrear y ampliar lo que percibimos como cambios en el tono y el ritmo de la escritura de Pizarnik desde su obra *La última Inocencia* hasta *Extracción de la piedra de la locura*, en el cual se presiente con fuerza el giro de su escritura hacia lo que más adelante será *El Infierno Musical*.

Según Depetris, los poemas de *La última inocencia* siguen una relación dialógica marcada por un otro exterior al cual se dirige la poeta: “En primer lugar, la poeta descubre la existencia de un ser-ahí en “ellos” o los “demás” que refieren a la “comunidad”. En segundo término, descubre a “el amado” en la forma pronominal de tú” (29). Aun cuando la poeta declare que: “Esta lúgubre manía de vivir/esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra Alejandra no lo niegues” (Becció, *A.P. Poesía*, 53), la afirmación del exterior, la comunidad, el amado, está presente en la tensión del dolor que le causa la relación con los demás: “pero cierra las puertas de tu rostro/para que no digan luego/que aquella mujer enamorada fuiste tú” (53).

Es como si en ese “te arrastra Alejandra no lo niegues”, la poeta advirtiera que algo más allá de sí misma la aleja de los otros, del amado y tuviera que confesarlo. El combate

por armonizar la vida interior con el afuera, los otros, la comunidad, está presente en un tono anímico afligido, como quien siente una amenaza sobre su vida, pero aun así no se resigna a caer en la melancolía²⁰:

Partir
en cuerpo y alma
partir

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras que duermen en la garganta.

He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir

He de partir

Pero arremete, ¡viajera! (61)

Esta lucha para “no más formar fila para morir” también produce un bullicio, una furia en tono de reproche: “tal vez esta noche no es noche / debe ser un sol horrendo, o / lo otro, o cualquier cosa... / ¡qué se yo! ¡Faltan palabras / falta candor, falta poesía / cuando la sangre llora y llora,” (57). También produce un canto de lamento, invocación de un sentido que no llega y que presenciamos a través de los silencios en este fragmento del poema “Cenizas”:

¿Qué haré conmigo?

Porque a Ti te debo lo que soy

Pero no tengo mañana

²⁰Poema titulado: La última inocencia.

Porque a Ti te...

la noche sufre (55)

La poeta no sabe cómo nombrar aquello que la aleja del encuentro con los otros; en palabras de Depetris, “el distanciamiento de la poeta en relación a lo comunitario no es producto de una opción asumida sino de una pulsión descontrolada (furia ciega) que parte de lo más interior de sí misma” (29). El ligero ritmo de uno de los últimos poemas, en el que la confusión se vuelve tremendamente sonora nos hace partícipes de esta tensión²¹:

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada

En *Las aventuras perdidas* esta tensión entre el ser-ahí de la poeta y la vida, los otros, el mundo, continúa solo que ahora se hace más presente aquello que en *La Ultima inocencia* no está muy bien definido pero que conspira para alejarla de los demás. Depetris define esta situación como la “irrupción de lo negativo”²² de la que es objeto la poeta y que nos participa con poemas como “La Danza Inmóvil” (75):

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos.
Se buscó debajo del aullido de la luz.
Se quiso detener el avance de las manos enguantadas
que estrangulaban a la inocencia.

Y si se escondieron en la casa de mi sangre,
¿cómo no me arrastro hasta el amado

²¹Poema titulado: Balada de la piedra que llora.

²² En el mismo capítulo aclara que los valores con los que nombra las opciones éticas de la poeta: positivo y negativo, no “refieren a una preferencia valorativa ni una preterición (de hecho, en Pizarnik, el esquema de valores es intercambiable y con frecuencia reversible); la negatividad solo cifra la discordancia de los valores designados como positivos”. (31)

que muere detrás de mi ternura?

¿Por qué no huyo

y me persigo con cuchillos

y me deliro?

De muerte se ha tejido cada instante.

Yo devoro la furia como un ángel idiota

invadido de malezas

que le impiden recordar el color del cielo.

Pero ellos y yo sabemos

Que el cielo tiene el color de la infancia muerta.

La infancia como lugar árido y mortífero empieza a nombrarse; bajo la figura de los “mensajeros de la noche” emerge una alusión a un otro que consume y se introduce dentro de la sangre de la poeta y “estrangula la inocencia”. Al respecto Depetris infiere que “Pizarnik constantemente proclama que es víctima de una actividad hematófaga (irrupción del otro en su sangre y en sus huesos) cuyo agente va cambiando de signo a lo largo de sus libros para precisarse paulatinamente en la muerte”. (31)

“La danza inmóvil” evoca la contradicción del ritmo interior de estos poemas que palpitan entre el deseo de ir hacia los otros, hacia el mundo (“¿y quién no tiene un amor? / ¿y quién no goza entre amapolas?”) (79) pero donde el empuje hacia “lo negativo” jalona las imágenes, fijándolas a lo inerte, a lo “inmóvil” que se asocia con lo oscuro, con la muerte, con la sombra: “Siniestro delirio amar a una sombra / La sombra no muere / Y mi amor / sólo abraza a lo que fluye / como lava del infierno: / 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 esperanza.” (79)

En este fragmento del poema “Exilio”, es inevitable dejarse arrastrar por el hechizo que le produce a Alejandra nombrar “el cofre de sus deseos” que se enuncian desde el vértigo del infierno al cual llega precipitada por el desborde de lo negativo.

La música como emblema aparece asociada a una experiencia, un lugar en el que pudo ser posible la plenitud: “Música jamás oída/ amada en antiguas fiestas” (81), un pretérito donde las “promesas de la música” todavía estaban en el horizonte, aun cuando el “jamás oída” haga presente su ausencia. En su poema “Azul”, aparece como “algo” de lo cual la poeta participa y la llena de lirismo:

mis manos crecían con música
detrás de las flores

pero ahora
por qué te busco, noche,
por qué duermo con tus muertos (84)

Sin embargo, el silencio que atraviesa el poema pone de presente nuevamente la tensión entre el pasado en el cual la música la acompaña, la armoniza y aquello que la empuja hacia la noche, hacia los muertos.

