

UNA LECTURA DECONSTRUCTIVISTA DEL POEMARIO "EL INFIERNO MUSICAL"
DE ALEJANDRA PIZARNIK
CRISTIAN BASSO BENELLI

A Maximiliano Basso Benelli

"Las metáforas de asfixias se despojan del sudario: el poema"
(Alejandra Pizarnik: *Endechas, "Poema IV"*)(1)



Situarse en la órbita poética de un autor y, especialmente en la de Alejandra Pizarnik, es un desafío que presenta diversos cuestionamientos por el ser de la poesía y la misteriosa conexión entre vida y literatura, como también el imbuirse en las revelaciones y entrecruzamientos discursivos que ostenta el poeta en su lenguaje capaz de asir el mundo enigmático que lo puebla. Dicotomías que originan la obra de arte, pero que también supeditan la interpretación y la crítica textual.

La teoría crítica actualizada ha ido ampliando el campo de estudio e incorporando acercamientos críticos provenientes de la filosofía y otras ramas de las humanidades. La textualidad se hace susceptible de ser analizada a través de diversos enfoques críticos, cada vez más centrados en el modo personal de asumir la lectura como conexión entre lo dicho en el texto y lo leído. Es así como surge el replanteamiento de la poesía como discurso que, a su vez constituye "una aprehensión intuitiva del ser". En poesía "todo lo significado y designado por el lenguaje se convierte a su vez en significante, cuyo significado es el sentido del texto" (2) Sentidos que promueven nuevos sentidos. Diferencias que surgen entre lo poético y la poética. La propia autora incluso señaló en una entrevista para Alberto Lagunas en 1965:

"Hay inmensas diferencias. El sol es poético y no es literario. Cualquier objeto y cualquier sujeto pueden ser poéticos sin ser literarios". Por otra parte, hay que distinguir entre lo poético y el poema, como así también entre lo literario y la literatura. O sea, lo poético y lo literario son atributos inmanentes de sujetos y objetos variados. La alquimia poética o la alquimia literaria puede hacerlos 'visibles' como diría Paul Klee, y es esta una de las razones por las que la poesía y la literatura son apasionantes". (3)

Palabra y mundo se conjugan en la poesía de Pizarnik, caracterizada por un decir poético breve, intenso, trá-

gico y cambiante, en un lenguaje que evidencia la negación de sí mismo por parte del sujeto, aspectos que asediaron la propia vida de la mítica poetisa de origen judío.

Como afirma Cristina Piña (4), su familia emigró de la lejana Ucrania con costumbres y dolores arrastrados de las secuelas que les dejó la Segunda Guerra Mundial. Luego de una breve estancia en París, huyendo y abandonando un pasado a fuerza de masacres y exterminios, viajaron al Nuevo Continente. La escasez y la pérdida se atenuaron con la música de Piaf, Brel o un Greco, que su padre constructor oía a su llegada al Buenos Aires próspero de la década del 40, donde la poeta encontraría su segunda patria, el germen de su extranjería que transversalmente nutre toda su poesía, desde su nacimiento en abril de 1936, año emblemático para la historia de la literatura, hasta su abrupta muerte en 1972.

Desde su primer libro, el renegado por ella misma por lo inmaduro de su escritura, *La tierra más ajena* (1955) como en los posteriores a él: *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962, prólogo de Octavio Paz), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *La condesa sangrienta* (1971) hasta el último publicado en vida *El infierno musical* (1972), conforman un corpus que no presenta antecedentes en la poesía argentina.

En su prólogo a la Antología consultada de la joven poesía argentina, publicada en Buenos Aires en 1968, la poeta aduce que: "*La poesía es 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*" (Pizarnik: 1999, p.367) (5) Dicha afirmación nos orienta a desandar un territorio donde las posibles lecturas de una poética se multidireccionan en dos cauces nutricios e imbricados: la experiencia y la escritura. Al parecer, ambos albergan fuerzas contradictorias que interactúan en un orden simbólico, el que Jacques Derrida nos llama a romper para deconstruir aquello construido en lo dicho. Por ende, un modo de acercarnos a la lógica secreta en la que habitan uno o variados sujetos en situación de conflicto. Una especie de desmantelamiento de la subjetividad, desacostumbrar la costumbre de la lectura premeditada, surgir al texto como se surge al develamiento, al desalado "momento lingüístico" que oficia de satori o iluminación de lo indecible para los poetas orientales, cultivadores del hai-ku. "*Locura poética*" para Derrida, más cercana a la Razón, como él mismo lo señala: "*La locura poética quizás sea más racional que lo que la metafísica occidental llama "Razón", porque está más cerca de lo instintivo y mantiene una relación –aunque difícil de explicar– con la fuerza de la vida*" (6)

2. Del misterio a la antesala del fin: *El infierno musical*

El infierno musical es el último poemario que Alejandra Pizarnik edita en vida, un año antes de que suicidara la autora en Buenos Aires en 1972, y con el cual concluye la serie de libros de poemas que conforman un largo proceso de deconstrucción del sujeto poético (y por qué no, personal) que intenta desesperadamente arrancar de la muerte como condena humana.

