



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**RELACIONES INTERTEXTUALES EN *EL INFIERNO MUSICAL*  
DE ALEJANDRA PIZARNIK:  
APROXIMACIONES A UNA NUEVA VALORACIÓN CRÍTICA**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

**ALEJANDRA BEATRIZ PÉREZ ESCARTIN**

ASESORA: MTRA. ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





## **Agradecimientos**

A mi asesora, Alejandra López Guevara, por su guía constante durante todo el proceso de creación de este trabajo; su experiencia, tiempo y dedicación fueron invaluable para la realización.

Al taller de tesis: a Arturo, Humberto, Kristie, Marisol y Quetzal, por sus observaciones, paciencia y apoyo constante.

A mis sinodales: la Dra. Alejandra Amatto, el Dr. Israel Ramírez, la Dra. Luz América Viveros y la Dra. Wendy Phillips, por sus lecturas atentas, sus comentarios constructivos y sus consejos profesionales. Gracias por su tiempo y esfuerzo.

Un agradecimiento especial a la Dra. Luz América Viveros por ser mi mentora académica desde hace varios años. Gracias por las oportunidades de crecimiento y por todo el conocimiento compartido conmigo; su tutela ha sido un pilar en mi formación ética y académica.

A Gabriela Nájera, profesora de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, por enviarme desde Buenos Aires la primera edición de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik.

A Manuel Josias Pérez León por proporcionarme múltiples recursos bibliográficos necesarios para completar esta investigación.

Esta investigación pudo ser completada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN401617 “La configuración de géneros literarios en la prensa mexicana de los siglos XIX y XX”, cuya responsable es la Dra. Luz América Viveros Anaya. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

## I. Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XX, Alejandra Pizarnik<sup>1</sup> realizó, entre Europa y Latinoamérica, su labor literaria. Se trata de un trabajo complejo, perturbador y enigmático. Es, como otras producciones artísticas, un universo lleno de posibles lecturas e interpretaciones. En sus poemas abundan imágenes inusuales y metáforas inesperadas, pero, sobre todo, el misterio y la oscuridad de lo que significan las palabras, de lo que dicen los versos y de lo que expresa el lenguaje.

Dentro de este enredado cosmos, resalta la presencia de múltiples voces reunidas para dialogar. Es vasta la cantidad de autores, obras y corrientes artísticas que conviven en los textos de Pizarnik. Su escritura está ligada con otros discursos y vive en constante comunicación con ellos. Se relaciona, sin embargo, no sólo con otros productos literarios, sino también con manifestaciones pictóricas<sup>2</sup>.

Específicamente me referiré a uno de los enlaces más evidentes, pero desigualmente estudiado, en los escritos de Pizarnik: aquel entre su obra y la del pintor Hieronymus Bosch, bien conocido como El Bosco (ca. 1450 –1516). El trabajo de ambos autores comparte títulos y Pizarnik se refiere explícitamente en varias ocasiones a cuadros del Bosco. De manera

---

<sup>1</sup> Alejandra Pizarnik (1936-1972) fue una poeta argentina que vivió en Buenos Aires y en París y convivió con importantes intelectuales de su época. Su obra se consolidó como referente obligado dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Abordó los géneros poético, prosístico, dramático, diarístico y epistolar. Los títulos publicados bajo su autoría son: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *La condesa sangrienta* (1971), *El infierno musical* (1971) y *Los pequeños cantos* (1971); póstumamente, se publicaron antologías y colecciones de textos inéditos. Para conocer su biografía completa recomiendo consultar el minucioso libro que escribe Cristina Piña: *Alejandra Pizarnik: una biografía* (2005).

<sup>2</sup> No es de extrañar que diferentes disciplinas artísticas se conecten entre sí, específicamente la pintura y la literatura tienen una larga trayectoria juntas. El estudio entre ambas se remonta al siglo VI a.C. y continúa vigente hasta el siglo XXI. Para una revisión más completa de la historia entre estas artes, véase Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura” en *Literatura y pintura* (2000).

especial —y por ello se convierten en mi objeto de estudio— me interesa el hecho de que el último libro de la poeta, *El infierno musical* (1971), se relaciona con el famoso tríptico, *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1510), del pintor, cuyo último lienzo se titula “El infierno musical”<sup>3</sup>.

El interés por analizar estas piezas surge de dos preocupaciones. La primera de ellas es estudiar el papel de Alejandra Pizarnik primordialmente como literata y artista, dejando en un segundo plano las consideraciones sobre su personalidad, su vida y su muerte y mirando, en cambio, los recursos artísticos que utiliza. La segunda es ahondar en la reflexión sobre la influencia pictórica que tiene su trabajo, la cual ha sido señalada, mas no estudiada con detenimiento.

El objetivo general de esta investigación es mostrar la relación entre *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik y *El jardín de las delicias* del Bosco por medio de un análisis intertextual. El segundo objetivo es proponer una lectura de *El infierno musical* a la luz de la conexión con la pintura antes mencionada.

Esta investigación contribuye a los estudios interdisciplinarios y a los estudios críticos sobre la producción literaria de Pizarnik, pues reflexiona un tema que hasta donde conozco no se ha desarrollado extensamente. Además, propone regresar a la lectura de los textos, pizarnikianos, por sus valores estéticos, y dejar, como elementos secundarios para el análisis

---

<sup>3</sup> Esta misma idea ha sido expuesta brevemente por Blanca Morel en una entrada titulada “Los infiernos musicales de Alejandra Pizarnik” (5 de octubre de 2017) del portal *Oculto Lit* Revista Digital de Literatura.

los datos biográficos, pues ya han sido tratados, si no de forma exhaustiva, sí de manera persistente<sup>4</sup>.

Para alcanzar mi propósito, comparo dos obras: *El infierno musical* y *El jardín de las delicias*. La primera es un poemario de Alejandra Pizarnik publicado en 1971 y formado por veintitrés poemas repartidos en cuatro secciones. La segunda, atribuida a El Bosco, es un óleo sobre madera datada en los primeros años del siglo XVI.

El análisis comprende tres campos semánticos predominantes en ambas obras: 1) la noche, 2) el jardín y 3) la música; a partir de estos establecí relaciones entre el poemario y la pintura<sup>5</sup>. Posteriormente, realicé una búsqueda exhaustiva dentro de la *Poesía completa*<sup>6</sup> de Pizarnik de todas las palabras que se insertaban en estos campos con el fin de asignarles, en la medida de lo posible, un significado general y a partir de ello delimitarles uno específico en *El infierno musical*. La interpretación de las palabras se basó en dos textos: “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik” de Josefina Fuentes Gómez y el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier. Estoy consciente de que la literatura, al igual que el resto de las artes, se caracteriza por su falta de significados unívocos y últimos; por ello, no pretendo de ninguna manera que mi propuesta exprese la manera *definitiva* en la que deben entenderse el poemario

---

<sup>4</sup> Como resultado de esto, la bibliografía sobre la vinculación entre la vida y obra de Pizarnik es extensa. Destacan los trabajos de Antonio Beneyto (1983), Álvaro Abós (1996), Alicia Borinsky (1995), Juan Cobo (1972), Alicia Genovese (1972), por mencionar algunos.

<sup>5</sup> Ésta fue una decisión metodológica, pero en definitiva podrían estudiarse otros campos semánticos y ampliar el estudio.

<sup>6</sup> Utilizo la edición que hizo Anna Becció para Lumen (2013) por ser la única que se presume como completa y por ser, también, la más accesible en territorio mexicano. Reconozco, aun así, que de ninguna manera pretende ser una edición crítica, lo cual sería óptimo para esta investigación. Las citas de los poemas se toman de esta edición y por ello, esta información no se advierte en cada referencia.

o la pintura, se trata simplemente de un ejercicio crítico que busca aportar información y sugerir una lectura posible<sup>7</sup>.

Como mencioné antes, estudio aquí la conexión entre ambos objetos a través del concepto de intertextualidad. Este último lo considero a partir de Gérard Genette y la definición que expone en *Palimpsestos*. Adicionalmente, recapitulo las ideas de otros dos autores clásicos en este ámbito: Mijaíl Bajtín con *Problemas de la poética de Dostoievski* y Julia Kristeva con “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”.

Además de la presente introducción, esta investigación cuenta con dos apartados más. En la sección “II. Marco de reflexión y preliminares teóricos” expongo algunas consideraciones que la crítica ha hecho sobre el trabajo de Alejandra Pizarnik y específicamente sobre *El infierno musical*. Como marco teórico, explico los conceptos de la intertextualidad que utilizo para el estudio. A continuación, abordo la intertextualidad concretamente en la obra de Alejandra Pizarnik. Después, muestro la relación que guardan los textos pizarnikianos con la pintura y recopilo lo que varios críticos expresan sobre este aspecto. Finalmente, presento una lectura de *El jardín de las delicias* a partir de la mirada de especialistas en el campo pictórico. En el apartado “III. Análisis intertextual de *El infierno musical*” abordo el poemario en cuestión. Comienzo con una justificación de los campos

---

<sup>7</sup> La metodología que utilizaré tiene otros practicantes, principalmente en el área de la gramática histórica, con los estudios de Concepción Company Company y, en el ámbito literario con el trabajo de Franco Moretti. Ambos investigadores utilizan el conteo léxico como una herramienta para obtener parámetros significativos de análisis. Es decir, con base en los resultados numéricos, logran establecer interpretaciones mayoritarias y generales en sus áreas de conocimiento. De la misma manera, utilizo este método para proponer lecturas simbólicas y hermenéuticas, de forma que lo riguroso del conteo no permanece como tal, sino que sirve para argumentar y sustentar las lecturas de los poemas. Se trata de un ejercicio metódico que busca sistematizar un fenómeno orgánico e irregular: la literatura; no obstante, su aportación reside en su apoyo estructural y organizacional; no es un afán de contener lo incontenible, simplemente es un mecanismo de trabajo que persigue la eficiencia.

semánticos elegidos y continuo con la explicación de cada uno por separado: primero, la figura de la noche, después, el jardín y, por último, la música.

Como última sección, presento mis “Conclusiones”. En ellas, será posible apreciar que la relación entre *El infierno musical* y *El jardín de las delicias* se supone evidente al principio, y conforme el análisis se afina, la relación entre ambas obras es menos obvia y se vuelve más difusa. Así mismo, podrá comprobarse en este apartado que, si bien la relación existe y nutre con una lectura diferente al poemario, se necesita la visión de un lector especializado que mire con detalle los indicios que revelan la relación intertextual entre ambas obras. En el “Anexo” se encuentran varias imágenes a las que hago referencia, la transcripción del poema “Piedra fundamental” en su primera versión (1971) y, una tabla de resultados.

## II. Marco de reflexión y preliminares teóricos

A cuarenta y cinco años de su muerte, la obra de Alejandra Pizarnik continúa ambigua. De tal manera que la crítica ha estudiado su trabajo, en un afán por descifrarlo, desde diferentes perspectivas. Recurrentemente, y como si se tratara de un afán involuntario por demeritar el trabajo de la artista, se habla del hecho bien conocido de que Pizarnik acabó voluntariamente con su vida tras ingerir una cantidad letal de seconal, y se busca constantemente encontrar en sus textos una explicación para este fatídico acontecimiento. Así, hay quienes están de acuerdo en que la relación vida-obra es intrínseca en los escritos de Pizarnik, como Jacobo Sefamí (1994). Otros, como Patricia Venti (2007), intentan catalogarla en una corriente artística; mientras que algunos, como Francisco Lasarte (1983), buscan deslindar a la poeta de ciertas etiquetas. Expondré brevemente las lecturas de estos críticos para sentar un terreno de reflexión sobre el cual cuestionar la dirección de la crítica pizarnikiana. También, mostraré la visión sobre *El infierno musical* de Adrián Fresno (2016)<sup>8</sup>. Ahondaré en los temas que la crítica ha abordado sobre los aspectos pictóricos e intertextuales que permean la obra de Pizarnik: Becerra (2014), Catelli (2002), Caulfield (1992) y Di Cío (2007 y 2008). Mostraré los planteamientos teóricos de la intertextualidad y especificaré cómo éstos se observan en sus textos y, por último, presentaré una lectura de *El jardín de las delicias*.

---

<sup>8</sup> Conozco igualmente el artículo de Paulina Daza (2007), pero no le dedico la misma atención en el cuerpo del texto porque se trata de un análisis que, de nuevo, relaciona vida y obra, proponiendo a través de la definición (y de ejemplos) de locura de Foucault que el poemario, al corresponder a la última época de su vida, se empalma con una locura “inminente” que la poeta sufría.

Gran cantidad de los trabajos publicados sobre los textos de Pizarnik se olvidan de que Roland Barthes asesinó en 1968 al Autor<sup>9</sup>, así con mayúscula, de carne y hueso y sentó las bases para detener la búsqueda de aquello difuso e inexacto que llamamos la *intención* del Autor. Abunda, sin embargo, una cantidad innecesaria de estudios que pretenden encontrar en sus poemas aquella palabra exacta que revela e insinúa el inminente suicidio de la escritora.