En el poema “Peregrinaje”, “Un pájaro muerto” es ahora llamado “azul”, “vuela hacia la desesperanza / en medio de la música”; como si la música acompañara el peso de la melancolía del pájaro que, a pesar de estar muerto “vuela”, en una especie de complicidad como la que nos revela este fragmento de su poema “Desde esta orilla”:

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
La música es amiga del viento
amigo de las flores

amigas de la lluvia
amiga de la muerte. (98)

En *Árbol de diana*, libro escrito durante su primera temporada en París, se aprecia una modificación en el ritmo y espacio de sus poemas; aparecen más concentrados, pequeños, breves, ligeros en su musicalidad, como si el bullicio que había acompañado algunos de los escritos de las dos obras anteriores se apaciguara y, a pesar de que “la irrupción de lo negativo” haga presencia en el tono de su escritura, ésta se muestra menos aterradora:

alguna vez
 alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
 me iré como quien se va (33)

un golpe del alba en las flores
me abandona ebria de nada y de luz lila
ebria de inmovilidad y de certeza (129)

Sobre este libro Depetris encuentra que “no hay un enfrentamiento de la poeta con otro ajeno a ella (positivo o negativo) sino que la tensión en la que el yo se debate frente a las dos posibilidades que suponen las entidades de signo antinómico se sostiene ahora en un desdoblamiento inmanente”. (33) El poema 14 nos acerca a presenciar esa sensación de desdoblamiento:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe. (116)

Al definir como inmanente la tensión de la poeta, presenciamos que es dentro de sí misma que el conflicto se genera, es decir no es por los “mensajeros de la noche” que en principio eran algo externo, que el ser de la poeta sufre o tiene miedo, sino por una presencia que está dentro de sí, por eso enuncia su división como “Miedo de ser dos/
camino del espejo: / alguien en mí dormido/ me come y me bebe.” (116)

La música emerge aquí como irradiación del amor en su vertiente de dolor: “tuyo el amor y su sonido a viento roto” (147) y como conjuro ante la realidad para volver a encontrar el sonido mágico y precioso de las palabras, la posibilidad de redescubrirlas en todo su esplendor:

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten
de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y
un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta
que las palabras olvidadas suenan mágicamente. (133)

Su amigo Octavio Paz, quien prologa esta obra se refiere a ella como:

“cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira”. (101)

En *Los trabajos y las noches*, Depetris encuentra un “tono litúrgico en este libro: la invocación deriva en un homenaje que asume la forma de ofrenda. El amor vuelve a ser constante indicación de una privación fundamental dada en el emblema de la sed”²³ (32):

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda

²³El poema que sigue a continuación lleva por título “Los trabajos y las noches”.

un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente

Lo exterior se enuncia nuevamente bajo la forma del amor, del amado, de su ausencia, de su voz: “si no es tu voz/lluvia sola en mi silencio de fiebres/tú me desatas los ojos/ y por favor/ que me hables/ siempre” (162). La voz y el canto como emblemas, hacen presente el recurso de la poeta a objetos que privilegian la vertiente sonora del lenguaje para designar una presencia que remite a un afuera como única manera de nombrar lo íntimo (extimidad²⁴), como en el poema “Tu voz”.

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte. (165)

Ella se dirige a un otro haciendo énfasis en su voz, pero no sabemos si se trata de un otro o es su manera de nombrar aquello tan íntimo que se le aparece como algo externo en forma de canto, “cantas en mi poema” / “Reloj que late conmigo/para que nunca despierte” (165).

En el poema “Anillos de ceniza”, la voz se desdobra, se hace múltiple y proviene desde distintos lugares: *ella, ellos*:

²⁴ Neologismo creado por el psicoanalista Jacques Lacan para referirse a la condición del ser-hablante de poner afuera, como algo extraño, irreconocible aquello que es lo más íntimo: “lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera”. Tomado de <http://www.psiconotas.com/extimidad-319.html>. 15/05/2017.

Son mis voces cantando
para que no canten ellos,
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 de 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)

En este libro las voces emergen desde distintos lugares: desde ella como canto o, a través de “sus voces”, desde la voz del amado, la voz de “los funestos, los dueños del silencio”. El amor —lo hemos visto— aparece nuevamente para certificar su ausencia y se anuncia ahora como una renuncia: “para no sustentarme nunca de nuevo en el amor”. Cristina Piña encuentra en este libro de Pizarnik un giro decisivo hacia la renuncia de la posibilidad del amor (“un hilo de miserable unión”) (185), y “la elección de la poesía —la palabra inocente— como único sustento del ser” (142); sin embargo, para Piña, “optar por esto es insertarse de manera definitiva en la orilla de la muerte”(142) dado que “entregarse al lenguaje es —por salvadora que parezca la poesía— igualmente entregarse a la muerte, en razón de esa imposibilidad radical que tiene aquél de asumir en plenitud a la subjetividad y por el asesinato que realiza de las cosas concretas.” (142)

En *Extracción de la piedra de la locura*, libro que la poeta dedicaría a su madre, la presencia de la muerte inunda las palabras; participamos de una “dinámica dialógica sujeta a dos voces: un yo vivo y un tú muerto” (Depetris,33) que por efecto de esta dinámica irá

intercalando sus posiciones. Las voces que en *Los trabajos y las noches* se hacían presentes desde diferentes lugares, en esta obra se acentúan desde el yo de la poeta, generando según Depetris una “difracción de sí mismo que genera una dinámica de rebote” (33). Al mencionar la “difracción” la autora hace referencia a la partición de voces dentro de sí misma: “la posibilidad de que yo y tú hablen de sí mismos como otro a partir de ella.” (33). Así se siente en el poema “Cantora Nocturna” que abre esta obra:

La que murió de su vestido gris está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta. (Becció, *A.P. Poesía*, 213)

La prosa emerge en esta obra para hacernos partícipes de la presencia exorbitante de la muerte desde diferentes costados²⁵: “la que murió de su vestido gris está cantando” junto a una “niña extraviada que es ella”; “canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad”; “hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto”. La difracción que menciona Depetris está en ese desdoblamiento de la poeta en “la que murió” y en la “niña extraviada que es ella”.

El giro hacia la muerte, que Cristina Piña advierte en *Los trabajos y las noches*, en la opción que la poeta funda en el lenguaje pero que en su imposibilidad la deja abocada a la muerte, se manifiesta en este libro en forma de endecha; la voz aparece como lugar privilegiado desde el cual la poeta entona canciones imbuidas de un tono funesto y de

²⁵Ver el poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (254)

lamento y, a pesar de esto, es por su voz que “corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso.” (Becció, *A.P. Poesía*, 213) De modo que es también por su voz que se intenta hilar algo de la distancia entre la sed y el vaso que podría calmarla: “Ella canta”; como si a pesar de presentir la incapacidad del lenguaje para brindarle una morada, la poeta siguiera apostándole a “las fuerzas del lenguaje” que “cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos” (223). Alejandra se aloja en el “adentro” de la difracción de sus voces “Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro²⁶” (242).