La obra lleva el título de uno de los detalles de la obra pictórica *El Infierno* de Hieronymus Bosch (8), llamado por el artista “El infierno musical”. Bosch es un pintor medieval que recreó en una serie de cuadros, escenas del purgatorio, el paraíso y el infierno dantescos.

El poemario se estructura en cuatro partes, cada una de las cuales expresa en forma creciente el recorrido del sujeto hacia su propia desintegración como identidad que no encuentra sino en el autoexterminio la salida a su duda de ser como asimismo el acceso a una posible concepción de sí mismo en el hallazgo de su auténtico yo esencial. Dichas partes se denominan sucesivamente: “Figuras del presentimiento” (Parte I, 9 poemas), “Las uniones posibles” (Parte II, 5 poemas), “Figuras de la ausencia” (Parte III, 5 poemas) y “Los poseídos entre lilas” (Parte IV, 1 poema subdividido en cuatro textos poéticos).

Desde los primeros textos, el sujeto poético construye un sustrato de enunciación a partir de la configuración del poema llamado “Piedra Fundamental”, desde el cual comunica su desgarradora certeza de que ante el ser sólo es lícito el trayecto, viaje o recorrido hacia el no ser donde se guarece el yo esencial, en torno al cual una voz que dirija su destino se hace insuficiente, multiplicándose en varias voces que hablan de su estado de precariedad ante la tenebrosa y amenazante respuesta que intuye y encuentra cada vez más cerca: su propia muerte y separación definitiva de su vida, ya que no existe otro escape para el no ser que la propia disgregación de sí mismo. La concentración de su trayecto hacia la decisión de conseguir a toda costa el develamiento de su noción de ser se patentiza en el primer poema de la serie de la primera parte, titulado en inglés: *Cold in hand blues*, que puede traducirse en dos sentidos: uno literal y otro metafórico. El primero de ellos hace alusión a un estado de tristeza producto de la frialdad de las manos de un sujeto como también a la idea de escasez o necesidad que tienen dichas manos; el segundo, se relaciona con una expresión que han interpretado los seguidores del *Blues* como forma musical melancólica que hace referencia a una noción de falta que puede interpretarse en un sentido de profundo desamparo o abandono.

Dentro del viaje que realiza el yo poético desde su personalidad como un tú responsable del recorrido, existe una descripción apocalíptica de la existencia de sí mismo en su condición de yo itinerante.

Parte el recorrido con la idea del presentimiento del fin, en que el yo establece un diálogo consigo mismo desdoblado en un tú como destinatario, indicándole tres preguntas o dudas existenciales fundamentales que he estructurado para efectos de este análisis en tres códigos de interpretación deconstructivista:

2.1. Código verbal

La obra comienza con el diálogo entre los dos fragmentos de la personalidad del sujeto, el yo cuestiona al tú en su etapa del presentimiento, antecediendo al último instante de su existencia del ser, es aquí donde se dejan entrever una serie de elementos figurativos del misterio y de lo espiritual.

Se refiere a la formalización del pensamiento y la acción del sujeto tú en la penúltima etapa de su recorrido hacia la muerte, el vacío y la ausencia inquebrantable y agobiadora, tal como se ilustra en la pintura homónima que apoya el imaginario del libro. El primer poema, “Cold in hand blues”, que como he señalado, concentra la problemática de la identidad del sujeto poético es el siguiente:

*“y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo”*
(Pizarnik: *Op. Cit.*, p.103)

Surge de esta manera la primera duda ante el pánico y la agonía indicada como la forma de expresión más directa e inmediata hacia un yo que se reconoce como un “yo creador” desconocido, pero que irremediamente pasará a formar parte de una única realidad absoluta: el silencio. Nace así la intención de advertencia del yo espectador (carnal) hacia el tú (yo espiritual) de que ha llegado la hora del abismo, es decir, de enfrentar la caída en el no ser que yace tras la muerte de sí mismo.

El infierno musical es la antesala del abismo. De ahí que la primera parte se llame “Figuras del Presentimiento”: el yo poético encarnado en un tú toma conciencia del último suspiro de la vida versus la muerte. Para ello, lo que devela su constitución de ser radica en las respuestas que da en el poema dialogado.

2.2. Respuesta del yo-tú:

El primer cuestionamiento en torno a lo que denominó “código verbal”, en que se hace alusión al inicio del fin, está dado por una sensación de vacío en que el yo-tú responde, diciendo que el código que empleará para el plano

de lo dicho será “*solamente algo*”, lo que quiere decir que la primera respuesta al aspecto fundamental no es posible de contestarse ya que está supeditada a un acontecimiento sorpresivo del cual es imposible desentenderse o tener certeza de lo que se va a decir.