Al respecto, aludo a un tema que ha sido fundamental para afirmar que la vida y la obra de Alejandra Pizarnik pueden leerse como una extensión una de la otra: su suicidio ocurrido el 25 de septiembre de 1972. Según Jacobo Sefamí, la poesía de esta escritora convive constantemente con la mortalidad y el fin, al grado de afirmar que, “la metáfora principal de la obra de Pizarnik radica en la muerte” (Sefamí, 1994: 112). En la postura de este investigador, la escritora se encontró toda su vida frente a una complejidad del signo lingüístico incomprensible, inabarcable e imposible de dilucidar. Por lo que, la lucha constante con aquello inasible que representaba el lenguaje la condujo a consumir su máxima obra de arte con una muerte que desenlazó toda su estética (112). En la mirada de este crítico, Pizarnik presenta una obra tan concentrada como pocos poetas, pues de principio a fin se repiten insistentemente los temas y las imágenes. “La ambigüedad de esta literatura tiene su punto más intenso en las relaciones entre ‘palabra’, ‘silencio’, ‘vida’, ‘muerte’, y la reunión de todas ellas en ‘suicidio’. En Alejandra Pizarnik, la actitud crítica frente a la palabra coincide fatalmente en el suicidio del lenguaje y de la persona real, de carne y hueso” (12). Es verdad que el término *muerte* aparece en muchísimas ocasiones a lo largo de su poesía, no obstante,

---

<sup>9</sup> Remito al trabajo clásico de R.Barthes, “La mort de l’auteur”. En él, el crítico francés evidencia que “un texte n’est pas fait d’une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le «message») de l’Auteur-Dieu, mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture” (Barthes, 1984: 65). En este sentido, nos alejamos del Autor-Dios, es decir, del escritor de carne y hueso y nos acercamos a la figura del autor, quien funciona en el texto como aparato configurador del mismo.

cabe aclarar desde ahora que no concuerdo con Sefamí, pues, aunque contempló palabras que pueden relacionarse con el suicidio y sí tienen una aparición numerosa, olvidó otras que se presentan el mismo, o mayor, número de veces y no muestran una lectura suicida para generalizar su hipótesis, como: *lila, lobo, bosque, música, jardín, niña*, sólo por mencionar algunas.<sup>10</sup> Parece que Sefamí interpretó los poemas “El despertar” y “Ojos primitivos” como cartas suicidas:

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Y cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal.  
 (“Ojos primitivos”: 267).

Es probable que la lectura de Sefamí conjunte la voz poética con el autor de la realidad y que por este motivo considere pertinente su interpretación. Quizá habría que valorar con el mismo empeño otros poemas que, por el contrario, expresan el deseo de vivir y la pasión por la vida, como “La de los ojos abiertos”:

vida  
aquí estoy

mi vida  
mi sola y aterida sangre  
percute en el mundo

pero quiero saberme viva  
pero no quiero hablar  
de la muerte  
ni de sus extrañas manos  
 (“La de los ojos abiertos”: 51).

---

<sup>10</sup> En este contexto, destaca el hecho de que el lila puede interpretarse como un color asociado a la muerte y al mismo tiempo a lo fúnebre, pues se acerca mucho al morado, color cuaresmal. Como flor, las lilas suelen acompañar iconografías de San José y en ese sentido también tienen una carga religiosa.

Alejandra Pizarnik es una “poeta de factura muy personal, difícilmente encasillable en una corriente precisa” (Venti, 2007: s/p.) dice Patricia Venti, porque, aunque en su juventud leyó a los simbolistas franceses y a los románticos alemanes, y escribió muy apegada a estos estilos, no alcanzó la madurez literaria si no hasta que residió en Francia entre 1960 y 1964. Ahí conformó su “bagaje más importante y el núcleo de sus influencias [aunque de vuelta en Argentina ella pretendía] alejarse del contexto local y hablar con voz propia” (2007), por ello no hay un acuerdo por parte de la crítica cuando se trata de adscribirla a un movimiento literario determinado dentro de su generación. Su obra es más bien compleja y heterogénea y bebe de varios géneros y autores; sus fuentes literarias y artística parten de distintos lugares, al comprender esto será posible advertir que sus producciones son una mezcla de temas, formas y estilos.

De lo que sí se puede hablar es de las corrientes que influyeron en sus textos y de los diferentes elementos de movimientos artísticos que en los mismos se observan. Patricia Venti se encargó de situar a esta poeta argentina en su contexto y de esta forma dejar en evidencia las redes interartísticas que se tejen en sus escritos. El movimiento literario más incidente en la obra de Pizarnik se desarrolló de 1940 a principios de 1950 en la Argentina peronista. Fue un movimiento diverso y heterogéneo, cuyas figuras centrales fueron Olga Orozco, Enrique Molina y Alberto Girri y dentro del cual pueden identificarse cuatro corrientes:

1. Neorromántica: con tono melancólico y triste, se interesa por el pasado y la infancia; explora el lirismo existencial; se preocupa por lo subjetivo y recurre a formas poéticas tradicionales. Los primeros tres poemarios de Alejandra Pizarnik —*La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)— comparten la filiación temática: hablan de la infancia, de la

noche, del amor nostálgico, de los ángeles, de las flores y de los pájaros<sup>11</sup>. A partir de su estancia en París, la relación con esta corriente ya no se observa.

2. Línea surrealista: se contraponía al neorromanticismo con su trabajo sobre el lenguaje, la idea de una poesía completamente autónoma, su relación vida-poesía, y una idealización de la función e imagen del poeta. En este movimiento se sitúa Olga Orozco, quien luego se convertiría en la madre poética, y por ende fuente de inspiración, de Pizarnik.
3. Nacionalismo: se interesaba por la oralidad y el folclor; desarrolló formas de poesía popular; hacía referencias a personajes históricos y telúricos, buscando identificar el arquetipo social en línea con los ensayistas argentinos. Casi al final de su trayectoria literaria, Pizarnik incluyó letras de tango y formas lingüísticas orales en *Hilda la polígrafa* y en la obra teatral *Los poseídos entre lilas*, en las que utiliza estos recursos para construir una poética de desencanto a través de un discurso transgresor.
4. Realismo romántico: se oponía a las vanguardias; abogaba por una comunicación directa con el lector, por un tono coloquial y por dirigir la mirada hacia la realidad político social. Pizarnik se mantuvo ajena a este movimiento que no gustaba de la literatura por el hecho poético en sí mismo.

---

<sup>11</sup> No obstante, no se descarta la posibilidad de que como dicha corriente se encontraba en decadencia para mediados de la década de los cuarenta y no hay registro de que Pizarnik frecuentara a los poetas argentinos neo románticos, esta influencia provenga de sus lecturas de los románticos alemanes (2007). De esta manera, Cristina Piña señala que el uso del “lenguaje poético como salvación y superación de la contingencia, la inserta en la línea de los románticos alemanes —encabezados por Hölderlin y Novalis—, el cual se tiende todo a lo largo del siglo XIX, para culminar con (el simbolista) Rimbaud” (Piña en Venti, 2007).

Para mediados de la década de 1950 cobraron fuerza las vanguardias y el realismo romántico y Pizarnik estableció contacto con importantes figuras de estas corrientes; ingresó a un grupo de corte invencionista y fue a las tertulias de Oliverio Girondo, donde convivió con dos de los principales surrealistas: Aldo Pellegrini y Enrique Molina; hizo amistad con Raúl G. Aguirre y Elysabeth Cramwell. También tradujo textos de surrealistas europeos, como Paul Éluard y André Bretón<sup>12</sup> y publicó poemas en *Poesía Buenos Aires*, la máxima revista argentina de vanguardia. Aunque lo anterior podría defender la visión de Pizarnik como una poeta surrealista, para Patricia Venti “todo apunta a que Alejandra desarrolló una primera sensibilidad poética ‘al calor’ de la vanguardia argentina [...]. Pero no significa que deba adscribírsele a esta corriente, aunque se identifiquen asociaciones de ideas típicas del surrealismo [...] o se traigan a colación las imágenes oníricas de sus libros” (2007). En su primer libro los poemas no poseen la rigurosidad léxica y temática de los posteriores: “las metáforas parecen sacadas al azar [...] hay muchos elementos en estas primeras poesías que apuntan a cierta influencia surrealista pero en ‘materia bruta’, porque los versos funcionan a manera de escudo protector [...] que nos impide ver lo que hay en el fondo” (2007), como sucede en el poema “Yo soy”:

mis alas?  
dos pétalos podridos

mi razón?  
copitas de vino agrio

mi vida?  
vacío bien pensado

mi cuerpo?  
un tajo en la silla

---

<sup>12</sup> Pizarnik tradujo en 1972, *La inmaculada concepción* de André Breton y Paul Éluard.

mi vaivén?  
un gong infantil

mi rostro?  
un cero disimulado

mis ojos?  
ah! trozos de infinito  
("Yo soy": 30).

Cristina Piña clasifica la poesía de Pizarnik de los años 60 en una línea de corte metafísico, caracterizada por la automatización de hecho poético. Después de instalarse en París (en 1960), simpatizó con Julio Cortázar y Octavio Paz. Sus producciones de este momento, *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), presentan una veta ligeramente romántica y en ellas imperan la austeridad, el despojamiento y el silencio con connotación negativa:

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno.

*A Aurora y Julio Cortázar*  
("4": 106).

Alguien entra en el silencio y me abandona.  
Ahora la soledad no está sola.

Te anuncias como la sed.  
("Encuentro": 163).

En 1963 se publica en la revista mexicana *Diálogo*, *La condensa sangrienta*, texto compuesto por estampas breves sumamente teatrales y visuales; la violencia de este libro se extendió a los poemarios posteriores. Un año más tarde, recibió el Primer Premio Municipal de Poesía de

Buenos Aires<sup>13</sup> y entre 1968 y 1971, publicó *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, obras con extensa prosa en las que, de nuevo, se halla un *influjo* surrealista, así como, imágenes mezcladas y asociaciones inconscientes.

Poco después, escribió la obra de teatro *Los poseídos entre lilas* (1969) —con referencia a *Fin de partida* de Samuel Beckett— e *Hilda la polígrafa* (1970), así como textos inéditos, en los que desarrolló una “escritura privada y experimental con las múltiples influencias que cristalizó en una voz propia, en prosa [...] de carácter íntimo, que giró a menudo en torno a una temática sexual y fue altamente transgresora” (2007). Su obra de esta época contiene temáticas de Sade y Bataille; retoma el neobarroco de Sarduy; disloca sintácticamente las palabras y aplica matices escatológicos. Según Venti, respecto al tema pornográfico, la escritora desarrolló algunos de los temas que el movimiento de liberación gay estaba plasmando paralelamente en los Estados Unidos (2007). Lo anterior queda bien ejemplificado con el poema “Sala de psicopatología”:

hablo de la concha y hablo de la muerte,  
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi  
virtuosismo —la mahatma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del  
lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados— ¡oh el  
goce de la roña!  
 (“Sala de psicopatología”: 412).

La culminación de la obra de Pizarnik estuvo separada de manera significativa del contexto literario argentino primordialmente caracterizado por la militancia de la poesía. De forma que su perpetua búsqueda por una voz propia la condujo al exilio de la escritura privada. Con lo anterior, podemos distinguir en su producción dos grandes etapas de escritura: la primera

---

<sup>13</sup> Durante esta época, hubo varios golpes de estado, debido a los cuales muchos autores asumieron una escritura que tematizó sus ideas frente a la política nacional. Así, la “generación del boom se identificó por primera vez con la historia cultural de América Latina y dejó de lado las tendencias Europeas” (Venti, 2007).

abarca desde mediados de los cincuenta hasta la mitad de la década de 1960 y estuvo contagiada del romanticismo alemán, el surrealismo y el simbolismo francés, y la segunda, de finales de los años 60 hasta su muerte, permeada por el discurso íntimo.

Así pues, resulta complicado encasillar el trabajo de Pizarnik en una corriente literaria, no obstante, la crítica la ha asociado con frecuencia al surrealismo. Pertinentemente, Francisco Lasarte demuestra que “la poesía de Alejandra Pizarnik sugiere una filiación [superficial] con el surrealismo [...], pues] delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético y eso la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas” (Lasarte, 1983: 867). Los surrealistas cuestionan el lenguaje de la poesía para imponer en su lugar otro lenguaje, según ellos más válido y renovador. Pizarnik, por el contrario, no se convence de que sus palabras otorguen validez a la poesía; ella permanece dubitativa ante el otro discurso que proponen los surrealistas, por lo que “el silencio se convierte en la única y seductora alternativa [...] sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras” (867).

A diferencia de los surrealistas, que buscan fusionar vida y obra obteniendo una experiencia trascendental, “el lugar de la fusión [entre ambas partes para Pizarnik] no sería la suprarrealidad de un discurso poético cuya espontaneidad alusiva expresara «las sombras interiores»[...] ocurriría, más bien, en la palabra «exacta», donde se fundirían signo y referente para crear aquella *realidad* trascendente que la poeta busca en sus textos” (870, 871). Es decir, no busca una palabra que exprese lo que ella está sintiendo o pensando, sino aquella que pueda expresar la realidad de los objetos: su textura, su sabor, su olor y otros elementos sólo tangibles en la realidad y no en el signo lingüístico. Por lo que, no obstante, su deseo, es inminente el fracaso de la palabra; ya que la presencia textual no produce una realidad: “la palabra difiere de la cosa e impone su materialidad lingüística como la única presencia en el

poema” (871), se trata de una búsqueda inútil y así lo deja ver la poeta en “En esta noche, en este mundo”:

no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo *agua* ¿beberé?  
si digo *pan* ¿comeré?  
 (“En esta noche, en este mundo”: 398-399).

Con base en este poema, Lasarte propone la insinuación de un elemento erótico en el acto creador. De forma que, “para Pizarnik la experiencia de lo absoluto [—la unión de lo Divino y lo humano—] sería una combinación de goce sensual, éxtasis místico y placer estético” (872). Este rendimiento frente al lenguaje se va haciendo cada vez más patente en sus últimos poemas. “Esto significa dejar que el poema «se escriba como quiera» y reconocer la profunda influencia de un «surrealismo innato»” (874-875), de modo que el quehacer poético se enajena y se separa, de tal forma que la poeta piensa que “no es ella quien controla la palabra”; ella deja que el poema se escriba y que una voz aparentemente externa le “dicte” las palabras.

Según este investigador, el tema de amor en la poesía de Pizarnik se presenta constantemente y evoluciona a medida que el cuestionamiento del lenguaje se vuelve más y más urgente. El camino que recorre este tema explicaría por qué en los poemas de la última época el quehacer poético ocupa el lugar de la persona amada. Así, para Lasarte, el último libro de Pizarnik condensa la mejor exposición de lo erótico-místico en su escritura; él refiere específicamente los poemas “Piedra fundamental” y “El deseo de la palabra”:

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.  
 (“Piedra fundamental”: 264).

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 memorias del vivir  
("El deseo de la palabra": 269).