El afuera, la comunidad ya no se nombra: “murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro” (217), la muerte se equipara al “lugar de los cuerpos poéticos”. (254) La música, además de estar alojada en el canto, en el torrente de imágenes surrealistas que son los poemas en prosa de este libro, emerge como “paisaje nombrado²⁷” en el poema “Las promesas de la música”:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque. (233)

El poema nos arroja hacia la fusión de la música con la muerte, de modo que aquí la música ya no es emblema del amor, del encuentro sexual, de las palabras “olvidadas” que revelan su música al hacerlas sonar mágicamente. Durante el recorrido de este libro

²⁶ Poema X

²⁷ Forma en la que Cristina Piña se refiere a la música como emblema”

encontraremos lo sonoro imbuido de muerte tanto en el canto de la poeta como cuando escucha: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (254).

En el poema que lleva por título “Extracción de la piedra de la locura” encontramos una referencia que nos recuerda el padecer íntimo de Alejandra con su problema musical: “...Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu medula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición” (248) “...Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada...” (248). Más adelante, en el mismo poema nos dice:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidado
yo no era aún la fugitiva de la música
yo sabía el lugar del tiempo
y el tiempo del lugar
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido (252)

En este fragmento la poeta evoca un instante, un momento previo al desencadenamiento del problema musical en el que pudo ser posible que el cuerpo vibrara según un canto en el que no se era la fugitiva de la música, un encuentro en el que el lugar y el tiempo del amor ritmaban, en donde la distorsión, la disonancia que ahora la perturba estaba tal vez, contenida. Este anhelo hecho visión del momento mítico de una música, de un jardín prohibido es el deseo de la poeta de poder entrar en un acorde que la hiciera vibrar

sin distorsión, que hiciera vibrar su vida. Pero, si la poeta no era “aún la fugitiva de la música” significa que ahora lo es, y ¿qué consecuencias traerá para su poesía ser ahora la fugitiva de la música²⁸? Veremos lo que al respecto nos revela *El Infierno Musical*.

CAPITULO III

LA MÚSICA DE *EL INFIERNO MUSICAL*

Sucede que las orejas no tienen párpados.
(Quignard, 65)

Tú cantas desde el fondo de los seres que te pueblan.
Te llena el coro de sus voces.
Juan Liscano, “Metamorfosis”

Solo la muerte es silenciosa y no en su aparición sino en su estado.
(Betteo, 221)

²⁸Pizarnik, le escribirá a su amiga Ivonne Bordelois respecto de su manera de escribir en *Extracción de la piedra de la locura*: “Creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados ¿lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias”.

Cristina Piña, en las páginas finales de su biografía sobre Alejandra Pizarnik, comenta la escritura de la poeta en sus últimos años²⁹: “El lector siente, al igual que ante los agónicos poemas de *El infierno musical* o “Los pequeños cantos” u otros del periodo 1971 – 1972, donde la muerte reina, que quien a tal punto roza el habla de la locura y la muerte no puede salir impune de semejante tráfico verbal” (192). Alejandra en efecto, no salió impune y *El infierno musical* revela el escándalo de este combate con las palabras que la llevaría a constatar el límite del lenguaje, donde emerge el sinsentido, punto en el que encontramos la afinidad de su acto con el del lenguaje musical por cuanto: “la música no significa nada, de allí su inflexibilidad, no significa nada porque es un lenguaje sin palabras”³⁰(Betteo, 12). Proponemos pensar que el lugar de la música en *El infierno musical* obedece al encuentro con ese límite del lenguaje donde se hace presente la insuficiencia de las palabras, donde se bordea el sinsentido del significante.

Este límite del lenguaje y la música como el límite, “el colmo del lenguaje” (Betteo, 12), aparece desde varios registros en el libro: como desencadenamiento de lo sonoro en una disonancia que origina el infierno del ruido y los sonidos que “drenan y barrenan”; como emblema que ya no está en el horizonte de la vida sino en el de la muerte y como revelación del límite y sinsentido del lenguaje. Nos ocuparemos de ir develando estos registros desde los poemas que componen la obra, pero antes realizaremos unas precisiones pertinentes respecto de las particularidades del lenguaje musical que nos ayudarán a leer *El*

²⁹Esta afirmación ya había sido consignada en el primer capítulo de este trabajo. Ahora, se retoma y amplía para ahondar en las particularidades de la escritura de *El infierno musical*.

³⁰Betteo, Mario. *El soportable horror de la música: Ensayos en torno al significante y al cuerpo sonoro*. Buenos Aires, Argentina. Letra Viva, 2010. Impreso.

infierno musical en clave de lo sonoro, la música y su relación o diferencia con el lenguaje de la escritura y la poesía.

3.1 La música no tiene palabras

En el capítulo dos, nos dedicamos a mostrar el saber de los poetas respecto de la música y el ritmo en su relación con el universo, con la vida, con las pulsaciones y la vibración interior del ser humano. Ahora acentuaremos nuestra búsqueda en el análisis de lo propio de este lenguaje musical; para tal fin, desarrollaremos el planteamiento de Mario Betteo Barberis en su libro *El soportable horror de la música*. En este, el autor ubica a la música como el “límite, el colmo del lenguaje”. ¿A qué se refiere con tan provocativa afirmación? El colmo es entendido aquí como “el término de una cosa, ese borde que sobresale de sus bordes” (46). Ese borde que es el colmo del lenguaje es desde donde surge la música, que no significa nada porque no está compuesta por palabras sino por sonidos y silencios; por tanto, es el límite, el término del lenguaje en donde se roza el sinsentido.

Entendemos esto con mayor claridad cuando nos percatamos de que la música “no tiene palabras, finalmente entre las notas y las frases musicales no hay nada” (46); “es lenguaje por su estructura que permite la combinación de sonidos que, por eso mismo, por la forma en que esos sonidos están dispuestos vía la composición, provoca un salto, deja de ser sonido, pasa a otra cosa” (12).