2.4 Código de la acción:

En este presentimiento final del suplicio del alma, entendida como el trayecto que hace el yo espiritual en esta especie de condena y pérdida en la oscuridad es necesario hacer mención a la estrategia de acción que el tú ha de realizar como un modo concreto de precisar “*el cómo*” se procederá en este último y definitivo viaje. El yo-tú responderá de la siguiente manera que se explica a continuación:

2.4.1. Respuesta del yo-tú:

Como método de acción posible plantea claramente el ocultarse en el lenguaje como una forma de incorporarse al escenario tangible e intangible; esto es, uno que se encuentre más adentro de los elementos figurativos, en movimiento o en pausa, en claroscuros, en fragmentos de un todo caótico, despedazante, triste, anecdótico, de sufrimiento agónico donde el pecado consiste en vivir, y el desconcierto del alma flagelada intenta escabullirse para evitar toda manifestación de dolor, de desamparo, de vacío y de una constante apocalíptica que conlleva la pérdida total del rumbo de la vida en seres autodestructivos, sometidos a la tortura, rotos por la eterna desazón de lo terrible y frente a la cual no existe escape alguno.

Se desprende el yo poético, por tanto, de lo externo a las leyes del equilibrio y la belleza, de todo indicio de felicidad para acceder a lo carente, al universo infernal donde los sonidos, los quiebres y el fuego son categorías simbólicas que rodean al yo-tú hacia lo incomprensible de su propia naturaleza donde además hay otras almas que comparten su misma condición. Las almas perdidas son llevadas hacia la tiniebla donde el sufrimiento eterno y la desesperanza del caos trae consigo un castigo infernal. El yo-tú responde a la usanza del imaginario de Bosch –o El Boscon en un contexto de itinerancia apocalíptico.

2.5 Código de la justificación:

Este último código al que recurre el yo poético en un estado de agonía y desesperación para continuar su viaje hacia el yo esencial, da cuenta de que vivifica el tú que se encuentra perdido; además, el lo increpa para que éste explique el por qué del ocultamiento en el lenguaje. Sin duda, existe la intención de saber la razón de la acción anteriormente expresada.

Con esto, se completa la trilogía de qué, el cómo y el por

qué. Tres situaciones básicas y complementarias a la vez, que resultan necesarias de cuestionarse al momento de emprender la última partida, el último hálito de vida, la última palabra expresada, enunciada en la locura del abismo en que ha caído el alma creadora.

2.5.1 Respuesta final:

Aquí se exterioriza el más profundo sentimiento de desconcierto del alma y del terror de vivir ineludiblemente lo que parece más infernal en toda la obra. El yo-tú declara con la máxima emoción su estado íntimo de miedo. Con esto, y enfrentado a la tremenda realidad del dolor, sólo queda el temor mediante el cual se prefiere el ocultamiento del ser en las palabras, posibilidad última e intangible de la construcción identitaria del sujeto poético, de existir sin apariencias, sin cuerpo, evitando ser visto o alcanzado por la llaga del infierno y evitar la tortuosa realidad que se viene.

Posteriormente a la muestra de los tres códigos citados en el poemario, basados en el decidor poema que oficia de preámbulo al recorrido del yo hacia su esencialidad, el sujeto tú, representando el alma, comienza haciendo una descripción de los espacios vividos de las sensaciones primigenias de sus miedos, del infierno, del rol de la palabra, del dolor permanente y de los símbolos que oscilan en las imágenes infernales del terror, donde los fenómenos se hacen entender a través de toda la escritura, de la oscuridad, de la desventura, de la noche, del estremecimiento humano ante su naturaleza como sujeto en tránsito, del silencio, de la nada, del desconcierto, de la soledad y de las sombras, tal como aparece en la secuencia de los versos transcritos que pertenecen al poema homónimo de la obra:

*“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 mi piernas
La cantidad de fragmentos me desgarran
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada a sí misma
Naufragando en sí misma”
(Pizarnik: Op. Cit., p.268)*

2.6. Descripción del escenario infernal que recorre el sujeto poético

Las imágenes que se entretajan para configurar el entorno de errancia del sujeto poético están compuestas por ecos de voces que provienen de su propia angustia existencial, acompañados de otras cuyo origen sólo puede estar en las presencias o figuraciones de extrema violencia donde la

lamentación sostenida del sujeto lo deriva a su propia desintegración. Dichas presencias se pueden categorizar del siguiente modo:

2.6.1. Presencia de la voz y el canto:

Lo primero que se enuncia en los poemas es el carácter fragmentario de su condición de sujeto. Dicha escisión es concordante con la partición de la voz en otras porque la única voz se ha roto y multiplicado para generar nuevos cantos de desesperación: “*No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces*” (Pizarnik: Op. Cit., p. 264).