Aun así, piensa Lasarte, la poeta reconoce que la experiencia erótica mística queda fuera de su alcance y, por lo tanto, "escribir es igual a «nada decir», a acabar en la esterilidad. La palabra no integra, entonces, sino que conduce a lo «fragmentado»" (Lasarte: 873). Sin embargo, rendirse ante el lenguaje sería reducir a la poeta a un autómatas y esta figura podrá hacer alusión al automatismo de la poesía surrealista.

La presencia de elementos tan dispares como el misticismo, el surrealismo o la búsqueda de la palabra perfecta en la obra de Pizarnik, aparenta ser incompatible, pero se trata más bien del eclecticismo característico de su obra que refleja la complejidad de la misma. Es decir,

el deseo de escribir «poemas terriblemente exactos» y la atracción de dejar que el poema «se escriba como quiera escribirse» coexisten en fundamental oposición por toda la poesía de Pizarnik. Y a medida que crece en importancia el tema de la palabra poética, se vuelve más y más precario el control que la poeta quisiera tener sobre su medio (876).

Contrario a los surrealistas que "navegan ayudados por la corriente del lenguaje" (876), Pizarnik se aferra a buscar un origen que la poesía no puede rendirle, es decir, mientras los surrealistas logran utilizar el lenguaje como herramienta, para Pizarnik éste es inútil.

Las ideas de Francisco Lasarte dialogan con el trabajo de Adrián Fresno (2016), quien ofrece una lectura de *El infierno musical* a la luz de la tradición mística<sup>14</sup>. Pizarnik en lugar de buscar al ser supremo busca la palabra pura, donde se oculta lo más secreto y el núcleo del ser

---

<sup>14</sup> Para conocer a detalle los elementos de la poesía mística consultar Isabel Cabrera. *Umbral de la mística*, México (2006).

(Fresno, 2016: 25). Michel de Certeau es quien equipara el discurso místico y el poético, pues según él la mística “es la búsqueda de un hablar común tras su fractura, la invención de una lengua ‘de Dios’ o ‘de los ángeles’ que atenúe la diseminación de las lenguas humanas” (Certeau en Fresno: 25).

Postula Fresno que, en *El infierno musical*, la autora acentúa su indagación del lenguaje. Y trata de buscar insistentemente el lenguaje “verdadero”, se encuentra con que “éste se revela como un fracaso en la promesa de salvación y de absoluto y se revela, también, como un lugar letal. [Se enfrenta] a partir de ahora, al despedazamiento del lenguaje y a la imposibilidad de avanzar o desandar lo andado” (Piña en Fresno: 26).

Con relación a la mística medieval femenina también se presenta la imposibilidad de decir, pues, según Cirlot y Garí, la poeta está frente a lo indecible en la experiencia de amor místico. De forma que, el lenguaje ya no es instrumento y se convierte en mediación “y es justamente ahí donde reside el carácter propio y específico del lenguaje místico, con su habitual supresión de los medios lingüísticos o por acumulación y repetición” (Cirlot en Fresno: 26).

De esta manera, desde su libro anterior, *Extracción de la piedra de locura*, Pizarnik opta por el silencio y por ello remite al profeta Ezequiel:

quien da cuenta clara del silencio como mandato divino, un silencio construido de letras escritas, de palabras que son lamentos y quejas de dolor. En un acto extremo de logofagia, Ezequiel debe deglutir el rollo divino; la palabra que gime de manera extraña en el cuerpo del profeta se transformará, sin embargo, en mudez absoluta. Yahveh da la palabra, habla a través de la boca de sus profetas pero, de la misma manera, Yahveh es un Dios que obliga al mutismo (Venti en Fresno: 27).

Por esto en *El infierno musical*, se presentan estructuras semejantes a las del modelo místico: durante la noche ocurre la búsqueda de lo amado a través de un proceso de purgación y

desnudez; cuando ha llegado el momento debería, según la tradición mística, acontecer la unión amorosa, sólo que en la poesía de Pizarnik no hay unión, para ella ese encuentro es imposible:

Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: Si no vino es porque no vino. Pregunto. ¿A quién? Dice que se pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes.  
("El deseo de la palabra": 269).

Así, su "poesía se desenmascara como [...] algo que solamente reafirma la imposible coincidencia entre la palabra pura y la construcción humana del lenguaje" (Fresno: 28). Tanto la poesía mística como la poesía pizarnikiana proponen una experiencia de escritura a través de la cual se consuma el encuentro con el amado. Pizarnik misma afirmó en una entrevista con Marta I. Moia que "el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos" (Pizarnik, 2012: 312).

## II.1 Intertextualidad

Alejandra Pizarnik estuvo fascinada por la lectura y escritura desde una corta edad: a los quince años ya había leído a los principales exponentes del existencialismo. Así lo narra su biógrafa Cristina Piña: "Ya en el secundario Buma<sup>15</sup> estaba fascinada por la literatura. No sólo

---

<sup>15</sup> La poeta argentina empleó cinco nombres: Buma, Flora, Blímele, Alejandra y Sasha. Cristina Piña utiliza estos nombres para marcar las diferentes etapas de la vida de Pizarnik; Buma refiere a su niñez y primera adolescencia; Flora, a su paso por la preparatoria; Blímele, a su estancia en la escuela judía; Alejandra, a su adolescencia y etapa de producción artística, y Sasha a, la etapa más secreta y quizá oscura de su vida.

la que le enseñaban en el colegio o la que, secretamente, iba descubriendo y haciendo circular entre las compañeras —Faulkner, Sartre—, sino la que escribía” (Piña, 2005: 32- 33).

Las múltiples lecturas de la poeta se filtraron en la construcción de su propia obra. En sus textos se escuchan con frecuencia otras voces, como las de Rimbaud, Nerval, Lautréamont, Darío y otros escritores en epígrafes, citas y títulos de sus textos<sup>16</sup>. Por ejemplo, el poemario *La tierra más ajena* (1955) comienza con el epígrafe:

*¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,  
el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de  
flores estaba el mundo ese verano! Los  
aires y las formas muriendo...*  
A. RIMBAUD  
(9).

Mientras que el poema “[...] del silencio” presume lo siguiente en su inicio:

*...está todo en algún idioma que no conozco...*  
L.C. (*A través del espejo*).

*Sinto o mundo chorar como lingua estrangeira.* Cecillia Meireles

*Ils jouent la pièce en étranger.* Michaux

*...alguien mató algo.* L. Carroll (*A través del espejo*).

(“[...] del silencio”: 357)

Este tipo de copresencias de algún texto o discurso dentro de otro se conoce como *intertextualidad* y se trata de uno de los recursos protagonistas dentro de la obra de Pizarnik. Para poder observar cómo se desarrolla la intertextualidad en sus textos es indispensable

---

<sup>16</sup> Esto es lo que Diedre Becerra Gamboa denomina como la voz ajena en la escritura pizarnikiana (ver Becerra, 2014: 58). // Respecto al vínculo de la obra de Pizarnik con la de Lautréamont puede consultarse la tesis *Las uniones posibles entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Los Cantos de Maldoror* de Verónica González, 2009.

esclarecer primero este concepto. Luego, será posible apreciar la aplicación de este mecanismo en algunas obras de Pizarnik y específicamente en *El infierno musical*.

El concepto de intertextualidad ha sido motivo de discusión para varios críticos a lo largo del tiempo, sin embargo, halla sus orígenes en el pensamiento de Míjail Bajtín, quien sentó las bases del concepto en sus obras *Teoría y estética de la novela* y *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bajtín parte de la afirmación de que el hombre es un ser dialógico y por tanto necesita del otro. Esta concepción dual la extendió a la manera en que estudiaba el lenguaje y la literatura. Él “es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no es, sino que se elabora con respecto a otra estructura” (Kristeva, 1997: 2). Es decir, dejó de analizar las obras literarias exclusivamente por su contenido y el funcionamiento de éste (trabajo que hacía el formalismo ruso) y comenzó a estudiarlas a partir de aquello externo que las construía. Él explicaba esto a partir del término *dialogía*, el cual establece relaciones entre varias *voces* (discursos) propias, ajenas, individuales y colectivas. Y añade, así, el concepto de *intersubjetividad*, es decir, una red que se teje entre autores. A partir de lo anterior, Bajtín propuso el término de *novela polifónica*<sup>17</sup>, sustentado en la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno y cuya base es la posibilidad de ver el mundo a través de la interacción y de la coexistencia. Para él,

---

<sup>17</sup> En la novela polifónica, interactúan múltiples voces que caracterizan a los personajes, es decir, a nivel discursivo, se reconocen diferentes estilos de lengua, sin embargo, “en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conservan pero disminuyen y sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos [...] lo que importa es bajo qué ángulo dialógico se confrontan o se contraponen en la obra determinados estilos de lengua, dialectos sociales, etc.” (Bajtín, 2003: 265).

el diálogo en una obra literaria<sup>18</sup> comienza cuando el lector toma conciencia de “que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta” (293).

La presencia de un discurso dentro de otro es gradual, según Bajtín. Puede estar: a) explícito, b) encontrarse en estilo indirecto libre o c) ser una evocación. Por ejemplo:

- a) Los epígrafes que Alejandra Pizarnik colocaba al inicio de muchos de sus textos<sup>19</sup> se presentan explícitamente y funcionan como guías de lectura que dictan la manera de leer el texto:

*...canta, lastimada mía*  
CERVANTES

aunque es tarde, es noche,  
y tú no puedes.

Canta como si no pasara nada.

Nada pasa.  
 (“Pido el silencio”:189).

- b) En sus diarios, las intervenciones cuando otro habla ejemplifican el estilo indirecto libre y son un esfuerzo de suponer qué sucedía en las mentes de esos artistas:

apenas pude comprender cuál es la causa de la que N. [Nerval] se acusa: ¿no haber comprendido los signos del mundo externo? ¿Haberse alejado de la religión cristiana en su forma más simple? ¿En qué ofendió a Aurélia? ¿Por qué?  
(22 de septiembre de 1961, *Diarios*: 493).

- c) La evocación del discurso se aprecia en los poemas de su primera época ya que son un guiño al arte surrealista<sup>20</sup>:

---

<sup>18</sup> El teórico ruso se dedicó a estudiar novelas y, a partir de eso, realizó sus postulados, sin embargo, sus teorías se han retomado con otros géneros literarios y discursivos y se han llevado a campos como la poesía.

<sup>19</sup> Cabe destacar que la presencia de epígrafes en la obra pizarnikiana atraviesan casi todos los géneros literarios que abordó la poeta; los hallamos en sus diarios, en poemas y en textos en prosa.

*(Al conejito que se comía las uñas)*

costura desclavada en mi caos humor diario  
 repiqueo infinito arpa rayada  
 cadáveres llorosos mar salino

tu opacidad quitará fuentes de verde jabón  
 banderines colorados  
 en mano derecha de uñas comidas  
 (“Ser incoloro”: 16).

Más tarde, Julia Kristeva retomó el postulado de Bajtín, en su afamado artículo de 1967, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, y confrontó la noción de *intersubjetividad* con la de *intertextualidad*. Esta última supone que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”, de manera que, mientras la *intersubjetividad* es una red entre autores, la *intertextualidad* es una red entre textos (Kristeva, 1997: 3). Ella afirma que el lenguaje poético se lee, al menos, como doble, es decir, un texto tiene, *mínimo*, dos lecturas. Para Kristeva la palabra literaria es un cruce de superficies textuales, un diálogo entre varias escrituras del escritor, del destinatario y del contexto cultural anterior o actual. Así, el lenguaje literario es siempre polifónico, ya que las voces ajenas presentes en él se absorben y transforman para dar vida a algo nuevo.

Tiempo después, en *Palimpsestos* (1981) Gérard Genette creó su propia tipología para referirse a este ejercicio literario y afirmó que toda literatura es *intratextual*, es decir, que

---

<sup>20</sup> Desde la mirada de Patricia Venti, Alejandra Pizarnik no puede insertarse en una sola corriente artística, puesto que en la obra de la poeta argentina inciden varios movimientos en diferentes épocas de su producción: “Al comienzo de su carrera absorbió una temprana influencia temática del neorromanticismo y un poco más adelante, de los grupos de vanguardia —a quienes sí conoció directa y profundamente—; pero Alejandra tampoco fue claramente surrealista [...]”. Los primeros poemas de la escritora presentan “muchos elementos [...] que apuntan a cierta influencia surrealista pero en ‘materia bruta’, porque los versos funcionan a manera de escudo protector, de malla hermética que nos impide ver lo que hay en el fondo [...]” (Venti, 2007).

cualquier obra literaria tendrá relaciones, manifiestas o secretas, que la unan a otros textos<sup>21</sup> (Genette, 1989: 9, 10). Según este autor, existen cinco tipos de relaciones intratextuales, que se presentan de manera creciente:

- i. Intertextualidad: es la copresencia entre dos o más textos a través de la enunciación explícita o sugerida. La manera más evidente de esta relación se da a través de la cita textual, luego, más veladamente, está el plagio y de forma muchos menos explícita y literal se encuentra la alusión. Por ejemplo, “Poetitos” de Efraín Huerta *alude* al pasaje bíblico de San Juan en el que Jesús salva, con palabras similares, a la mujer adúltera de ser apedreada<sup>22</sup>:

El que  
Esté libre  
De influencias  
Que tire  
La primera  
Metáfora  
 (“Poetitos”, Huerta, 2004: 146)

- ii. Paratextualidad: es la relación entre el texto propiamente dicho y sus accesorios, es decir, sus paratextos: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, prólogos, epígrafes,

---

<sup>21</sup> En 1968, Roland Barthes ya había afirmado algo muy similar en *Théorie du texte*: “Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno. Todo texto es un tejido nuevo de citas que pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas” (Barthes en Gutiérrez, 1994: 37).