Pensemos en ese instrumento musical (cualquiera que sea) que ha empezado a sonar desde algún lugar y sin darnos cuenta detiene nuestros pensamientos y nos deja absortos en el embrujo de sus notas musicales, en el goce de la composición sonora; sólo hasta que termina la pieza musical y se nos informa del nombre de la composición,

imaginamos un contexto; antes de que sea nombrada estamos ante la desnudez de los sonidos, y esto es así porque: “En la música no hay sinónimos, los sonidos no son la expresión de la cosa, sino la cosa misma” (57); “la palabra no influye para nada en la música”, “la música es el límite del lenguaje, lo imposible.” (57)

¿Si no es por vía de las palabras, de qué modo la música nos convoca? Para resolver esto el autor señala algo que suele pasar desapercibido y es que “nunca se escucha música sin el cuerpo” (60). La música llama al cuerpo, provoca la vibración de la carne, los sonidos atraviesan la piel, están dentro y fuera, sin límites. Betteo cita a Roland Barthes para dar fuerza a esta conclusión: “... algo se agita dentro de mí, pero no encuentro la metáfora adecuada...”; “... Schumann, se inscribe en mí, pero no sé dónde ¿en qué parte, en qué región del cuerpo y de la lengua? En cuanto a cuerpo (en cuanto a cuerpo, en cuanto a cuerpo mío) el texto musical está agujereado de pérdidas, lucho por hallar un lenguaje, una denominación “la música sería pues lo que lucha con la escritura” (60).

Esta vibración interior mezcla de tonos, sonidos, notas que atraviesan el cuerpo sin poder ser del todo localizables busca cómo nombrarse, cómo ser traducida. Encontramos en este texto, escrito de otra manera aquello que convoca a la creación del poema: una escritura entregada a nombrar ese cuerpo sonoro, he aquí la emergencia de una cadencia pulsional entrelazada con el ritmo de lo escrito. Sin embargo, Betteo y Barthes nos advierten que siempre queda un “resto”, que las palabras y la escritura no alcanzan del todo a nombrar la vibración; la metáfora adecuada siempre está más acá o más allá; algo de esa “cadencia pulsional” no se circunscribe a las palabras y se topa con un límite. Es en ese borde del límite, en donde se ubica la música, lo sonoro, que no dice nada, que se aloja en el vacío del sinsentido. Por eso Betteo sostiene que la música comporta un horror, “un

horror intrínseco pero soportable, borra las diferencias lenguajeras” (219) y Barthes afirma que “en relación al escritor el músico está siempre loco (y el escritor, él jamás puede serlo ya que está condenado al sentido)” (60).

Alejandra fue más allá del escritor, fue más allá del sentido, forzó la escritura hasta el límite en donde se asienta la música, lo sonoro; sin embargo, algo del horror de la música se hizo insoportable para ella, infernal... Ya estando allí su problema musical estalló.

3.2 El Infierno Musical³¹

Me creo en el infierno, luego estoy, pero no es el infierno. Es algo en él tan poco simbólico y evidente como un cuchillo en la garganta.

(Pizarnik, 204)

El título que da nombre al libro remite a la obra del pintor medieval Hieronymus Bosch, en especial a uno de los paneles que componen *El jardín de las delicias*, específicamente, el panel derecho conocido como “El infierno musical” por las múltiples referencias a instrumentos musicales en la escena: “se evidencia el terror de las víctimas de los pecados terrenales, subyugados por los cuchillos, por los instrumentos musicales transformados en objetos de tortura³²” (Benelli, 65). Al respecto de esta conexión, encontramos el estudio de Cristian Benelli, en el artículo sobre “Una lectura deconstructivista del poemario *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. En este el autor detalla las múltiples correspondencias e intertextos de los poemas con fragmentos de

³¹No podemos dejar de anotar que el vínculo de Alejandra con la música nos remite a su padre, quien según Piña: “gustaba de la música clásica” y en ocasiones tocaba algo de música; la poeta solía decir que su padre había sido violinista en la “Rusia natal”; así mismo, Piña encuentra que en los últimos escritos de la poeta son varios los emblemas que hacen referencia al padre como: la patria, el color azul y el símbolo de los ojos azules; al parecer la muerte del padre, provocó en Pizarnik un estruendo en donde este acontecimiento paso a experimentarse como algo real, no sólo como presencia sino como estado.

³²Benelli, Cristián. “Una lectura deconstructivista del poemario “El infierno musical” de Alejandra Pizarnik.” *Revista Herencia*. Vol. 1., num.1. pág. 60-68. 2009. Web. 26 jun. 2017

imágenes del infierno musical de Bosch³³, lo cual le permite decir que en esta obra el “sujeto poético es parte integrante del infierno musical de Bosch, haciendo alusiones expresas a imágenes de la pintura original” (67). Matizando la opinión de este autor, acá consideramos no que el sujeto poético haga parte del cuadro de Bosch, sino que Alejandra se alimenta de estas visiones que le ofrece la pintura para llevarlas hacia su propio infierno musical; es decir, si las nombra es porque reflejan e ilustran las imágenes que la invaden y le sirven para crear el escenario de sus poemas.

Por otra parte, el “infierno” tiene cierta afinidad con uno de los poetas emblemáticos para Alejandra: Rimbaud, quien, en *Una temporada en el infierno*, en el apartado titulado “Noche del infierno” declara: “Yo me creo en el infierno y luego estoy en él” (51); Pizarnik parafrasea este verso en su diario, pero va más allá y agrega: “Me creo en el infierno, luego estoy, pero no es el infierno. Es algo en él tan poco simbólico y evidente como un cuchillo en la garganta” (204). Sentimos en este anuncio de la poeta, que el infierno como lugar donde está deslizándose hacia la imagen del “cuchillo en la garganta” aparece inscripto como emblema del asesinato de su cuerpo sonoro, pues no es casualidad que el cuchillo ataque su garganta, en donde se asientan las cuerdas vocales, la voz como instrumento sonoro antes que de palabras (recordemos su balbuceo, su tartamudez emisora de sonidos previos a las palabras). De esta obra, se puede decir lo mismo que Albert Beguin³⁴ diría sobre la *Aurelia* de Nerval³⁵: “Lejos de limitarse a confesar, a describir lo que ha pasado, la obra se transforma porque Nerval (en este caso Alejandra) lo quiere en el lugar mismo donde se decide su destino” (435).

³³ En la Parte II, “Las uniones posibles”; En el poema “Lazo mortal”; Parte III, “Figuras de la ausencia”; Parte IV, “Los poseídos entre lilas”; Parte IV, “Poema I”; Parte IV, “Poema II”.