El canto permite al sujeto avanzar en su recorrido y constatar mediante la palabra su estado de: “*Vacío gris es mi nombre, mi pronombre*”, dirá en el poema, “*Ojos primitivos*” de la primera parte. Entendido como la imagen en que se suceden los atisbos del fin inminente, el canto se convierte gracias a la voz en un túnel: “Un canto que atravieso como un túnel” (Pizarnik: Op. Cit., p.264).

En este túnel le hablan voces y figuras inquietantes por obra de un lenguaje que da cuenta de los horrores que significa acceder a su propia esencialidad: “*Signos insinúan temores insolubles*” (Pizarnik: Op. Cit. p.264).

En ambas situaciones se comienza una trepidación de los fundamentos que sustentan el viaje hacia el abismo y la pérdida del ser; de los cimientos generando los desequilibrios del sujeto e indicando que:

*“Aquello que me es adverso desde mí conspira
toma posesión de mi terreno baldío
No,
he de hacer algo
No
he de hacer nada”*
(Pizarnik: Op. Cit., p.264)

Finalmente, el yo espectador anuncia en los versos que rematan el poema *Piedra fundamental*: “*Algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa*” (Pizarnik: Op. Cit., p.264), indicando con claridad que el yo espectador y el tú itinerante son una misma persona en género femenino: “*Dentro de mí con ella que es yo / conmigo que es ella que soy yo / indeciblemente distinta de ella*” (Pizarnik: Op. Cit., p.264).

3. Variables de construcción identitaria:

En este inicio del viaje final toman preponderancia las siguientes variables de construcción identitarias que caracterizan tanto al espacio de itinerancia del tú hacia sí mismo como al sujeto en cuanto a su integridad que se di-

luye en la angustia hasta desaparecer:

- La noche como el escenario en que se encuentra inmerso el tú itinerante.

- La pérdida del sujeto y el poema como fracaso de posibilidad de ser.

- La pérdida del rumbo que conduce a lo estéril de la búsqueda de su yo esencial.

- La fragmentación de la identidad producida por la angustia existencial, el desamparo y la enajenación.

- La desilusión ante una posible respuesta que se pretende hallar en el aquí inmediato, pero que se encuentra en el misterio de la muerte y el misterio de vida a los cuales no puede acceder mediante su única vía que es el lenguaje materializado en voz y canto.

- La frustración en la relación del autor y su obra: “*Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de una música para tener una patria*” (Pizarnik: Op. Cit., p.265). La música entendida como el poema: “*Pero la música se movía, se apresuraba*” (Pizarnik: Op. Cit., p.265).

Quiere asir la noción de ser a través del poema, pero el poema es música, por ende, se hace imposible conseguir el objetivo que se ha propuesto. Visualiza el lenguaje como posible salvación; sin embargo, no lo consigue y su desintegración es inminente. Dice en el poema *Nombres y figuras*:

“No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.

Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que contrae de la nada nombres y figuras”

(Pizarnik: Op. Cit., p.272)

En la secuencia de poemas de la segunda parte, *Las uniones posibles*, como lo indica el título, el sujeto se propone en su recorrido hallar formas para asir a través del lenguaje su naturaleza como yo esencial. Una de las uniones posibles puede estar en el silencio, pero aún así es el ruido el que se impone, la marca sonora que ensordece y no permite el encuentro. Explica en el poema *Signos*:

Todo hace el amor con el silencio.

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

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.”

(Pizarnik: Op. Cit., p.276)

En el espacio infernal se queda gravitando el sujeto poético. Su reconocimiento de inevitable abandono de sí mismo no le permite sino la locura de la interpretación de la vida cotidiana. En “Los poseídos entre lilas”, al concluir el ciclo de poemas de la obra, el hablante lírico exagera su visión de la realidad cotidiana para transfigurarla, deformarla y acceder a las preguntas que no tienen respuestas porque no sólo el silencio es posible para hallarlas sino que se ha dejado de ser en la duda y se ha quedado consumido en la no-respuesta:

“-¿Qué hice del don de la mirada?

- Una lámpara demasiado intensa, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra, el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra, una pareja de enamorados se pasea despacio bajo la lluvia, un diario en una zanja, un niño silbando...

- Proseguí.

- (En tono vengativo) Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados.

- ¡No!

- Está desnuda pero lleva sombrero, tiene pelos por todas partes y es de color gris, de modo que con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía teatral de un teatro para locos. Un gnomo desdentado la persigue mascando las lentejuelas...”