<sup>22</sup> Transcribo a continuación el pasaje bíblico: “<sup>1</sup>Jesús, por su parte, se fue al monte de los Olivos. <sup>2</sup>Al amanecer estaba ya nuevamente en el Templo; toda la gente acudía a él, y él se sentaba para enseñarles. <sup>3</sup>Los maestros de la Ley y los Fariseos le trajeron a una mujer que había sido sorprendida en adulterio. La colocaron en medio <sup>4</sup>y le dijeron: «Maestro, esta mujer es una adúltera y ha sido sorprendida en el acto. <sup>5</sup>En un caso como éste la Ley de Moisés ordena matar a pedradas a la mujer. Tú, ¿qué dices? ». <sup>6</sup>Le hacían esta pregunta para ponerlo en dificultades y tener algo de qué acusarlo. Pero Jesús se inclinó y se puso a escribir en el suelo con el dedo. <sup>7</sup>Como ellos insistían en preguntarle, se enderezó y les dijo: «Aquel de ustedes que no tenga pecado, que le arroje la primera piedra.»” (*Juan*, 8: 1-7).

epílogos, notas, entre otros. Estos no son sólo un complemento del texto, sino también una guía de lectura que ofrece pistas para hallar alguno de los significados del texto. Por ejemplo, el prólogo a *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier marca el género dentro del cual debe entenderse la novela, ignorarlo conduciría a una malinterpretación de la obra<sup>23</sup>. Esta categoría encuentra gran eco en la obra de Pizarnik, puesto que muchos de sus poemas están acompañados de epígrafes y dedicatorias.

- iii. Metatextualidad: se trata de un comentario que une a un texto con otro. En este rubro se inserta la crítica literaria, ya que genera un producto textual y alude a un texto previo al que analiza o critica, por ejemplo: el trabajo que presento ahora y cuyo comentario es sobre la obra de Pizarnik.
- iv. Hipertextualidad: es la relación que une un hipertexto, o texto *B*, con un hipotexto, o texto original *A* no de manera comentada, es decir, *B* ni siquiera necesita mencionar explícitamente a *A*, basta con que su estructura esté inspirada en él, o que sus recursos poéticos sean similares, etcétera; es una relación muy laxa en cuanto a sus límites y características. Así, en este tipo de transtextualidad siempre se tiene un texto derivado de otro y puede ser que el segundo hable del primero o que no lo mencione en absoluto, pero no podría existir sin él. Por ejemplo, en los textos policíacos vive la trilogía de Poe que dio origen al género: la estructura narrativa se estableció por el autor de *Los crímenes de la calle Morgue* y la producción posterior ha dialogado con él a través del

---

<sup>23</sup> De este malentendido deriva que algunos críticos han leído *El reino de este mundo* como una novela histórica y han hecho caso omiso de las palabras de Carpentier, pues él afirma que su novela pertenece al subgénero real-maravilloso creado por él mismo y que “es un fenómeno cercano y contrapuesto al surrealismo” (Márquez, 1982: 31). Este género valora la realidad del mundo tangible americano por su prodigio, su maravilla y su magia (45). Para Carpentier lo real-maravilloso “es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano [...]. Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso” (45, 46).

consenso, de la confrontación o de la *transformación*. Sin Poe el género policial no existiría de la manera que lo conocemos actualmente, aunque la reformulación de éste es notoria, las cenizas del cuento de Poe permanecen vivas.

Dentro de las prácticas hipertextuales hay dos tipos de relaciones: a) transformación, que, como su nombre lo indica, modifica las obras y las convierte en algo nuevo, es decir el texto B se aleja del texto A y b) imitación, que copia las características del primer texto y con ello produce otro, esto es, el texto B se acerca al texto A, y cada una presenta tres registros: 1) el lúdico, 2) el satírico y 3) el serio; a cada una de estas subdivisiones corresponde una forma particular de hipertextualidad:

- a. 1. Transformación lúdica: cuya figura es la parodia; por ejemplo, Goya pintó *Majas en el balcón* (1810-1812), después Manet reinterpretó el cuadro y creó *Le balcon* (1868-1869), y Magritte siguió el ejercicio paródico y lo llevó al extremo al producir *Perspective II: Le balcon de Manet* (1950)<sup>24</sup>. La esencia de la parodia reside en tomar íntegramente el texto primero y a partir de él crear algo nuevo, es decir transformarlo en un texto A.
- a. 2. Transformación satírica: su figura primordial es el travestimiento; según Ma. del Carmen Castañeda, un ejemplo sería el travestismo textual, que se da cuando “el género del narrador en primera persona no corresponde con el género del autor pero recurre a técnicas de verosimilitud para que la voz enmascarada simulada parezca auténtica y aparente una identidad ajena como en el caso de la novela *Púrpura* de Ana García Bergua” (Castañeda, 2012: s/p). En el travestimiento, a

---

<sup>24</sup> Este ejemplo, entre muchos otros, es ofrecido por Linda Hutcheon para explicar la parodia. Ver las imágenes de las tres pinturas en el Anexo (**Fig.1**, **Fig. 2** y **Fig.3**, pp. 67-69).

diferencia de la parodia, se utilizan como referencia algunos elementos del texto base y con ellos se pretende hacer pasar el texto resultado como el original, en otras palabras, el segundo texto es un *impostor* del primero.

- a. 3. Transformación seria: su figura es la transposición; muestra de ello son los *remakes* de las películas adaptadas a la época actual, como el caso del filme *Madame Bovary* (1933), que tiene su origen en la novela homónima de Gustave Flaubert (1857), encuentra su adecuación en la cinta del mismo nombre estrenada en el 2000<sup>25</sup>.
- b.1. Imitación lúdica: que tiene tradicionalmente su representación en el pastiche; por ejemplo, José Agustín escribe la novela *Armablanca* (2006) y hace un pastiche de la película *Casa Blanca* (1942), pues toma ciertos rasgos de esta última y los utiliza en su obra, en particular, Agustín se apropia del argumento. En el filme, el protagonista, Rick, debe escoger entre permanecer junto a su amada Ilsa o ayudarla a escapar de Casablanca junto a su esposo, líder de la resistencia, para que éste pueda continuar su lucha contra los nazis. Mientras que, en la novela, Dionisio, también debe elegir entre estar con su amor, Carmen, o ayudarla a ella y a su pareja (José Cordero) a huir encubiertos del restaurante “Armablanca” para que este último pueda seguir apoyando el movimiento estudiantil.

---

<sup>25</sup> Según Concepción Cascajosa, “sí existe una coincidencia en considerar el *remake* [de las películas] como una forma compleja que incluye elementos de diversa índole y que se ejecuta en diferentes grados. [Pues] Habitualmente la versión se va a realizar siguiendo el proceso que Genette denominó como transposición diegética, de forma que se alteran las coordenadas espaciales y/o temporales de la historia original para que el nuevo texto esté más próximo a las de sus espectadores.” (Cascajosa, 2006: 93).

b.2. Imitación satírica: cuyo recurso común es la caricatura; por ejemplo, el soneto “A un hombre de gran nariz” de Francisco de Quevedo alude a las características físicas de Luis de Góngora y a partir de ello construye una burla:

Érase un hombre a una nariz pegado,  
érase una nariz superlativa,  
érase una alquitara medio viva,  
érase un peje espada muy barbado.  
(Quevedo, 2014:16).

b.3. Imitación seria: como ejemplo está la continuación. Las secuelas de las películas son una representación de esto porque no se alejan de la primera entrega del filme, sino que lo utilizan como referente (y en ese sentido lo imitan) para producir las partes siguientes.

v. Architextualidad: es una relación abstracta e implícita, que apenas y realiza una mención paratextual sobre el género del que se trata. Sirve como orientación para determinar el estatuto genérico de un texto y es el resultado de la interacción entre el paratexto y el texto mismo. Por ejemplo, se sobrentiende que los poemas en prosa que escribe Alejandra Pizarnik pertenecen al género poético, aunque no estén en verso porque están recopilados en un volumen cuyo título es *Poesía completa*.

Las teorías sobre la intertextualidad anteriormente presentadas según las cuales los textos están en constante relación y, por lo tanto, copresentes unos en otros, encuentran uno de sus mejores ejemplos en la obra de Alejandra Pizarnik. En el trabajo de la autora argentina se teje una red inmensa de entramados textuales que no sólo construye, sino complementa su

propia voz<sup>26</sup>. Varios críticos han señalado en su obra la elección de mecanismos intertextuales como método de escritura. En el siguiente apartado se mencionarán las conclusiones a las que los mismos han llegado y se podrá observar que estos recursos son una piedra fundamental en la obra de Pizarnik.

### II.1.1 Intertextos en la obra de Alejandra Pizarnik

Para algunos investigadores como Diedre Becerra, “[a]l abordar la obra de Alejandra Pizarnik se evidencia la red intertextual que se teje en su escritura” (Becerra, 2014: 33), sobre todo como una forma de hallar su propia voz como poeta. La intertextualidad en el contexto pizarnikiano es un “efecto de lectura y de puente hacia la reescritura” (49) a través de ejercicios como leer, copiar, citar, aludir, reutilizar y reescribir.

La voz ajena, la de otros poetas —los extranjeros—, se inserta en la producción de la literata por medio de citas, alusiones y epígrafes. Sus lecturas sirven para autoconfigurarse —para interiorizarlas en su quehacer artístico—. Los textos que leyó viven en su memoria y llegan a la página en blanco cuando crea, por eso en su trabajo literario encontramos a Hölderlin, Rimbaud, Artaud, Lautréamont, Carroll, Proust, Kafka, Olga Orozco, Huidobro, César Vallejo y a otros más, cuyas palabras la siguieron de cerca toda su vida.

Las lecturas de Pizarnik se transforman en escritos. Los libros de su biblioteca personal están marcados con signos de admiración y subrayados; y se filtran en la construcción de su

---

<sup>26</sup> Diedre Becerra ha estudiado la construcción de la propia voz poética de Pizarnik desde la teoría de la intertextualidad en su trabajo antes citado.

labor artística.<sup>27</sup> La poeta avellanedense sentía que le faltaba mucha preparación para llegar a constituirse como tal: una *verdadera* poeta. En cambio, admiraba lo que otros hacían y registró en entradas de sus *Diarios* lo siguiente:

Aunque llegara a definir la poesía —aspiración estúpida, por otra parte—, aunque descubriera su esencia, aunque desvelara su origen más profundo, aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran tan conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos (Pizarnik, *Diarios*: 195).

Es que Rilke me toma de la mano y me habla suave, hondamente, y su voz recuerda algo que jamás fue en verdad, su voz es reminiscente de algo que viví sin haberlo vivido, como si fuera un acontecimiento que me sobrevino en otra vida [...] Descubro que mis poemas son balbuceos. Necesito leer más poesías, averiguar la forma, la construcción (*Diarios*:197).

Como estas citas muestran, en sus composiciones diarísticas, la poeta explota este engranaje configurativo. Sus *Diarios* funcionan como un metalenguaje, en donde se busca la voz propia. En ellos, prolifera un fecundo diálogo intertextual: éste es el espacio para reflexionar sobre las lecturas que hace. “Leer [para Pizarnik] se convirtió en una sucesión de textos autogeneradores que se desarrollaban como consecuencia de lecturas sucesivas, lecturas que no sustituían, sino que incluían a las anteriores<sup>28</sup> (Venti, 2008: 84).

Otra investigadora que ha opinado al respecto de este tema es Nora Catelli. En su breve artículo “Invitados al palacio de citas” (2002), somete a consideración un manuscrito de Pizarnik que no ha sido publicado ni editado aún y que yace resguardado en los anaqueles de

---

<sup>27</sup> De esto da cuenta Diedre Becerra en su tesis previamente citada, ver Becerra, 2014, p. 41.

<sup>28</sup> Del mismo modo que los textos producidos por Pizarnik no sustituían aquellos escritos por otros poetas, sino que los incluían, *El infierno musical* —objeto de la presente investigación— no sustituye al lienzo homónimo del Bosco, sino que lo alude. Por lo tanto, la relación que hay entre el poemario y la pintura no es ecrástica, ya que, como lo define Murray Krieger, la éfrasis es “el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas [...] *cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera [...] puedo verl[a] en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas” (Krieger en Monegal, 2000: 142-143).

la Universidad de Princeton. Se trata del *Palais de Vocabulaire* o “casa de citas”, como ella lo llama: una colección de notas personales y de lectura, apuntes de poemas, títulos y borradores de cartas. En este repositorio, conviven las voces de autores de distintas épocas que fueron relevantes para la poeta. Catelli nombra a estos escritos como bibliotecas paralelas, porque en ellos se alude, se cita y se parafrasea a autores como Borges, César Vallejo, Neruda, Huidobro, Trakl, Rimbaud, entre otros.

## II.2 La pintura en la obra de Alejandra Pizarnik

La poeta argentina tenía una relación especial con la pintura. Quizá por eso abandonó los estudios de Filosofía, Periodismo y Letras para entrenarse en el taller artístico de Juan Batlle Planas<sup>29</sup>, aunque también renunciaría a esta actividad y a todo estudio sistemático para dedicarse por completo al ejercicio escritural. La sensibilidad hacia el color y la imagen que desarrollaría mientras ejecutaba la pintura se vieron reflejadas más tarde en su concepción espacial del poema. Alejandra Pizarnik dejó huellas pictóricas dentro de su obra textual. Éstas son de suma importancia y constituyen, como afirma Cristina Piña, “una incidencia capital en su vida y obra” (Piña, 2005: 57).

Pizarnik parecía sentirse intrigada y atraída por la plástica, probablemente porque ésta difería del código que utilizaba la literatura para expresarse; quizá sospechaba que aquel universo de tintas y pinceles podría manifestar, a través de otro lenguaje, lo que las palabras

---

<sup>29</sup> Juan Batlle Planas (1911-1966) fue un pintor argentino perteneciente a la corriente surrealista. Se interesó por el Misticismo, el Psicoanálisis y la Psicología de la forma. Entre sus obras se encuentran *Tribunal de pintores* (1938) y *Homenaje a Baigorria* (1938) (Ver Anexo **Fig. 4** y **Fig. 5**, pp. 70-71).

estaban imposibilitadas para decir o quizá, como propone Mariana Di Ció, las artes plásticas le ofrecieran un camino para superar la tautología que supone todo discurso metalingüístico (Di Ció, 2008: 212).

La literata creó una poética de lo visual gracias al uso de referencias, términos y materiales pictóricos. Esta poética se manifiesta en su proceso de escritura, en los epígrafes y títulos de sus escritos y en los textos mismos. Su propio proceso de escritura le recordaba a Pizarnik el método de los pintores:

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, tal vez, 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.)  
(Pizarnik, 2012: 299-300).