³⁴ Beguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Pánuco, México. Fondo de cultura económica. 1963. Impreso.

³⁵ Alejandra admiraba profundamente esta obra.

Publicada en diciembre de 1971 al igual que “Los pequeños cantos”, *El infierno musical* recoge textos de un trabajo anterior editado en España bajo el título de *Nombres y Figuras*; a esta edición, se le agregarían dos apartados nuevos “Las uniones posibles” y “Los poseídos entre las lilas.”³⁶La obra se compone en total de cuatro apartados: “Figuras del presentimiento” (parte I, 7 poemas), “Las uniones posibles” (parte II, 5 poemas), “Figuras de la ausencia” (parte III, 7 poemas) y “Los poseídos entre las lilas” (poema subdividido en cuatro momentos).

Realizaremos el análisis del lugar de la música en esta obra a partir de poemas que nos irán llevando a pensar los registros mencionados al inicio de este capítulo cuando afirmábamos que la música en *El infierno musical* obedece al encuentro con ese límite del lenguaje donde se hace presente la insuficiencia de las palabras, donde se bordea el sinsentido del significante.

3.2.1 El desencadenamiento de lo sonoro

“Figuras del presentimiento”, primera parte de la obra se inicia con el poema “COLD IN HAND BLUES” (263) de inevitable referencia a la canción de blues interpretada por Bessie Smith³⁷. El poema escrito en verso se nos presenta como la antesala de lo que se desencadenará en los siguientes poemas, como quien anuncia lo que está por empezar:

y qué es lo que vas a decir

³⁶ Adaptación de su obra de teatro titulada “Los perturbados entre las lilas”.

³⁷ A propósito de la publicación de este libro, su amigo Julio Cortázar (con quien la poeta compartía el gusto por el blues), envió a la poeta una grabación con su voz leyendo precisamente este poema, gesto que Alejandra le relata a su amiga Ivonne Bordelois por la conmovedora dulzura que le provocó.

voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (Becció, *A.P. Poesía*, 263)

Este silencio de apertura donde la poeta confiesa en tono bajo “tengo miedo”, va a dar paso a “Piedra Fundamental”, poema extenso escrito en una experimentación entre prosa y verso en el que están presentes las coordenadas fundamentales (valga la redundancia) de los registros en los que aparecerá la música en otros de los poemas que componen este libro. Poema fundamental porque en él se expresa la voz poética imbuida de voces; la difracción de sí mismase desborda en esta escritura en la que emblemas como la noche, el silencio, la infancia acentúan la complicidad con la muerte.

“Piedra fundamental” hace eco de *Extracción de la piedra de la locura*, acentuando el asunto de la “piedra” como causante de la locura (según la creencia medieval); por esta vía la poeta nos aloja ¿o nos recibe? en los bordes del delirio y la locura como certeza:

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.

Un canto que atravieso como un túnel.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles.

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los
fundamentos, drenan y barrenan,
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que
espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los
cimientos, los fundamentos,
aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de
mi terreno baldío,
no,
he de hacer algo,
no,
no he de hacer nada, (264)

En este fragmento del poema, antes que introducirnos en la música, estamos a la escucha de elementos, de objetos sonoros que atraviesan la escritura. En palabras de Igor Strawinsky: “elementos sonoros evocan en nosotros la música, pero no son aún música³⁸” (27). Emergen como las voces desde donde habla la poeta; en la “vibración de los cimientos” que “trepidan los fundamentos” y “drenan y barrenan”. Estas son acciones que producen sonidos, ruidos, en especial aquella que nombra como “una vibración de los cimientos”, la cual nos remite al cuerpo de la poeta como instrumento sonoro.

Su cuerpo está expuesto a la invasión sonora que “toma posesión” de su “terreno baldío”, en la misma vía la difracción de sí misma en un yo-tú y ella se desencadena: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella” (Becció, *A. P. Poesía*, 264). Una difracción que se sostiene en las diferentes voces desde las cuales la

³⁸Strawinsky, Igor. *Poética musical*. Madrid, España. Taurus Ediciones. 1987. Impreso.

poeta se nombra quedando expuesta al rebote incansable de su propia voz, de sus propios sonidos.

En el poema “El deseo de la palabra” la invasión sonora aparece en los “pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui” (269). Los pasos, las voces, las risas producen sonidos semejantes al ruido lo cual da al poema la atmosfera de una presencia que se convierte en mirada, más exactamente en la sensación de ser mirada por una presencia imaginaria que origina estos sonidos ruidosos. En “L’obscurité des eaux” (la oscuridad de las aguas) la poeta nos dice “Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo” (285).

La presencia de la invasión sonora expuesta en estos fragmentos poéticos, nos permite apreciar el registro que hemos nombrado como desencadenamiento de lo sonoro; con esta expresión hacemos eco de la afirmación de Pascal Quignard en el libro *El odio a la música*, donde nos dice: “sucede que las orejas no tienen parpados”(65); de modo que carentes de parpados en las orejas, no hay manera en la que se pueda escapar de escuchar, ¡estamos condenados a escuchar!, “escuchar es obedecer” (68), “escuchar es ser tocado a distancia” (68). “No hay ni sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica de la historia personal, incluso antes que el olor, mucho antes que la visión, y es aliado de la noche” (67). “No hay impermeabilidad de uno mismo ante lo sonoro. El sonido toca *-illico-* el cuerpo, como si el cuerpo se presentara ante el sonido más que desprovisto de piel” (69).

Quedémonos con esta imagen del cuerpo desprovisto de piel ante el sonido, porque “en la vibración de los cimientos”, en el “trepidar de los fundamentos”, en “esta melodía en

los huesos” (Becció, *A. P. Poesía*, 271), en los pasos, en las voces, en las risas, en las grietas que “toman posesión de *su*³⁹ terreno baldío”, lo que advertimos ahora con mayor claridad es el terror de la poeta obligada a escuchar, desprovista de piel ante la invasión sonora que viola su cuerpo.