(Pizarnik: Op. Cit., p.293)

En la parte final del libro, y también escrito al modo de prosa poética, desligándose incluso de la forma versal del inicio del poemario, el sujeto reconoce en una suerte de confesión o clarividencia previa a la secuencia de preguntas con que finaliza su discurso, que “*las palabras hubieran podido salvarme / pero estoy demasiado viviente*” (Pizarnik: Op. Cit., p.295). Y culmina con la constatación de su muerte, de su propia partida. Es decir, el viaje conduce a otro viaje, a un nuevo movimiento que ha producido la huida hacia la noción de ser, pese a que no “quiera cantar muerte”, la única realidad posible se encuentra en otra parte, en otro estado que puede darse en el silencio de la muerte,

en la pregunta abierta que en su caída el sujeto reconoce sin respuesta porque el yo esencial no está en su inmediatez, sino que se reconstruye a sí mismo para rehacerse una y otra vez en la duda existencial, en el completo abandono, en la postergación de su propia identidad desconocida:

“No, no quiero cantar 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?”

(Pizarnik: Op. Cit., p.295-96)

Finalmente, el cuadro inspirador del título de la obra, El infierno musical habla por sí solo en cuanto al escenario o espacio de desenvolvimiento o recorrido del yo cuya vagancia termina en la muerte. Es el infierno de no saber quién se es y no poder responder sino con imágenes apocalípticas como las de la pintura misma. A mi juicio es en la pintura de Bosch donde Alejandra Pizarnik encuentra las imágenes que describen mejor su estado emocional y de contacto con el mundo inmediato.

4. Pintar el poema o del poema a la pintura

La obra pictórica en la que Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) apoya la escritura de su poemario nos remite al artista holandés medieval Juan Jerónimo Van Aken (conocido como Bosch)(7), cuya vida transcurre entre los años 1450-1516, período en el cual el cristianismo toma vital preponderancia en la concepción de mundo, estableciendo claramente las diferencias entre una vida dedicada a las leyes bíblicas o judeo-cristianas y la vida profana encarnada en el pecado y lo diabólico, alejada del espíritu inspirador de la entrega del ser humano a la presencia de Dios en la tierra, tal como se indica a en el estudio de la obra escrito por Walter Boeing (8)

“Sus imágenes visuales sirvieron para dar una forma más vívida a los ideales religiosos y a los valores que habían mantenido durante siglos a la cristiandad en el arte del Bosco, la Edad Media fulguró con una nueva brillantez, en medio de su agonía, antes de desaparecer para siempre. [...] De esta manera, el espectáculo de pecado y locura y los horrores cambiantes del infierno se unen a las imágenes de sufrimiento de Jesucristo y a las del santo que permanece firme en su fe, contraponiéndose a los embates del mundo, de la carne y del diablo”
(Bosing: Op. Cit., p.96)

La obra que Bosch ha creado cae en la oscuridad, en una respuesta no existente porque necesita de una respuesta que no se hace presente a la luz de las facultades huma-

nas. Es lamentable. Qué posibilidad cabe entonces en este tomar conciencia que nuestra propia capacidad cognoscitiva y de raciocinio no es factible de esclarecer. Sólo se dice lo obvio. El lenguaje estaría basado en aquello. Por más ejercicio que el artista haga en su recorrido por la obra y su existencia, llegaría a lo mismo, a entender que el hombre y su capacidad creadora es limitada. Que existe una gran verdad y que es su propia limitación humana. Somos eso. Acaso la obra de Pizarnik encierre entonces una inquietante búsqueda de la esencialidad de su ser en que se han perdido los símbolos o códigos entregados por el lenguaje, escasos e ineficaces, sin sentido, sin realidad, donde el pecado es más cercano y condenable. Sin duda, un escenario que queda sumergido en un verdadero infierno musical.

4.1. La estructura de la imagen pictórica: otra forma de decir lo indecible

La composición pictórica se basa en un recorrido del ojo en distintas direcciones, se jerarquiza una figura central que hace a la vez de hombre, animal -objeto, a medio hacer- que simula uno de los aspectos más fundamentales e intrínsecos de la existencia humana: el castigo a los pecados del propio ser humano. Se intenta describir simbólicamente el infierno a través de instrumentos musicales que en su concepción fueron creados para el deleite y el placer de los sentidos. Ahora convertidos en elementos torturadores del pecado, donde el carácter del desequilibrio en las averciones humanas toma sentido.

4.1.1. De la pintura al poema: presencia de Bosch en Pizarnik

Dentro de los primeros elementos que son posibles de interpretar como situaciones motivacionales del poema en la obra *El infierno musical* de Pizarnik están los aspectos ligados al protagonismo de la oscuridad de la noche, de la penumbra, en donde con paisajes gélidos y demoníacos se intenta describir la realidad despedazadora de las almas perdidas, atormentadas y flageladas, en que la tortura constante en las tinieblas someten la espiritualidad del ser en la caída agónica del final. El carácter musical puede entenderse como una fuerza dinámica que aporta lo lúdico como eje de la tortura musical

La pintura tiene como elemento focal el hombre-árbol cimentado sobre la base de una escena putrefacta y terrorífica en que el rostro humano se jerarquiza, personificando al propio autor de la obra. En este caso, el protagonista mira hacia el vacío sobre una escena angustiante poblada de cuerpos desnudos abatidos por el dolor, de monstruos que pretenden a través de los fragmentos humanos presentes dar cuenta del hacinamiento y del desorden en la lujuria. Este contraste dramático se va subdividiendo en imágenes dentro de un todo fragmentario, en especies de

máquinas destinadas a hacer sufrir a los condenados.