Esta forma de crear se anuncia también en su poesía:

Desnudo soñando una noche solar.  
He yacido días animales.  
El viento y la lluvia me borraron  
como a un fuego, como a un poema  
escrito en un muro.  
("Madrugada": 182).

Los paratextos son un elemento primordial al analizar la obra pizarnikiana, dentro de ésta abundan los títulos, los epígrafes y las dedicatorias referentes a las artes plásticas, de un modo subversivo (Di Ció, 2008: 212). Por ejemplo, el poema "26" de *Árbol de Diana* tiene como

epígrafe: “(un dibujo de Klee)” y su obra de 1968 se titula igual que una afamada pintura de El Bosco: *La extracción de la piedra de la locura*<sup>30</sup> (ver Anexo **Fig. 6**, p. 72).

La pintura y lo gráfico están también aludidos en la obra de Pizarnik: frecuentemente aparecen los ojos y el acto de ver. La obsesión visual de la poeta se convierte en una “maldición” que sigue al lector y lo hace estar siempre alerta ante lo que puede aparecer frente a su mirada. Lo anterior se hace evidente en varios poemas de *Árbol de Diana*:

cuando vea los ojos,  
que tengo en los míos tatuados  
 (“19”: 121).

una mirada desde la alcantarilla  
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa  
hasta pulverizarse los ojos  
 (“23”: 125).

En un cerrar los ojos jurar no abrirlo. 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  
 (“31”: 133).

Como otra muestra de la fuerte incidencia que tienen la vista, lo gráfico y lo pictórico en su trabajo poético está lo que en manos de un editor sería el Santo Grial: los complejos, diversos y coloridos manuscritos de la poeta argentina<sup>31</sup> y la correspondencia, en los que el acto de ver, el color y el diseño se perciben como una prioridad: hay diferentes soportes textuales, todo tipo de hojas, de muchos tamaños y formatos; hay cuadernos de dibujo, cuadernos cosidos a

---

<sup>30</sup> Según la descripción que ofrece el Museo del Prado, la pintura representa la tradición popular que asociaba la locura a una piedra alojada en el cerebro. Algunas personas tomaron en sentido literal esta metáfora e intentaron librarse de esa supuesta piedra a través de una extirpación.

<sup>31</sup> Para una descripción más completa de estos textos y sus posibles significados véase Mariana Di Cío, “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos” (2007).

mano; uso de varios utensilios de escritura: lápiz negro, lapicero, máquina de escribir, colores, marcadores; y como si esto bastase poco, el Archivo Alejandra Pizarnik<sup>32</sup> resguarda postales, ilustraciones, dibujos y otros objetos que confirman la trascendencia y relevancia de lo gráfico, plástico y pictórico en su obra.

La autora incluyó no sólo en su poesía y prosa, sino en su vida, estos elementos; además de practicar pintura, tenía la costumbre de realizar *collages* con fragmentos de textos de otros autores, notas a sus lecturas y citas textuales, que después incluiría como paratextos de algunos de sus escritos. Este hábito de citar, corregir, reescribir, etcétera, dejó huella en sus manuscritos a través de marcas de cinta adhesiva y de texto borrado o tachado, muestra de que de un solo poema podía haber hasta cinco o seis versiones, todas con variantes, lo cual reafirma que para Pizarnik no sólo era obsesión el lenguaje en cuanto a la palabra perfecta, sino también en cuanto a la imagen perfecta, para ella era importante *visualizar* cómo se iba tejiendo el poema.

A lo largo de su obra se encuentran múltiples referencias a trabajos pictóricos, por ejemplo, en *Árbol de Diana*, tres de los poemas tienen epígrafes que remiten al mundo de la pintura: (*un dibujo de Wols*); (*exposición Goya*)<sup>33</sup>. Otros paratextos importantes son los poemarios *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*. Como señalé antes, el título de ambos reenvía, no sólo a dos obras del Bosco, sino también, el primero, a un motivo popular en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI.

---

<sup>32</sup> Todos los documentos que componen este archivo se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Universidad de Princeton.

<sup>33</sup> Según Di Ció, esta aparición consecutiva en los poemas no es casual y parece configurar una especie de tríptico (2008, 218).

En su artículo de 1992, Carlota Caulfield explora la unión entre dos poemarios de Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura (EPL)* y *El infierno musical (IM)* y la obra del pintor Hieronymus Bosch, el Bosco. Para esta investigadora, el vínculo más fuerte entre ambos poemarios es su compartida relación con el surrealismo y algunos valores característicos de este movimiento, como son: el onirismo y la búsqueda de una experiencia estética trascendental, de manera tal que, en ambos poemarios hay una fusión del estado de vigilia y de sueño, aunque ya se observó con anterioridad que no es preciso calificar a Pizarnik como surrealista de manera tan tajante, señalo lo que dice Caulfield para tener un contexto completo del estudio de este tema:

Los poemas de EPL e IM se articulan según una serie de discursos en los que las imágenes se acumulan, se superponen y se repiten como en los sueños, creándose así una realidad que desplaza el orden lógico convencional. El nuevo ordenamiento que propone Pizarnik está sometido, como el de los surrealistas, sólo al deseo, al sueño y a la poesía y se expresa en un discurso poético de imperante plasticidad, *collage* de imágenes [...] (Caulfield, 1992: 5).

Según Caulfield, en *EPL* e *IM*, Pizarnik se acerca al mundo perturbador del Bosco a través de su insatisfacción por el lenguaje y su gusto por el silencio (6). “[L]os vínculos de los dos libros de Pizarnik con la obra del [pintor flamenco] no se limitan a la cobertura exterior que los identifica, [es decir, su homonimia,] sino que también comparten con ella el ambiente de absurdos, pesadillas y sueños” (6). Así, estas producciones presentadas en una atmósfera insólita y en un espacio irrisorio parecen ser una reconstrucción de los sueños para acceder al subconsciente por medio del espíritu de violencia y el ámbito subterráneo de visiones desconcertantes.

Finalmente, esta estudiosa señala que la voz poética dentro de los textos de Pizarnik busca —como lo hace Novalis— el camino a casa y para encontrarlo se guía con la música. Sin embargo, su travesía se convierte en un camino de pesadilla que conduce al infierno musical de seres torturados y atados a instrumentos, como en el cuadro del Bosco (9).

Pizarnik fue una conocedora de la pintura y de su manipulación transtextual como recurso estético. La relación no sólo entre pintura, sino también entre imagen y literatura se aprecia de manera sólida en todo el trabajo de la poeta, por lo que estudiar los puntos de encuentro entre dos disciplinas artísticas, emanados de la intertextualidad entre un poemario y un tríptico se percibe como una línea natural de análisis, y como un esfuerzo necesario para comprender mejor, en toda su complejidad, la obra de Alejandra Pizarnik.

### **II.3 *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch**

*El jardín de las delicias* (ver Anexo **Fig. 7** y **Fig. 8**, pp. 73-74) es un tríptico datado entre 1500 y 1505 *ca.* pintado por el neerlandés Hieronymus Bosch (conocido popularmente por su nombre castellanizado como El Bosco). Se trata de un óleo sobre tabla con cuatro vistas: con las puertas cerradas se aprecia una escena y cuando se abren se observan tres escenas individuales. Esta obra es tan enigmática y complicada que el consenso de su interpretación no existe. Algunos piensan que retrata el camino del hombre desde el paraíso terrenal hacia el infierno, como castigo por haber caído en los placeres de la carne; mientras otros creen que no se trata del infierno, sino del purgatorio, en donde los pecadores reciben castigos. Por ejemplo, para Eric De Bruyn es muy claro que la pintura tiene un contenido religioso fundamentalmente

ortodoxo y no profano (Boom, 2016: 201). Mientras que, en contraposición, Paul Vandembroeck afirma que el tema del cuadro son las “alegorías del pecado y no la fe y su triunfo” (201). En la mirada de Marie-Léopoldine Lievens de Waeg el cuadro es un “texto figurativo, de escritos sagrados con los que los artistas se familiarizaban” (204). Ella piensa que los símbolos de la pintura “tenían un carácter tan profano que ya no se relacionaban con los criterios medievales aún imperantes. Por eso Bosch los reproducía de forma encubierta” (204). Como puede notarse, hay múltiples interpretaciones de la obra, sin embargo, todas coinciden en insertarla dentro de un contexto religioso; ya sea profano y crítico, es decir, en contraposición con la religión o moralizante y adoctrinante, en concordancia con ella. Es por esto que la consideración de la Biblia juega un papel muy importante en la interpretación de *El jardín de las delicias*.

Algunos consideran al Bosco como un revolucionario, no sólo por su particular estilo pictórico, sino también porque según el estudioso Charles de Tolnay: “fue el primero en la historia del arte en pintar el mundo en una bola de cristal cerrada” (200). Así mismo, las tres tablas interiores se apartan de la tradición iconográfica de la época, al grado que podía considerarse herético o profano (200). También Keith Moxey considera al Bosco como alguien no tradicionalista puesto que, en lugar de pintar la resurrección de los muertos, como muchos lo hacían, prefirió ilustrar personas entregadas a los placeres sexuales, de manera que “el pintor convierte una explicación teológica en un comentario moralista sobre sensualidad y sexualidad” (204).

Sobre el significado de las tablas existen, como mencioné, múltiples lecturas, sin embargo, la más aceptada (e incluso difundida por el Museo del Prado, donde reside la obra) es la siguiente. Con el tríptico cerrado se observa en tonos grises el final del tercer día de la

creación con Dios en la esquina superior izquierda con triple corona y un libro abierto. En la parte superior de las dos tablas, una inscripción en latín con letra gótica dorada (Salmos, 148, 5): «*Ipse dixit et facta sunt*», «*Ipse mandavit et creata sunt*», “Él mismo lo dijo y todo fue hecho. Él mismo lo ordenó y todo fue creado”. Según las convenciones de la época la Tierra es plana y está rodeada por agua y por una esfera cristalina que da la impresión de ser traslúcida. El tríptico abierto contrasta por su colorido. De izquierda a derecha, el primer panel, dedicado al paraíso terrenal, muestra a Dios, a Adán y a Eva; se cree que se trata de la presentación de Eva a Adán. En el plano medio, se encuentra el jardín que da título a la obra: el jardín de las delicias; está repleto de figuras humanas, animales reales y fantásticos, plantas y frutas exóticas; presumiblemente en esta escena Adán y Eva ya han sido expulsados del Paraíso y se encuentran en el descontrol del pecado. En el panel derecho, figura el Infierno<sup>34</sup>, en donde los instrumentos musicales son utilizados para torturar a los pecadores. En el jardín de las delicias domina la lujuria y en el Infierno reciben su castigo todos los pecados capitales.

El presente apartado recogió las nociones teóricas y contextuales necesarias para entender el análisis siguiente. Partiré entonces de las definiciones de intertextualidad antes expuestas que constatan las relaciones entre los textos a partir de diferentes recursos, como la alusión y la cita, siendo estas las más frecuentes a lo largo la poesía de Alejandra Pzarnik. Adicionalmente, se pudo notar que la intertextualidad es un ejercicio que recorre los textos pizarnikianos constantemente. De manera particular, me enfoqué en mostrar la relación interdisciplinaria que permeó su obra con la unión de disciplinas como la pintura y la literatura. En este contexto, se dirigió nuestra mirada específicamente al lienzo “El infierno

---

<sup>34</sup>Este panel adquiere el título de “El infierno musical” gracias a Wilhem Fraenger (*Cfr.* Boom, 2016: 210).

musical” de *El jardín de las delicias*, con su interpretación será posible trazar una lectura de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik.

### III. Análisis intertextual de *El infierno musical*

Para el ejercicio de análisis seleccioné tres figuras que me parecieron predominantes en las dos obras que estudio. A partir de estos tres elementos: la noche, la música y el jardín, propongo una lectura del poemario *El infierno musical* que explique su relación con la pintura *El jardín de las delicias*. Decidí trabajar con estos elementos y no con otros por varias razones que expondré a continuación. La noche se constituye como un momento crucial para el desarrollo de varios poemas y, además, su aspecto prominentemente oscuro sobresale en el panel de “El infierno musical”; en él, innegablemente, la noche evoca un ambiente sombrío. Así mismo, es uno de los emblemas poéticos que Josefa Fuentes Gómez (2007) reconoce como propio de la poesía de Alejandra Pizarnik. Algo similar sucede con la figura del jardín, pues ha sido constantemente identificada como la imagen más representativa del trabajo de la poeta; se vincula comúnmente, y a través de una relación intertextual, con el jardín al que llega el personaje principal en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll<sup>35</sup>. Finalmente, considero la música porque, como el título de ambas obras lo indica, es un elemento esencial y fundamental en ellas. Además, el poemario tiene múltiples referencias a instrumentos musicales que denotan la importancia de ésta en la comprensión de los poemas.

---

<sup>35</sup>Si bien más adelante profundizaré al respecto, aprovecho para señalar desde ahora la pregunta que se hace Paulina Daza (2007) al respecto de si esta figura del jardín, tan asociada a un mismo y único referente, no se transforma a lo largo de la escritura de Pizarnik y resulta más apropiado asociarlo al final de su escritura con otros jardines, como el del Bosco, por ejemplo.

### III.1 La noche

La noche es un motivo que aparece constantemente en la poesía de Alejandra Pizarnik, como se aprecia en la **Tabla 1**.

<b>Tabla 1</b>	
Poemas en <i>Poesía completa</i>	Poemas en los que aparece la noche
322 (100%)	106 de 322 (32.91%)

Piensa Josefa Fuentes Gómez que la noche es el ámbito elegido por la poeta para la creación, puesto que la “condición de peregrinaje [de Pizarnik] se cumple en la oscuridad, por eso pasa las noches de su vida escarbando en el lenguaje como una loca” (Fuentes, 2007: s/p.). En efecto, la interpretación del tiempo nocturno como periodo creativo se manifiesta en un 18:13% de los poemas que mencionan la noche (**Tabla 2**)

<b>Tabla 2</b>			
Apariciones de la noche en 106 poemas	Espacio creativo	Cobijo y asistencia al poeta	Propicia la aparición de miedos
204 (100%)	37 de 204 (18.13%)	33 de 204 (16.17%)	61 de 204 (29.90%)

Aunque cantidad reducida, algunos de los ejemplos que coinciden con esta interpretación son<sup>36</sup>:

En la noche a tu lado  
 las palabras son claves, son llaves.  
 El deseo de morir es rey.  
 (“Revelaciones”: 156).