Hemos advertido que esta invasión sonora no es exactamente la música, sino aquello que está previo a la música, los elementos sonoros. Estos elementos en los poemas remiten a la experiencia del ruido, a la disonancia (“drenan y barrenan”, “risas en el interior de las paredes”). Para Igor Strawinsky la disonancia es “el resultado de un quebranto en la armonía por la adición de sonidos extraños” (38). Al respecto tenemos la hipótesis de que estos elementos sonoros aparecen en *El infierno musical* como ruido, como sonidos extraños porque remiten a unas presencias imaginarias. En palabras de Mario Betteo Barberis: “El ruido pareciera que crea un sentido. No lo porta con él, sino que lo insinúa” (222) y aún más: “el ruido intrusivo no es sólo presencia, sino también vibración que toca al cuerpo” (222). De modo que en este registro lo que se hace presente al decir del autor de *El soportable horror de la música*, es “la música impuesta”: “La música en tanto música impuesta en este caso está más del lado de la presencia, de la mirada, aquello que deja al sujeto a merced del Otro más que de la música como tal” (242).

3.2.2 Música como emblema que ya no ésta en el horizonte de la vida sino en el de la muerte

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme,

³⁹ El subrayado es mío.

fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. (Becció, *A. P. Poesía*, 265)

Estamos de nuevo ante otro fragmento de “Piedra Fundamental” en donde la poeta canta con infinito desconsuelo y en voz plañidera la distancia insalvable que la separa del lugar donde se podría vibrar como una música “para tener una patria”. Es el lamento de quien sabe perdida esta posibilidad porque padece la certeza de solo poder “rozar” el instrumento (el teclado) desde el cual hubiese podido surgir la música.

Ante esta endecha, sentimos que la poeta se ha instalado definitivamente como “la fugitiva de la música” y recordamos entonces el poema “Extracción de la piedra de la locura” donde nos decía “yo no era aún la fugitiva de la música”; ese *aún* nos remitía a la experiencia de un tiempo donde no existía el extravío respecto de la música; un tiempo en donde la música estaba en el centro de la creación poética: “... pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (133), y remitía a la experiencia de un lugar *mítico*: “Música jamás oída/ amada en antiguas fiestas” (81). Pero ahora, encontramos el lamento de quien ha extraviado la brújula de su alianza con la vida, en la cual la música estaba en el centro:

“Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán re incidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía

fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba.” (265)

Las consecuencias de ser ahora “la fugitiva de la música” aparecen en la precipitación de las últimas frases, en el ritmo demasiado breve, entrecortado, nunca suficiente para ser la patria que anhelaba; un ritmo que no logra horadar un límite y se desborda, se distorsiona “pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba” (265). He aquí la confesión de alguien que no logra soportar ya más la existencia, no logra darse y vibrar desde un ritmo vital; la confesión de alguien que, a pesar de haber encontrado por instantes la música en el poema, en la poesía como modo de alianza con la vida, ya no se sabe allí, en el lugar donde estaría la vida.

Para Cristina Piña lo que sucede en este momento es que “se registra la definitiva renuncia a la música en tanto que categoría opuesta al silencio y expresión de la plenitud significativa” (181). Escuchemos como lo dice Pizarnik: “Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro” (Becció, *A.P. Poesía*, 264).

La música se vuelve parte de la repetición incesante de las voces, de lo que vuelve al mismo lugar: “Como un reloj de arena cae la/música en la música”, “Cae la música en la música como mi voz en mis voces”. Sentimos que todo es un adentro que ya no dice nada, y esto a pesar de que encontremos en el libro imágenes que intenten volver a darle lugar a aquella plenitud significativa que alguna vez fue la música, como en el segundo verso del poema “Los de lo oculto”:

La luz del lenguaje me cubre como
una música, imagen mordida por los

perros del desconsuelo, y el invierno
sube por mí como la enamorada del
muro. (284)

El vuelo de la imagen en donde el lenguaje podría cobijar a la poeta como una música, se ha contaminado, se ha trastocado por los perros⁴⁰ del desconsuelo; la mordida infecta la opción de la poeta de asumir el lenguaje como morada, sube el invierno para alojarse en donde antes estuvo la aspiración a la música, al lenguaje; es la melancólica certeza de que “las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia” (184), y a pesar de esto, ella, como los perros de Maldoror tiene una “sed insaciable de infinito” (51).

3.2.3 Música como revelación del límite y sinsentido del lenguaje

Que Pizarnik quiso llegar hasta el fondo, hasta el límite del lenguaje lo experimentamos en instantes como el que nombra en este fragmento de “Piedra fundamental”:

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento
que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre
corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que
suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los
cascos contra las arenas. (265-6)

⁴⁰ En varios poemas de Alejandra encontramos la referencia a los perros, como en el poema “En esta noche en este mundo” donde la poeta asimila su horizonte al de Maldoror: “mi horizonte de Maldoror con su perro” (183). Encontramos en este hecho, una intertextualidad que nos lleva al canto I de *Los cantos de Maldoror*. Veamos lo que escribe el conde a propósito de los perros: “...Tras varias horas, los perros extenuados de correr de aquí para allá, casi muertos con la lengua fuera de la boca, se precipitan unos sobre otros sin saber qué hacer y se desgarran en mil pedazos con una rapidez increíble. No obran así por crueldad...” (51) “...Cuando estés en la cama, cuando oigas los ladridos de los perros en el campo, escóndete bajo la manta, no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como el resto de los humanos de cara pálida y alargada. Hasta te permito ponerte ante la ventana, para contemplar ese espectáculo que es bastante sublime...” (51) “...también yo como los perros siento necesidad de infinito...” (52)

Este lenguaje perdido es un lenguaje sin palabras, es el sonido caliente que se vuelve música para la poeta, el ritmo trepidante de los cascos contra las arenas que nos evoca la “selva musical en donde todo confabulaba para que los cuerpos se reconozcan y se amen con sonidos de leves tambores incesantes” (517), esa selva donde las “grandes palabras perdían su sentido” (517). Al respecto, advertíamos en el segundo capítulo el vínculo entre esta escritura y lo sexual, ahora advertimos además que ante este abismo del ser humano no son suficientes las palabras, sólo quedan los “cuerpos rítmicos y esenciales”⁴¹ (517), sólo quedan los sonidos, la música como exceso del lenguaje, como cosa en sí, como goce.