Se evidencia el terror de las víctimas de los pecados terrenales, subyugados por los cuchillos, por los instrumentos musicales transformados en objetos de tortura. Las formas demoníacas asimilables a animales con poderes de sometimiento van configurando en una lectura vertical de la imagen, la tiniebla de los cielos al protagonismo de los cuerpos heridos y sentenciados en un decrecimiento que proviene del cielo y se dirige a la tierra donde subyace una suerte de inframundo. En toda la escena cabe destacar la desesperanza y los temores que reflejan los defectos y flaquezas de la existencialidad del ser que se entrega a la tentación.

Entre las acciones que sobresalen como representación de lo pútrido en la acción de defecar, orinar, vomitar y expeler van dando cualidades repugnantes también como castigo. El hedor manifestado en todo su esplendor a través de figuras como perros devorando humanos, pájaros defecando seres, aguas estancas y putrefactas, cuerpos en descomposición rodeados de fuego, sectorizados en incendios. Es decir, cada fragmento podría representar los siete pecados capitales, partiendo por la lujuria.

El carácter musical puede entenderse como una fuerza dinámica que aporta lo lúdico como eje de la tortura musical, al incorporarse dentro del cuadro el detalle de instrumentos martirizadores de los afligidos seres que no pueden escapar.

Por otra parte, los detalles expresados como formas punzantes que atraviesan la carne y la hieren se ven potenciados por la existencia del claroscuro provocando puntos de luz y de interés que recrean una atmósfera donde todos los sentidos se encuentran inmersos en la agonía, en las estructuras superpuestas del castigo eterno.

Finalmente, el caos se apodera de lo escalofriante del recorrido del alma pecadora donde todo intersticio es sinónimo de una especie de subpresencia escénica con autonomía formal en que cada detalle toma relevancia generando formas irregulares e irrepetidas como un collage de seres demoníacos en constante festín del padecimiento humano.

4.1.2 Del poema a la pintura: presencia del imaginario de Bosch como intertexto del universo del sujeto poético en el poemario de Pizarnik

A partir de la segunda parte del poemario, “Las uniones posibles”, comienzan a aparecer signos que se relacionan con aspectos temáticos que Bosch utiliza en su afán por retratar la condena del pecador. Dice en el segundo verso de “Signos”: “Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio / de pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (Pizarnik: Op. Cit., p.276),

aludiendo a un instrumento musical y al símbolo del fuego con que tradicionalmente se asocia al infierno. También agrega en el poema *Del otro lado*: “Estoy triste en la noche de colmillos de lobo / cae la música en la música / como mi voz en mis voces” (Pizarnik: Op. Cit., p.278).

La secuencia total de los poemas es correspondiente a detalles que se encuentran en la pintura de Bosch. Literalmente, el sujeto poético recurre a la enunciación de las imágenes para configurar su universo de peregrinaje. En lo sucesivo, probaré con los fragmentos de la pintura original aquellas correspondencias con el imaginario en el cual el sujeto poético realiza su recorrido identitario. Las imágenes son evidentes como también la presencia del sujeto poético en su desdoblamiento con “los puentes” que entrelazan imagen pictórica con imagen poética. En suma, se aplica la deconstrucción y la asociación de lo visto y lo oído. Sorprende ver tales coincidencias.

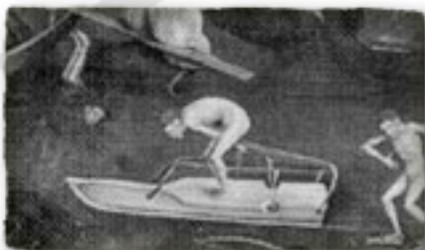
Reviso el siguiente detalle de la obra y su consonancia con el poemario, a la luz de descubrimientos personales que he podido aportar para los fines de este estudio, ya que en mi proceso investigativo no me encontré sino con una sola alusión (9) de la relación existente entre dicha pintura de Bosch y el poemario de Pizarnik. Por supuesto que no se agota el tema en estudio y se postula una revisión que tienen estricta consonancia con los sentidos que se desprenden de la lectura crítica de los poemarios de Alejandra Pizarnik:

Parte II, “Las uniones posibles”:



“El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos”(Pizarnik: Op. Cit., p.279)

En el poema “Lazo mortal”:



“Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del naufrago” (Pizarnik: Op. Cit., p.279)

Parte III, “Figuras de la ausencia”:



“La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo” (Pizarnik: Op. Cit., p. 284)

Parte IV, “Los poseídos entre lilas”:



“El cielo como de una materia deteriorada” (Pizarnik: Op. Cit., p.293)

Parte IV, “Poema I”:



“El tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra” (Pizarnik: Op. Cit., p.293)

Parte IV, “Poema II”:



“! Pero mira!, el gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma...” (Pizarnik: Op. Cit., p.295)

Parte IV, "Poema II":



"Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos" (Pizarnik: Op. Cit., p.294)

De la revisión de las correspondencias anteriores, se concluye que el sujeto poético es parte integrante del infierno musical de Bosch, haciendo alusiones expresas a imágenes de la pintura original. En dicho imaginario visual el sujeto se confunde entre los personajes agónicos que la componen, efectuando su errancia hasta morir porque el yo esencial se ha perdido, se ha abismado, se ha desintegrado. La muerte es el resultado de ese viaje, el recorrido ha sido finalmente la deconstrucción de su identidad. No responde sino con preguntas. La respuesta final está en las preguntas; es decir, regresa al inicio ya que lo comenzó con una pregunta y termina del mismo modo:

"Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la endechadora. Una mirada azul aureolaba mi poema. Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?"

(Pizarnik: Op. Cit., p.290)

Conclusión

La obra de la gran autora argentina Alejandra Pizarnik nos deja un enorme legado en cuanto a los referentes motivacionales de problemáticas que se vienen repitiendo a través de los últimos treinta y cinco años en las sociedades modernas. Un universo de grandes conflictos internos del ser humano producto de la modernización y de los avances de la tecnología, en que la obra poética de la autora argentina logra transmitir de generación en generación la angustia de sentimientos olvidados, de la pérdida de los factores emocionales más intrínsecos a la existencia de la humanidad, a una especie de tortura interior en que el vacío en que se sumergen los valores espirituales y de la existencia de vivir cobran gran relevancia.

La obra poética de Alejandra Pizarnik sintetiza la búsqueda de un yo esencial. En dicha búsqueda, surge un sujeto itinerante y desmembrado que necesita enfrentar el develamiento de su ser. Sin embargo, se confunde entre las fronteras de lo real y lo irreal, al no distinguir entre uno y otro, lo que trae consigo un conflicto de identidad que deriva en sufrimiento, miedo, autodestrucción, cansancio, anulación de sí mismo y muerte como categorías simbólicas, que resuelven su posibilidad ontológica.

La pérdida del espacio en que se desenvuelven los acontecimientos de itinerancia del ser reconoce un no reconocimiento, algo así como un ser sustituto del ser que no se alcanza. El trasfondo de este proceso de identidad es la concertación del desconcierto del sujeto y la aceptación de los fragmentos que se suman en su discurso. De este modo, el final de los poemas deja en suspenso la posibilidad de un desenlace.

NOTAS

1. Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2002.

2. Fernández Pedemonte, Damián. *La producción del sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial, 1996.

3. El autor especifica al inicio de la entrevista: "Tanto las preguntas como las respuestas fueron hechas por escrito, de manera que la palabra de la poeta se presenta sin ninguna alteración." Lagunas, Alberto. "Dos palabras para un reportaje." Sololiteratura.com. Ed. Francisco Robles. 3 Sep 2005. <http://www.sololiteratura.com/piz/pizentralberto.htm>

4. Es importante destacar las menciones que al respecto realiza Cristina Piña que, a fines del año 55, comienza en Buenos Aires una verdadera renovación, lenta al principio, pero que se desarrolla cada vez con más envergadura. Es un auténtico renacer a nivel político y cultural. Influye, en este clima de compromiso, el triunfo de la revolución cubana de Fidel Castro en 1959, y su visita a la Argentina, a fines de ese mismo año. Es una visita triunfal y que conmociona el ámbito universitario. Es un momento en que la Universidad está dirigida por Risieri Frondizi y su grupo, todos intelectuales de izquierda y que vuelven a Buenos Aires luego de la revolución de 1955 trayendo la experiencia y el equipaje intelectual que les había dado los años pasados en Estados Unidos, enseñando en diferentes universidades. Llegan a crear un nuevo clima intelectual. Los estudiantes ven terminar una época, y se lanzan con pasión renovada a asimilar las ideas que los expresen. Se agrupan en torno al grupo de Risieri Frondizi, Gino Germani y José Luis Romero, y abrazan el código del escritor políticamente comprometido.

5. Aira, César: Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

6. Derrida propone deconstruir una organización tradicional del mundo, del lenguaje y del tiempo a partir de la deconstrucción de la linealidad del símbolo. La escritura es no lineal, pluridimensional. En ella el sentido no está sometido a la sucesión o a la temporalidad irreversible del sonido, pertenece a otra capa de experiencia histórica no reductible al pensamiento lineal (Fernández: Op. Cit., p.175).