<sup>36</sup> En ocasiones se repetirán algunos ejemplos, pues se empalman varias interpretaciones en ellos y los considero suficientemente explicativos como para no incluirlos.

Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

(“Linterna sorda”: 215).

Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme.

(“L’ obscurité des eaux”: 285).

hoy ayúdame a escribir el poema más prescindible  
el que no sirve ni para  
ser inservible

ayúdame a escribir palabras  
en esta noche en este mundo

(“En esta noche, en este mundo”: 400).

Según Víctor Gustavo Zonana en el poema “La noche” de *Las aventuras perdidas* (1958) “se sintetiza el sentido real que la noche adquiere en la poética pizarnikiana; una noche que cobija y asiste a la poeta” (Zonana en Fuentes, 2007). Esta interpretación parece pertinente sólo en el 16.17% de toda su obra (**Tabla 2**), es decir, aunque no la califico como errada, no puede decirse que sea un sentido general que adquiriera la noche en todos los poemas, como afirma el crítico. Algunos casos en los que sí se puede entender como cobijo y asistencia son:

Noche tibia. Sensación placentera. Los sones abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos. Pensaba en el puerto que veía tan seguido... puerto de colores impresionistas y hombre sucios de brazos mojados y brillosos y vello crecido y húmedo.

(“Puerto adelante”: 32).

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.

(“Anillos de ceniza”: 181).

Fuentes concluye su apartado sobre la noche con las siguientes palabras: “Para una artista que padece depresiones cíclicas desde la adolescencia, de las que ni siquiera escapa con ayuda de una fuerte medicación, se comprende que la atmósfera nocturna propicie la aparición de sus terrores—entre ellos el poderoso miedo a la muerte—.” (Fuentes, 2007) Debo disentir de esto y señalar que una declaración tan severa requiere de argumentos para ser considerada y los que muestra Fuentes no parecen concluyentes para explicar por qué la noche, como se muestra, propicia la aparición de miedo en el 29.90% de los casos (**Tabla 2**). Algunos ejemplos de esto son:

Me quieren anochecer, me van a morir.  
Ayúdame a no pedir ayuda.  
 (“Figuras y silencios”: 222).

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.  
 (“El sueño de la muerte...”: 254).

Me rodea en la noche una logia exterminadora  
te llamo y no vienes  
Te amo y no vienes  
 (“Aproximaciones”: 310).

Por otro lado, Jean Chevalier otorga cinco interpretaciones posibles para el símbolo de la noche. Define la noche desde la concepción griega, como lo que engendra el sueño, la muerte, las ensoñaciones, las angustias, la ternura y el engaño, esta caracterización se nombrará como “N#1” y se registra en el 27.94% de los casos (**Tabla 3**):

Tabla 3					
Apariciones de la noche en 106 poemas	N#1	N#2	N#3	N#4	N#5
204 (100%)	57 de 204 (27.94%)	30 de 204 (14.70%)	61 de 204 (29.90%)	22 de 204 (10.78%)	24 de 204 (11.76%)

Como muestra de lo anterior, los siguientes fragmentos:

sí amor estás lejos como el mosquito  
 sí! ese que persigue a una mosquita junto  
 al farol amarillosucio que vigila bajo el  
 cielo negrolimpio esta noche angustiosa  
 llena de dualismos  
 (“Cielo” (fragmento): 39).

Pero sucede que oigo la noche llorar en mis huesos.  
 Su lágrima inmensa delira  
 y grita que algo se fue para siempre.  
 (“La noche”: 85).

En la medianoche  
 vienen los vigías infantiles  
 y vienen las sombras que ya tienen nombre  
 y vienen los perdonadores/ de lo que cometieron mil rostros míos  
 en la ínfima desgarradura de cada jornada.  
 (“Historia antigua”: 195)

La segunda acepción, que llamaré “N#2”, afirma que la “noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida” (Chevalier, 1986: 754). Se contabiliza en el 14.70% de las veces (**Tabla 3**) y se aprecia en los siguientes ejemplos:

Noche tibia. Sensación placentera. Los sones abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos. Pensaba en el puerto que veía tan seguido... puerto de colores impresionistas y hombre sucios de brazos mojados y brillosos y vello crecido y húmedo.  
 (“Puerto adelante”: 32).

es la carne  
la hoja  
la piedra  
perdidos en la fuente del tormento  
como el navegante en el horror de la civilización  
que purifica la caída de la noche  
(“Salvación”: 49).

La noche emerge de la vida.  
(*Suponiendo que me viese...*: 362).

También dice Chevalier que “entrar a la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan las pesadillas y monstruos, las ideas negras” (1986: 754); esta idea, nombrada “N#3” tiene una ocurrencia del 29.90% (**Tabla 3**), como se ve en los siguientes casos:

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  
(“Anillos de ceniza”: 181).

En la medianoche  
vienen los vigías infantiles  
y vienen las sombras que ya tienen nombre  
y vienen los perdonadores  
de lo que cometieron mil rostros míos  
(“Historia antigua”: 195).

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva.  
(“Nuit du cœur”: 218).

Como cuarta representación, nombrada como “N#4”, señala Chevalier que la noche es “la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno” (754); esto se aprecia en el 10.78% de las situaciones (**Tabla 3**) y en los ejemplos subsecuentes:

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar en mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.  
 (“Cuentos de invierno”: 219).

En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla.  
 (“Extracción de la piedra de locura”: 248).

el que me ama aleja a mis dobles,  
 abre  
 la noche, mi cuerpo,  
 ver tus sueños,  
 mi sol o amor  
 (“*x. el que me ama aleja a mis dobles*”: 388).

Finalmente, el quinto significado que Chevalier otorga a la noche es una aclaración, pues como “todo símbolo, la noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (754); esta puntualización, que he denominado “N#5”, se divisa en el 11.76% de las ocasiones (**Tabla 3**), de las cuales algunas muestras son:

Tal vez esta noche no es noche,  
 debe ser un sol horrendo, o  
 lo otro, o cualquier cosa...  
 ¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,  
 (“Noche”: 57).

Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte.  
 Tal vez la noche es nada  
 y las conjeturas sobre ella nada  
 y los seres que la viven nada.  
 (“La noche”: 85).

Camina silenciosa. La noche es una mujer vieja con la cabeza llena de flores.  
 (“Presencia de sombra”: 407).

Por lo anterior, me parece más pertinente la lectura de Josefa Fuentes, quien observa la noche en la obra de Pizarnik como el tiempo que propicia la aparición de temores, sólo precisaría que

debe interpretarse lo acontecido como propio de la voz poética y no de la poeta *per se*. Del mismo modo, el sentido que ofrece Chevalier más cercano a la poética de Pizarnik es el de ingresar a la noche como el ingreso al tiempo mismo, a lo indeterminado: enfrentar las pesadillas, los monstruos y las ideas negras. A partir de esto se entiende que en la poesía de Alejandra Pizarnik, la mayoría de las veces, la noche tiene una connotación negativa y desfavorable, es decir, no se trata de un momento primordialmente fértil para encuentros místicos, por ejemplo, o para acciones placenteras; es más bien, un periodo para converger con el miedo y con lo monstruoso.

La noche se presenta en “El infierno musical” como el ambiente de fondo en el que se tortura a los pecadores y comparte características con el infierno como lo describe la Biblia: “Y el diablo que los engañaba fue arrojado al lago de fuego y azufre, donde también están la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos” (Apocalipsis: 20, 10). Así, en *El infierno musical* de Pizarnik la noche es el momento tormentoso; comparte la misma esencia que tiene la escena en la pintura: el miedo.

### III.2 El jardín

Si bien en su artículo sobre los emblemas poéticos Josefa Fuentes propone el jardín como la segunda figura más importante en la obra de la poeta, un estudio cuantitativo muestra que el jardín se presenta únicamente en un 7.76% de todos los poemas de la *Poesía completa*, como se puede ver a continuación (**Tabla 4**):

Tabla 4	
Poemas en <i>Poesía completa</i>	Poemas en los que aparece el jardín
322 (100%)	25 de 322 (7.76%)

Se trata, eso sí, de la figura más recurrente y estudiada por la crítica. Los estudiosos han coincidido mucho tiempo con lo que dice Fuentes. En su texto, ella asevera que “en la poesía de Alejandra Pizarnik este emblema [el jardín] está vinculado al relato que *Lewis Carroll* dedica a su joven amiga de diez años *Alice Liddell*, *Alicia en el país de las maravillas*” (Fuentes, 2007). Para justificarlo cita una frase célebre pronunciada por Pizarnik en una entrevista<sup>37</sup>: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —«Sólo vine a ver el jardín» [...] como Alicia, yo ‘sólo vine a ver el jardín’”, cita que no se localiza en *Alicia en el país de las maravillas* (1865), lo que me hace pensar que se trata de una oración que Pizarnik recordaba vagamente o que reconstruyó del capítulo “El jardín de las flores vivas” de *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*<sup>38</sup> (1871); esta frase la incluyó literalmente en varios de sus poemas, a partir de lo cual los críticos trazaron una relación aparentemente explícita con el espacio del jardín en *Alicia en el país de*

<sup>37</sup> Entrevista de Martha Isabel Moia a Alejandra Pizarnik, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972: “M. I. M: -Empecemos por entrar, pues, en los espacios más gratos: el jardín y el bosque. A. P.- Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —«Sólo 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 Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero.” (Pizarnik: 2012, 311). Es cierto que esta oración se reproduce en cinco poemas de *Textos de sombra*, conjunto de escritos datado en los últimos años de vida de la autora, 1971 y 1972, (Cfr. Pizarnik, 2013, *Poesía completa*: 401-403, 411-417 y 431-433), pero en los otros veinticuatro poemas en los que se menciona un jardín, la frase no se repite, y si acaso mantiene una relación con los textos de Carroll, el sentido no es el mismo. Por lo tanto, no comparto la idea de que esa aparente obsesión de Alicia y de Alejandra Pizarnik por el jardín como un lugar céntrico y de encuentro se propague en todo el trabajo de la autora.

<sup>38</sup> En el segundo capítulo, Alicia es sorprendida por la reina mientras pasea por el Jardín de las flores; la reina la interroga sobre su presencia ahí, a lo que ella, después de muchas reprensiones responde: “—Sólo quería ver cómo era este jardín, así plazca a Su Majestad” (Carroll, 2010: 74).

*las maravillas*, cuando se unía más bien a la secuela de esta novela y no se citaba textualmente.<sup>39</sup> Si uno rastrea el total de apariciones del jardín que se vinculan con la obra de Carroll, se encuentra con que aparece 26.66% de veces (**Tabla 5**):

Tabla 5			
Apariciones del jardín en 25 poemas	Relación con <i>Alicia en el país de las maravillas</i>	Lugar de la cita	Lugar prohibido con significado negativo
45 (100%)	12 (26.66%)	5 (11.11%)	15 (33.33%)

Como se observa en seguida, los siguientes casos sí se relacionan de alguna manera con el texto de *Alicia*:

alguien entra en la muerte  
con los ojos abiertos  
como Alicia en el país de lo ya visto.  
("Infancia": 176).

En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín.  
("Extracción de la piedra de locura": 248).

Alguien demora en el jardín el paso del tiempo.  
(-*Se abrió la flor de la distancia*: 295).

Fuentes asegura también que el personaje de Alicia se imagina en un jardín con características positivas: "paseando entre parterres de preciosas flores, acompañada por el murmullo de cristalinas fuentes" (Fuentes: 2007), mientras que para Pizarnik se trata de un jardín contrario

<sup>39</sup> Es probable que la crítica haya seguido esta interpretación prestando más atención al fenómeno intertextual que a la referencia misma, de manera que adjudicó a *Alicia en el país de las maravillas* el hipotexto en que se inspira la frase; es por ello importante precisar que la referencia pertenece a la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró del otro lado*, y cabe recordar que esta confusión de citas no cambia la intención de Pizarnik por recordar el texto e incluirlo en sus poemas.

(aunque no describe cómo es), lo cual, si se interpreta como un jardín prohibido con ambiente mayormente negativo es el que mayor índice de aparición presenta con un 33.33%. Aun así, Fuentes no otorga ejemplos de la poesía de Pizarnik, justifica la relación que propone y no explica cómo concluyó que se vinculan dos obras por el hecho de que ambas describan jardines contrarios. Fuentes se limita a describir el texto de Carroll y no aborda en ningún momento las coincidencias que éste tiene con los textos de Pizarnik: “La identificación con el texto de *Alicia en el país de las maravillas* se basa en que este relato contiene en sí la fascinante aventura del sueño, generado desde una infancia que seguro se encuentra muy cerca de la ‘verdadera vida’ que Alejandra Pizarnik persigue restablecer” (2007).

Aunque la estudiosa se afana en demostrar que el jardín es un lugar céntrico y el lugar de la cita, no ofrece razones adecuadas, pues esta descripción se halla únicamente en 5 ocasiones (**Tabla 5**) y sólo menciona un verso que aparece en el poema “Sala de psicopatología”:

ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,  
(“Sala de psicopatología”: 414).

El resto de los fragmentos que podrían coincidir con esta descripción, se empalman con la referencia al texto *A través del espejo* y no comparten el rasgo de ser céntricos, sólo de ser un lugar de llegada:

sólo vine a ver el jardín donde alguien moría por culpa de algo que no pasó o de alguien que no vino.  
(*Ella no espera en sí misma*: 433).

Sombra quería un jardín.  
—Sólo vine a ver el jardín —dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería.  
(*Sólo buscaba un lugar...*: 403).