Pizarnik quiere llevar su escritura a ser la cosa en sí, hacia este absoluto imposible nos acerca cuando en el poema “El deseo de la palabra” manifiesta:

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (269-270)

La poeta quiere ir más allá de la representación, quiere diluir la metáfora hacia la música para “vivir solamente en éxtasis” y “hacer el cuerpo del poema con *su*⁴² cuerpo”; sin embargo, hemos mencionado que esta cualidad es imposible para el lenguaje de las palabras porque siempre es metafórico, está inevitablemente separado del objeto que

⁴¹ Ya lo decía Pascal Quignard en su *Odio a la música*. “La audición de lo sonoro no se separa nunca del coito sexual” (68)

⁴² La cursiva es mía.

nombra. En suma, de lo que se trata en ese borde entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje musical es que “la palabra poética es eminentemente metafórica mientras que la musical es totalmente impermeable a ella. Entre ambas, ubicar esa zona gris permite abrir un campo de sorpresas y choques...” (Betteo, 299). El autor que así define la diferencia entre estos dos lenguajes agrega que “en este espacio es que habitan las palabras extrañas, el laleo, el tarareo, el balbuceo...” (299) y también los “efectos de pérdida de sentido, de grito, de apertura, de separación, de partición” (300).

El infierno musical está plagado de esa zona gris, es precisamente lo que hemos estado bordeando desde que iniciamos con el registro que hemos nombrado como “desencadenamiento de lo sonoro”. Esta zona gris también está presente en el “tráfico verbal” al que se entrega la poeta que la lleva hasta el extremo de no encontrar ningún sentido para su escritura, para el poema. Precisamente en el poema que lleva por título “El infierno musical” se nos hace partícipes del sinsentido al cual la poeta ha llegado con su escritura:

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas

La cantidadde fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma (268)

El sol, el día que en algún momento fue una instancia positiva ahora aparece como una instancia violenta que “golpea”; es la negación del día y el vuelco hacia la noche como instancia poblada de presencias, de ruidos; ya no se trata de la noche encantada, mágica y silenciosa que permitía la creación poética. El estado en el cual “Nada se acopla con nada aquí” se precipita con especial fuerza en los últimos versos del poema que nos evocan el infierno desesperado de quien no puede ya conjurar y exorcizar su herida: “*La cantidad de fragmentos me desgarran*”.

De lo que estamos participando en este poema es del problema musical estallado en el infierno de la disonancia, de los sonidos extraños, del ruido que se introduce en el cuerpo pero que ya no es posible transfigurar en la metáfora del poema. Siguiendo esta vía de análisis, sentimos que lo que en el poema el “El deseo de la palabra” se nos manifiesta es tal vez, lo que llamaremos aquí “el deceso de la palabra”:

He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía. Pero contempla absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.” (269)

Queremos decir con “el deceso de la palabra” que el poema ya no nos brinda la experiencia de una palabra que transmita un deseo, sino más bien nos transmite un “no deseo”. Esta impresión se acentúa cuando escuchamos decir a la poeta en la II parte del poema “Endechas”: “El signo de su estar es la enlutada escritura de los mensajes que se

envía. Ella se prueba en su nuevo lenguaje e indaga el peso del muerto en la balanza de su corazón” (288).

En este nuevo lenguaje en el que se prueba, las letras están imbuidas de muerte, la poeta siente que ha perdido su musicalidad: “la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más disonancia que un caballo azuzado por una antorcha en las arenas de un país extranjero” (266). Cristina Piña comenta que, por la época de estos poemas y sus textos de humor como “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, la poeta le confesaba con gran tristeza a un amigo cercano que “ya no podía escribir como antes, que la Alejandra de los poemas se había acabado” (192).

Ella asume los riegos y las terribles consecuencias de este nuevo lenguaje cuando en “Piedra Fundamental” se pregunta: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.” (265) También la conduce a “lo sexual salvaje”, a “lo obsceno” (Cristina Piña) presente en los poemas en prosa que hacen parte del último apartado de esta obra: “Los poseídos entre las lilas”. Escuchemos el siguiente fragmento del apartado II para comprender a que nos referimos con estos términos:

Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidiente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se

desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero ¡mira! El gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma. (294)

Mientras intentamos seguir el ritmo de esta escritura nos damos cuenta de que aparte de la última escena que termina con el asesinato de la niña, en el recorrido del texto son mínimas las pausas, los significantes se encadenan uno tras otro de un modo vertiginoso acentuando el uso desaforado de la metonimia en una escritura que ha renunciado al velo que antes recubría las imágenes obscenas. La poeta de este modo nos participa de aquel estado que ha nombrado como “Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma (268).

En el fragmento que da cierre a esta obra, el apartado IV de “Los poseídos entre las lilas”, la poeta concluye que:

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar mi muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad?

Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos?

¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo?
¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (296)

Ninguna de estas preguntas tiene posible respuesta porque nada tiene ya sentido para nuestra poeta, solo la aspiración de ir “nada más que hasta el fondo” (Piña, 200). Porque, quien transfiguraba su problema musical en poemas precisos y preciosos, en una escritura imbuida de erotismo que le permitió durante años una alianza con la vida, con sus amigos y familiares; quien buscaba a la música como una patria y se obnubilaba ante el lenguaje musical de “los sonidos calientes”, asumió como destino sustentarse en el lenguaje, llegar hasta su límite y se encontró con el horror del sinsentido, donde nada significa ya nada; llegados a este punto, se escribe porque sí, por el goce de la escritura en sí.

En este límite su problema musical estalló en fragmentos de voces, en la cacofonía del ruido y la disonancia que invadió su cuerpo; la poeta obligada a escuchar quedó expuesta al “desencadenamiento de lo sonoro” en donde se insinúan presencias, miradas, un goce alienante plasmado exquisitamente en “El infierno musical” de Bosch, en los instrumentos musicales vueltos instrumentos de tortura.

Este desencadenamiento sonoro fue lo que alejó a la poeta de la música que está en el centro de la existencia, la música que va más allá del ruido y la disonancia, la música que revela un mundo donde todo rima con el universo y donde el poeta es el “agente de la transmisión del ritmo” (Paz, 1969). Esta música, que al decir de Betteo “...no es la muerte y si no es la vida, está más próxima a la vida, está en la vida tan próxima a eso que hay de naciente en la vida. Es el primer grito que es el primer sonido y en ese sentido la música no es aquello que sigue a la vida sino aquello que la precede...” (10)

FIN

¿CONCLUSIONES?

Este acercamiento a la obra de Alejandra Pizarnik desde la música, el ritmo y en especial desde su problema musical, desde lo que acontece en *El infierno musical* con su lenguaje, con su musicalidad y el límite de las palabras, más que con la expectativa de una conclusión nos deja con las puertas abiertas para participar de una experiencia profundísima de la existencia, de su dolor, pero también del lugar de la música y el ritmo en el corazón de la vida humana.