7. El Bosco o Hieronymus Bosch (de aquí en adelante Bosch), pintor holandés nacido en 1450 y fallecido en 1516. Su obra pictórica se manifiesta en imágenes apocalípticas entre las que se cuentan Los siete pecados capitales (Museo del Prado, Madrid), Las bodas de Caná (Museo Boymans van Beuningen, Amster-

dam), El jardín de las delicias (Museo del Prado, Madrid), Cristo con la cruz a cuestas (Museo voor Schone Kunsten, Gante). Me referiré a la obra de Bosch como “El infierno musical”, a partir de ahora.

8. Bosing, Walter. *El Bosco: Entre el cielo y el infierno*. Colonia: Taschen, 2000.

9. Dicha alusión se refiere a una mención que hace Bernardo Ezequiel Korembliet en Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik, Op. Cit.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias:

- 1.- - -. “El infierno musical.” 1971. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 259-96.
- 2.- - -. “El poema y su lector.” Antología consultada de la joven poesía argentina. Ed. Héctor Yanover. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1967.
- 3.- - -. “El poeta y su poema.” Quince poetas. Buenos Aires: Centurión, 1963. 67.
- 4.- - -. Obras completas poesía & prosa. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1999.

Fuentes Secundarias:

Bibliografía crítica acerca de la obra de Pizarnik:

1. Aira, César. Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
2. Basso Benelli, Cristián. *Sujeto pulsional y desidentificado en la poesía de Alejandra Pizarnik*. Anuario Hispanoamericano de Poesía. Santiago, Chile; Buenos Aires: RIL Editores, 2004. 135-52.
3. Beneyto, Antonio y Martha Moia. *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1975.
4. Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
5. Bordelois, Yvonne. *Reseña a Árbol de Diana*. SUR. N° 282. Buenos Aires: Revista SUR, 1963. 98-100.
6. Bordieu, Rebeca. *Psicoanálisis en Alejandra Pizarnik*. “CyberTesis”. 2004. U de Chile. 13 Ene 2006. <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/melys_c/html/index-frames.html>
7. Chávez, Suzanne. Abstracto. *The Ex-Centric Self: The Poetry of Alejandra Pizarnik*. Dissertation Abstracts International. N° 52. Los Angeles: Davis Press, UCLA, 1992.
8. Chávez, Suzanne. *Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik*. Sololiteratura. Ed. Francisco Robles. 10 Dic 2005 <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm>>
9. Haydu, Susana. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington, DC: Organización de Estados Americanos, 1996.
10. Korembliet, Bernardo E. *Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1991.

11. Lagunas, Alberto. *Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido*. PROA. Buenos Aires: Revista PROA, 1988. 43-48.

12. Lagunas, Alberto. *Dos palabras para un reportaje*. Sololiteratura. Ed. Francisco Robles. 3 Sep 2005. <<http://www.sololiteratura.com/piz/pizcentralberto.htm>>

13. Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik: Una biografía*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991.

Bibliografía acerca de Teoría Crítica, identidad, deconstrucción, psicoanálisis, discurso poético y literatura:

1. Benitez, Luis. *La poesía argentina de las últimas décadas*. Cronopios. Ed. Edson Cruz. 15 Ene 2006. <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=893v>>
2. Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
3. Bonet, Antonio, ed. *El Surrealismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 27-56.
4. Bosing, Walter. *El Bosco: Entre el cielo y el infierno*. Colonia: Taschen, 2000.
5. Braunstein, Néstor. *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. México: Siglo Veintiuno, 1987.
6. Cabo, Fernando. *Autor y autobiografía. La escritura autobiográfica*. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996. 133-38.
7. Calvo, Francisco. *La teoría artística del surrealismo*. Surrealismo. Ed. Antonio Bonet. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 27-56.
8. Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
9. Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1999. 142.
10. Derrida, Jacques, “Che cos’è la poesia?” Derrida en Castellano. Ed. Horacio Potel. 12 Feb 2006. <<http://personales.ciudad.com.ar/derrida/poesia.htm>>
- 11.- - -. *La différance*. Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972.
- 12.- - -. *La escritura y la experiencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- 13.- - -. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
14. Fernández Pedemonte, Damián. *La producción del sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial, 1996.
15. Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
16. Gómez Paz, Julieta. *La mujer argentina en la poesía de ayer y de hoy*. La mujer argentina. Buenos Aires: Consejo de Mujeres de la República, 1976.
17. Paz, Octavio. Prólogo. *El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
18. Riffaterre, Michel. *Sobre determinación semántica en poesía*. Trad. Departamento de Literatura, Universidad de Chile.
19. Verdugo, Iber. *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette, 1982.