Finalmente, Fuentes Gómez<sup>40</sup> advierte que el anhelo pizarnkiano por un jardín idóneo “se remonta a un texto de carácter romántico, *Hyperion*, obra escrita por Hölderlin en la que un espíritu liberado intuye su origen al ingresar en el jardín arcádico” (2007), claro que la Arcadia y su jardín son utópicos e ideales, pero no da ningún ejemplo de esto. Sin más explicaciones, y sin detallar el vínculo, afirma que Pizarnik “se reconoce, abismos adentro, como una ‘reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín’” (2007), que busca la reunión consigo misma a través de un lugar vinculado con el sueño.

Me parece que puede arrojar ahora un poco más de luz sobre la interpretación de este símbolo lo que dice Chevalier. Él ofrece once lecturas diferentes para esta figura, las cuales he buscado en todos los poemas de Pizarnik que mencionan el jardín. Las que han arrojado mayor número de coincidencias son las denominadas “J#9” y “J#11” y se describen a continuación, el resto de las variantes definidas y ejemplificadas se encuentran en la **Tabla 7** del Anexo, pp. 75-76.

La variante “J#9”, define al jardín relacionado con las civilizaciones amerindias, pues ellas concebían este lugar como un resumen del universo. Es decir, no sólo formaba parte de él lo bello y exaltante en el mundo (como las flores, los manantiales, las montañas, los ríos y los

---

<sup>40</sup> Por todo lo anteriormente mostrado, debo asentar que me parecen poco fiables las conclusiones de Josefa Fuentes en “Los emblemas poético de Alejandra Pizarnik”, pues en pocas ocasiones ejemplifica sus afirmaciones con citas directas de textos de Pizarnik; generaliza el significado de los temas a partir de unos cuantos poemas, fácilmente rebatibles; además tiene un error importante en una cita textual: atribuye erróneamente el texto *Ojos de perro azul* de Gabriel García Márquez a Pizarnik, pues ella nunca lo escribió, la cita correcta corresponde a “El hombre del antifaz azul”.

caminos), sino también lo temible y monstruoso de la naturaleza. Se registraron 15 ejemplos

(**Tabla 6**) con las características anteriores:

pasos en la niebla  
 del jardín de lilas  
 el corazón regresa  
 a su luz negra  
 [...]
   
 El jardín triangular  
 que oprimo en mi mano  
 chorrea flores de agua  
 Abejas de perfume azul  
 fosforecen como ojos enemigos  
 incrustados en mis huesos  
 (“Aproximaciones”: 309, 314).

Sus ojos son de huérfana cuando llueve en un jardín donde un pájaro lila devora lilas  
 (“[...] del silencio”: 357).

<b>Tabla 6</b>		
Apariciones del jardín en 25 poemas	J#9	J#11
45 (100%)	15 de 45 (33.33%)	10 de 45 (22.22%)

La segunda lectura, “J#11”, que mostró considerables casos (**Tabla 6**) corresponde al jardín que aparece en los sueños como la expresión de un deseo puro de toda ansiedad. Este jardín es muy ordenado: en él se desarrollan las estaciones; la vida y su riqueza se vuelven visibles en este espacio de la manera más maravillosa. Es también un jardín amurallado, al que sólo se puede acceder por una puerta estrecha y a veces puede ser una alegoría de sí mismo. Los siguientes son algunos ejemplos:

Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín.  
 (“Extracción de la piedra de locura”: 251).

cultivo el jardín del furor  
 mi roja sed humeante señala el día  
 (*cultivo el jardín del furor*: 335).

Los resultados anteriores permiten observar que en la poesía de Alejandra Pizarnik, la figura del jardín tiene comúnmente un significado dual, que incluye nociones positivas y negativas (ya asociadas a la presencia de flora ya al ambiente oscuro), así como los límites de un espacio definido, cerrado y de difícil acceso. Esto significa que, aunque no es imposible acceder al jardín, sí es complicado, pues no se trata de un espacio público, sino de un lugar escondido y destinado sólo a algunos.

Por otra parte, para Paulina Daza (2007) en *El infierno musical* se observa una fuerte relación entre este poemario y *El jardín de las delicias* a través de la figura del jardín, pues ésta es el resultado de una intensa transformación. En poemarios anteriores: *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de locura* (1968) el jardín —y el bosque— se asemejan al escenario del País de las maravillas: la voz poética se pasea “esperando sorpresas que la transporten a distintos rincones [...] diferentes de la realidad” (Daza, 2007: s/p.) y de manera inocente, aunque no menos inmersa en la locura, descubre un mundo nuevo:

bosque musical

los pájaros dibujaban en mis ojos  
 pequeñas jaulas  
 (“Antes”: 177).

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.  
 (“Rescate”: 229).

Este motivo luego evolucionó en el jardín que pinta el Bosco en *El jardín de las delicias*: “un jardín caótico, nada inocente, donde los ‘personajes’ humanos, animales y ‘monstruos’ desarrollan acciones que luego serán castigadas en el infierno” (Daza, 2007). Como se observa en el siguiente fragmento:

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura.  
Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio  
(“—*Se abrió la flor de la distancia...*”: 295).

Este jardín es el mismo espacio que en el poema “La palabra del deseo” pues en él se hace referencia explícita a la pintura del Bosco. De esta manera, la voz poética se incluye en la pintura como un personaje más (Daza, 2007):

Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias.  
(“La palabra del deseo”: 271).

Como lo indica Paulina Daza la figura del jardín en *El infierno musical* funciona como puente entre este poemario y *El jardín de las delicias*. En el primer plano de la pintura se observa el Jardín del Edén<sup>41</sup>, mientras que en el segundo lienzo se aprecia otro jardín, el jardín de los placeres. Por lo que cuando Pizarnik hace una referencia explícita a la pintura y enuncia:

---

<sup>41</sup> Este espacio se describe como parte del paraíso terrenal en Génesis: “<sup>8</sup>Yavé Dios plantó un jardín en un lugar del Oriente llamado Edén, y colocó allí al hombre que había formado. <sup>9</sup>Yavé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles agradable a la vista y buenos para comer. El árbol de la Vida estaba en el jardín, como también el árbol de la Ciencia del bien y del mal. <sup>10</sup>Del Edén salía un río que regaba el jardín y se dividía en cuatro brazos. <sup>11</sup>El primero se llama Pisón, y corre rodeando toda la tierra de Evila donde hay oro, <sup>12</sup>oro muy fino. Allí se encuentran también aromas y piedras preciosas. <sup>13</sup>El segundo río se llama Guijón y rodea la tierra de Cus. <sup>14</sup>El tercer río se llama Tigris, y fluye al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Eufrates. <sup>15</sup>Yavé Dios tomó al hombre y lo puso en el jardín del Edén para que lo cultivara y cuidara. <sup>16</sup>Y Yavé Dios le dio al hombre un mandamiento; le dijo «Puedes comer todo lo que quieras de los árboles del jardín, <sup>17</sup>pero no comerás del árbol de la Ciencia del bien y del mal. El día que comas de él, ten la seguridad de que morirás» (Gen, 2, 8-17).

“Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias.” (271), se refiere a ambas representaciones. Se confirma de esta manera la lectura de Chevalier, quien, en una de sus tantas definiciones, concibe al jardín como un resumen del universo, que abarca lo precioso y lo monstruoso. Lo bello correspondería al primer lienzo: los hijos de Dios en abundancia, mientras que lo nocivo encuentra su representación en lienzo medio: el pecado en éxtasis.

Así pues, partiendo del innegable hecho de que Pizarnik se refiere específicamente al “jardín de las delicias” que pinta El Bosco, las lecturas que se pueden hacer de esta figura se leen también de manera dual. Cuando en el poema “Piedra fundamental”<sup>42</sup>, la voz poética enuncia “¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. /Hay un jardín.” (266), después de haber andado como errante, de ver “Presencias inquietantes, [...] signos que insinúan terrores insolubles.” (264) y de estar “abrazada al suelo, diciendo un nombre. [Creyendo que] había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar”, puede entenderse de dos maneras: como alivio o como el comienzo de algo terrible. Ese jardín puede ser la esperanza a la sensación de que nadie puede salvarla o puede ser su perdición y condena, puesto que la voz poética es “invisible” y ha sido arrastrada por el agua hasta un jardín donde nadie puede “salvarla”.

De manera similar pueden leerse el resto de las apariciones del jardín. Por ejemplo, en el poema “El deseo de la palabra” se lee lo siguiente y, en este caso, el jardín también aparenta tener dos caras. Pues aunque en el texto sólo se menciona el lado sombrío, pero se puede entender que hay otro, uno luminoso:

---

<sup>42</sup> Para leer el poema completo ir al Anexo, pp. 77-78.

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.

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí.  
("El deseo de la palabra": 269).

Las seis apariciones de un jardín dentro de *El infierno musical* a su vez se relacionan. Por ejemplo, el siguiente verso: "Voces, rumores, sobras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo" (295), se vincula con el poema antes citado, "El deseo de la palabra", en el que se escuchan voces y se ven sombras dentro del jardín. Así mismo, los poemas "El deseo de la palabra" y "La palabra del deseo" se encuentran conectados, no sólo por el evidente hipérbaton que relaciona ambos títulos, sino porque el segundo es una continuación del primero. En "El deseo de la palabra", la voz poética camina en la oscuridad y observa el oscuro y prohibido jardín, mientras que en "La palabra del deseo" reafirma que desea entrar al jardín y lo hace: ingresa al jardín de las delicias:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.

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.  
("El deseo de la palabra": 269).

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad.

[...]

Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias [...]  
("La palabra del deseo": 271).

### III.3 La música

El elemento musical es el más prominente, de los tres campos semánticos elegidos, en la poesía de Alejandra Pizarnik. Como se muestra a continuación (**Tabla 8** y **Tabla 9**), su registro de aparición supera al de la noche y, notoriamente, al del jardín. Llama la atención que incluso con los datos anteriores, la crítica no considere este elemento como *emblemático*, *representativo* o incluso *notorio* dentro de los textos pizarnikianos.

Tabla 8	
Poemas en <i>Poesía completa</i>	Poemas en los que aparece la música
322 (100%)	93 de 322 (28.88%)

Según las definiciones de Chevalier la música puede entenderse mayormente de tres maneras (**Tabla 9**): primero (M#1), como una armonía de los números y el cosmos, expresada en números sonoros (Chevalier: 739), desde la concepción pitagórica, cuyo papel mediador sirve para ampliar la comunicación entre lo humano y lo divino; segundo (M#2), como una tradición celta, tocada con instrumentos de viento y con arpa en la que hay tres modos de música: el modo del sueño, el de la sonrisa y el de lamentación; y tercero (M#3), desde el cristianismo con valores simbólicos: la música del mundo corresponde a los astros, la música del hombre es armonía entre las facultades del alma y los elementos del cuerpo y la música instrumental como la ciencia de las modulaciones.

Tabla 9			
Apariciones de la música en 93 poemas	M#1	M#2	M#3
221 (100%)	25 de 221 (11.31%)	70 de 221 (31.67%)	71 de 221 (32.12%)

Las caracterizaciones “M#2” y “M#3” parecen ser las más recurrentes en los poemas de Pizarnik. Es decir, desde la mirada de Chevalier, la música en los textos de Pizarnik tiene un significado siempre, de alguna manera, armónico, y se relaciona con instrumentos: la voz, el arpa, las trompetas, el laúd, el piano, y el tambor:

La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando (“El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”: 256).

Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, (“Noche compartida en el recuerdo de una huida”: 258).

Mi cuerpo es una invasión de tambores en el silencio de la noche (“Aproximaciones”: 310).

La música es, a mi parecer, el elemento más fuerte que une al poemario *El infierno musical* y al lienzo “El infierno musical”. Más allá de la evidente homonimia, que ya es en sí un gesto suficientemente poderoso para establecer una relación, ambas obras presumen en sus títulos, ser un lugar de castigo por medio de la música. En la pintura, los pecadores son torturados con diferentes instrumentos<sup>43</sup>, es decir, la música tiene una connotación negativa. Mientras que, en el poemario, esa connotación permanece presente, aunque matizada:

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. (—*Se abrió la flor de la distancia...*: 295).

La luz del lenguaje me cubre como una música, una imagen mordida por los perros del desconsuelo, (“Los de lo oculto”: 284).

---

<sup>43</sup> Se identifican los siguientes instrumentos musicales en el lienzo: la gaita, el laúd, el arpa enmarcada, la zanfoña, la chirimía, el triángulo, el tamboril o tambor, la flauta, la trompeta bastarda o un instrumento fantástico del grupo de los instrumentos de boquilla, la trompa curva o el cuerno animal, el lituus, y la campana (Para ver sus representaciones ir al Anexo, **figuras 9-16**, pp. 79-83).

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario.  
("La palabra del deseo": 271).

Ahora bien, un elemento que aparece constantemente en el poemario es la voz humana y el canto producido por ésta. Si bien, no encuentra representación en el lienzo, se advierte desde el mismo entendimiento de la música que planteé anteriormente que se trata en mayor medida de un canto de tortura, resultado de un castigo; es un sonido doliente:

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.  
("Ojos primitivos": 267).

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio.  
("La palabra que sana": 283).

Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio.  
("Endechas": 289).

Después del análisis cuantitativo de los tres campos semánticos: la noche, el jardín y la música es posible notar que éstos funcionan como puente entre dos obras de distintas disciplinas: *El jardín de las delicias* del Bosco y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik. Esta tríada de elementos se encuentra presente en ambas producciones, ya sea de manera obvia como el jardín y la música, o de forma más velada como la noche. La relación entre la pintura y el poemario es intertextual y alusiva, se trata de una parodia en la que *El jardín de las delicias* es el texto primigenio y *El infierno musical*, el texto secundario. De tal manera que, la obra pictórica condiciona el texto literario y guía su interpretación. Mi propuesta de lectura de este poemario tiene como base la representación pictórica de la noche, el jardín y la música. Desde

esta perspectiva, *El infierno musical* se puede entender como una continuación del lienzo porque la connotación que tienen las palabras es muy similar: confusa, imprecisa y negativa.