En efecto, el recorrido de este trabajo nos llevó a encontrar que el mundo se revela como música, como ritmo, que todo rima en el universo, pero que además, en esta “intuición de un ritmo en la totalidad de la existencia humana” son las pausas y la constante limitación del movimiento lo que toma relevancia como sostén de la existencia; aquellos intervalos en los que además se hace presente evitar una “desmesura” en relación con el “exceso de sufrimiento”, como si el ritmo en donde intrínsecamente hay un límite fuera una manera de soportar mejor la vida.

Al advertir esto, participamos de la valentía en el empeño de nuestra poeta por encontrar un ritmo, por hacer de la escritura esa morada en donde la vida fuera realmente

vivable y la música el lugar, la patria que fuese también nido. En esa vía, encontramos en la escritura de Alejandra un vínculo directo con el ritmo de su cuerpo, su tono y vibración interior mostrándonos de este modo una forma de acercarnos al acto de escribir que nos da luces sobre la ardua labor del poeta entregado a crear y dar vida a cada una de sus palabras y poemas.

Más que una música en la que todo rime con el universo, *El infierno Musical* nos presenta una música estallada, un desencadenamiento sonoro en el cual Pizarnik batalla con el lenguaje para no dejarse hundir del todo en la cacofonía de su vibración interior; en el ritmo de esta obra, la desmesura reina, el ruido es incontrolable, y sin embargo la poeta sigue escribiendo, sigue apostándole al lenguaje a pesar de que constate su límite para nombrar, para llamar lo que no cesa de no llegar: la plenitud del éxtasis absoluto.

En este empuje hacia la escritura y sus últimas consecuencias nos damos cuenta como la poeta a pesar de su dolor de existir quiso aferrarse a la existencia y si bien en sus últimos escritos la muerte está en el aire, permea las imágenes y el tono anímico de sus poemas, en este trabajo no se quiso hacer en modo alguno un juicio moral respecto de sus circunstancias, sino más bien hacer oídos frente a su vibración interior, al modo en que su poesía nos revela la muerte como presencia y como aspiración al silencio, un silencio absoluto.

Leer sus diarios, su correspondencia con amigos, sus escritos en prosa, sus poemas y artículos para revista, nos hizo encontrar a una mujer con un compromiso profundo hacia la palabra poética, con un trabajo riguroso y arduo sobre cada autor al cual se acercaba, con sus cuadernillos como lugar donde ha quedado registrado la forma en que iba creando su espacio poético. El vínculo de Alejandra con el lenguaje musical y con la poesía nos enseña

a quienes estamos interpelados por la experiencia poética a percibir con más profundidad el lenguaje, su musicalidad, nuestras palabras y las de los otros que acompañan nuestra existencia, con quienes interactuamos en lo cotidiano de nuestros días.

En mi caso particular, en mi labor profesional como Orientadora de Bachillerato en un colegio del distrito, sumergirme en la experiencia poética que nos comparte Pizarnik, me permitió escuchar de otro modo a los adolescentes que llegan a consultar su vida interior, percatarme del recurso que hacen de la música; tal vez por ser este un lenguaje sin palabras y tocar directamente al cuerpo es uno de los lenguajes más privilegiados en una época en la que es muy difícil nombrar con palabras lo que acontece en el cuerpo; lo que acompaña a estos jóvenes son los ritmos, la música, de modo que en esas corporalidades pude constatar la presencia y necesidad del ser humano por estar cerca de la música y también de un decir, de nombrar las cosas y la vida para encontrar un ritmo en ella que la haga soportable.

REFERENCIAS

André, Serge. *Flac (novela) seguida de La escritura comienza donde es psicoanálisis termina*. México, D.F., México. Siglo XXI editores, 2000. Impreso.

Becció, Ana. *Diarios Alejandra Pizarnik*. Bogotá, Colombia. Lumen, 2014. Impreso.

Becció, Ana. *Poesía (1955-1972) Alejandra Pizarnik*. Colombia. Lumen, 2016. Impreso.

Becció, Ana. *Prosa completa Alejandra Pizarnik*. Bogotá, Colombia: Lumen, 2001. Impreso.

Beguín, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Pánuco, México. Fondo de cultura económica. 1963. Impreso.

Benelli, Cristián. “Una lectura deconstructivista del poemario “El infierno musical” de Alejandra Pizarnik.” *Revista Herencia*. Vol. 1., num,1. pág. 60-68. 2009. Web.26 jun. 2017.

Betteo, Mario. *El soportable horror de la música: Ensayos en torno al significante y al cuerpo sonoro*. Buenos Aires, Argentina. Letra Viva, 2010. Impreso.

Boido, Guillermo. *Roberto Juarroz: Poesía y Creación (Diálogos con Guillermo Boido)*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Carlos Lohlé. 1980. Impreso.

Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Argentina. Seix Barral, 1998. Impreso.

Cadavid, Jorge. “El poeta al borde del silencio”. *Universitas Humanística*. Vol.19, n 32 (jul-dic) 1990. Pág. 10-14. Impreso.

Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid, España. UAM Ediciones, 2004. Impreso.

Ducasse, Isidore. *Los cantos de Maldoror*. Madrid, España. Valdemar Gótica, 2016. Impreso.

Garrofe, Pablo. *Lacan. Entre el arte y la ideología*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Quadrata, 2007. Impreso.

Graziano, Frank. *Alejandra Pizarnik (semblanza)*. México, D.F., México. Fondo de cultura económica, 1992. Impreso.

Liscano, Juan. *Fundaciones, vencimientos y contenidos*. Caracas, Venezuela. Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso.

Molina, V. y E. Ardito. *Memoria Iluminada*. Online documental YouTube. YouTube 11.ago.2011. Web. 07. Ago. 2016.

Moreno, Belén del Rocío. En los límites de la escritura. Revista desde el Jardín de Freud. Número 1. 2001.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. Mexico D.F, Mexico. Fondo de cultura económica, 1966. Impreso.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik, Una biografía*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Corregidor, 2005. Impreso.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires, Argentina. Terramar ediciones, 2010. Impreso.

Strawisnky, Igor. *Poética musical*. Madrid, España. Taurus Ediciones. 1987. Impreso.

Venti, Patricia. *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Rubí (Barcelona). Anthropos Editorial, 2008. Impreso.

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, España. Alianza Editorial. 1987. Impreso.