#### IV. Conclusiones

A lo largo de esta investigación se revisaron varios aspectos. Primero, se expuso la concepción que tiene la crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik. Con esto pudo observarse que una lectura que se confine a la relación entre vida y literatura resulta limitante y no expresa la complejidad del trabajo de la poeta. Así mismo, se logró comprobar que sus textos no se pueden insertar en una corriente artística determinada, pues se caracterizan por ser heterogéneos y eclécticos. Fue posible también apreciar que su poesía está plagada de referencias a otros artistas y a otras obras. Particularmente, se pudo notar que la influencia pictórica en sus escritos es importante y numerosa.

A lo largo de la investigación se desarrolló el objetivo general propuesto, pues se hizo evidente la relación entre *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik y *El jardín de las delicias* del Bosco. Se confirmó que se trata de un ejercicio intertextual. Gracias al desarrollo de este trabajo concluyo que lo que al principio consideraba una relación explícita, se transformó en una alusión. La homonimia entre ambas obras impide que alguien pudiera negar tajantemente esta afinidad, aun así, es importante destacar que el título y la mención dentro de los versos al “jardín de las delicias” son las únicas muestras explícitas que se tienen de esta relación. El resto de los vínculos se establecen a partir de interpretaciones más complejas de algunos símbolos: la noche, el jardín y la música. De tal forma que, resulta indispensable la mirada de un lector entrenado para hallar estas correlaciones. Propuse, en consonancia con mi objetivo específico, una lectura de *El infierno musical*, en la que los poemas se entienden como una extensión del cuadro y se conciben a partir de los mismos valores: lo negativo, lo misterioso y lo ambiguo.

Además, se observó algo innegable: la poesía no acepta lecturas unívocas, ni significados *últimos*. El ejercicio que hice de asignar un valor a cada palabra fue meramente metodológico y debería permanecer de esta manera. No puedo fijar un significado *general* al jardín, o a la noche o a ninguna otra figura en la poesía de Pizarnik. Puedo hablar de mayorías y de excepciones, pero siempre me encontraré con que los límites del lenguaje no lo permiten. Por lo tanto, yo dudaría de cualquier trabajo que se jacte de haber encontrado *el significado* de cualquier cosa en la poesía de Alejandra Pizarnik.

Por el tipo de metodología con que me acerqué a la poesía, pude percatarme —de manera tangencial e inesperada— que aunque el texto de Fuentes (2007) supone exponer todos los emblemas poéticos en la obra de Pizarnik, y con ello hace generalizaciones que la crítica suele tomar por buenas sin constatarlas, deja de lado figuras que, al menos desde un análisis cuantitativo, pueden considerarse igual de emblemáticas. Al hacer la operación hermenéutica de los resultados numéricos y otorgarles significado, se transforma la interpretación que, con poca fortuna, hizo la crítica decretando significados definitivos, lo cual aumenta el riesgo de cerrar las lecturas interpretativas de la poesía de Pizarnik.

El método de conteo de palabras que utilicé para el análisis resultó altamente efectivo puesto que a partir de los resultados numéricos fue posible realizar una lectura más fina que condujo a una valoración hermenéutica y simbólica; fue una herramienta que, a lo largo de todo el trabajo, permitió cuestionar tesis anteriores, descubrir temas, imágenes y símbolos por explorar y sustentar la pertinencia o impertinencia de aquéllos que se han analizado. Encontré símbolos que la crítica no ha mencionado como otros el lobo y el color lila. Esto último abre la puerta a futuras investigaciones a partir de una metodología cuantitativa y sistemática que de igual manera podría aplicarse en el estudio de otros poetas; pienso específicamente en los, que

como Pizarnik, no han sido valorados por su trabajo, sino por su vida y el drama alrededor de ella; a partir de esto, podrían cuestionarse más mitos literarios.

Por último, se observó que aún queda un largo camino por recorrer en el estudio de los textos de Alejandra Pizarnik, lo cual permite cuestionarse lo siguiente: ¿Se *lee* a Pizarnik o se *repiten* las lecturas de Pizarnik? Desde esta pregunta habría que comenzar a reconsiderar los estudios críticos ya publicados sobre esta autora y, repensar lo que escribiremos en el futuro sobre ella.



UNAM /FFyL

**FUENTES CONSULTADAS****Directas**

Pizarnik, Alejandra (1971). *El infierno musical* Buenos Aires: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2012). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (2013). *Diarios*. Edición a cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (2013). *Poesía completa*. Edición a cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen.

**Indirectas**

Abós, Álvaro (1996). "Alejandra Pizarnik hacia el mito", en *Revisa de Cultura Lateral*, núm. 17, s.p.

Bajtín, Mijaíl (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, (Colección Poesía rusa).

Barthes, Roland (1984). "La mort de l'auteur" en *Le bruissement de la langue*. Paris: Séuil, pp. 61-66.

Becerra Gamboa, Diedre (2004). *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*. Tesis de licenciatura. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Beneyto, Antonio (1983). "Alejandra Pizarnik: ocultándose en el lenguaje", en *Quimera: Revista de Literatura*, n.º 34, pp. 23-27.

Boom, Henk (2016). *El Bosco al desnudo. 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Borinsky, Alicia (1995). "Alejandra Pizarnik: The Self and Its Impossible Landscapes" en Agosin, Marjorie (ed.) y Hall, Nancy Abraham (tr.), *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 291-302.

- Cabrera, Isabel (2006). *Umbral de la mística*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Carroll, Lewis (2010). *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Madrid: Alianza, (Colección Biblioteca Juvenil).
- Cascajosa Virino, Concepción Carmen (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Serie Ciencias de la Comunicación, núm. 4.
- Castañeda, Ma. del Carmen (2012). “Travestismo textual: ruptura con la ideología imperante” en *Critica.cl* Revista latinoamericana de ensayo, año XX. Recuperado de: <http://critica.cl/literatura/travestismo-textual-ruptura-con-la-ideologia-imperante> (fecha de consulta: 4 de agosto de 2017).
- Catelli, Nora (2002). “Invitados al palacio de las citas” en *Clarín*. Recuperado de: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm> (fecha de consulta: 18 de julio de 2017).
- Caulfield, Carlota (1992). “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en 'Extracción de la piedra de locura y El infierno musical' de Alejandra Pizarnik” en *Chasqui*, núm. 1 (21), pp. 3-10.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. trad de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- Cobo, Juan (1972). “Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula” en *Eco*, núm. 151, XXVI/1, Bogotá, pp. 40-64.
- Daza, Paulina (2007). “‘La poesía es un juego peligroso’. Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik” en *Acta Literaria*, n. 34, pp. 79-95.
- Di Ció, Mariana (2007). “Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos” en *Recto/Verso*, núm. 2. Recuperado de: [http://www.elortiba.org/old/pdf/Alejandra\\_Pizarnik\\_en\\_sus\\_manuscritos.pdf](http://www.elortiba.org/old/pdf/Alejandra_Pizarnik_en_sus_manuscritos.pdf) (fecha de consulta: 4 de junio de 2017).

- \_\_\_\_\_ (2008). “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik” en *Cahiers de Lirico*, núm. 4. Recuperado de: <https://lirico.revues.org/473> (fecha de consulta 10 de agosto de 2017).
- Fresno, Adrián (sustentante) (2016). *El infierno musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*. Tesis de grado, Universidad de Pompeu Fabra.
- Fuentes Gómez, Josefina (2007). “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik” en *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 13. Recuperado de: [https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_I\\_pizarnik.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm) (fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017).
- Génette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus-Altea-Alfaguara, (Serie de Teoría y Crítica Literaria).
- Genovese, Alicia (1972). “La viajera en el desierto” en *Feminaria Literaria*, núm. 6 (10), pp. 10-11.
- González Arredondo, Verónica (2009). *Las uniones posibles entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Los Cantos de Maldoror*, tesis de licenciatura, dirigida por Yolanda Sánchez Alvarado, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Gutiérrez, Raquel (1994), “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento” en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_21.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html) (fecha de consulta: 25 de agosto de 2017).
- Huerta, Efraín (2004). *Poemínimos*. México: Secretaría de Educación Pública-Verdehalago (Libros del Rincón).
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twenty-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press (Urbana and Chicago).
- Kristeva, Julia (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro (ed.), La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1997, pp. 1-24, (Colección Criterios).

Lasarte, Francisco (1983). "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik" en *Revista Iberoamericana*, núm. 125 (49), pp. 867-877.

Márquez, Alexis (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI.

Monegal, Antonio (comp.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

Piña, Cristina (2005). *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Quevedo, Francisco de (2014). *Poesía satírica y burlesca*, Antonio García Ángel, editor, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Serie Libro abierto universal.

Sagrada Biblia (1944). versión directa de las lenguas originales por Nácar y Colunga. Madrid: La Editorial Católica. Biblioteca de Autores Cristianos.

Sefamí, Jacobo (1994). "Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik" en *INTI Revista de Literatura Hispánica*, núm. 39, pp. 111-118.

Venti, Patricia (2007). "Alejandra Pizarnik en el contexto argentino" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> (fecha de consulta: 10 de agosto de 2017).

---

\_\_\_\_\_ (2008). *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

ANEXO



**Fig. 1** Francisco de Goya, *Majas en el balcón*, 1810-1812.  
Óleo sobre tela, 162x107.2 cm.  
Colección privada.



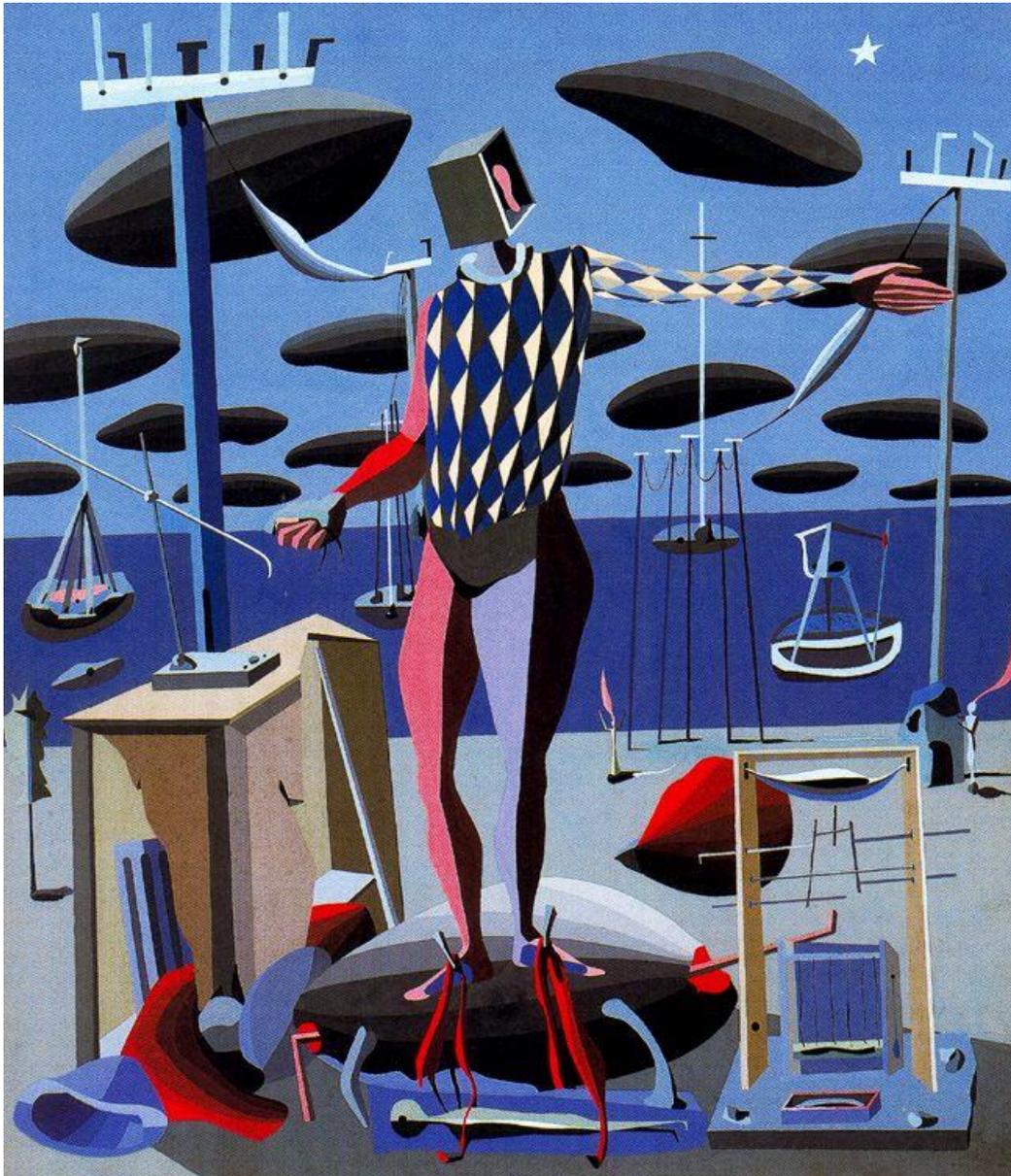
**Fig. 2** Edouard Manet, *Le balcon*, 1868-1869.  
Óleo sobre tela, 170x124.5 cm.  
Museo de Orsay.



**Fig. 3** René Magritte, *Perspective II: le balcon de Manet*, 1950.  
Óleo sobre tela, 84x65 cm.



**Fig. 4** Juan Batlle Planas, *Tribunal de pintores juzgando los elementos de la naturaleza*, 1938.  
Témpera sobre papel, 28.5 x 46 cm  
Colección privada



**Fig. 5** Juan Batlle Planas, *Homenaje a Baigorria*, 1938.  
Témpera sobre papel, 60 x 49 cm  
Colección privada



**Fig. 6** El Bosco, *La extracción de la piedra de la locura*, 1501 - 1505.  
Óleo sobre tabla de roble, 48,5 x 34,5 cm



**Fig. 7** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (cerrado), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 8** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (abierto), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm

Tabla 7			
Variante	Definición	Casos	Ejemplo
J#1	Símbolo del paraíso terrenal y centro del cosmos. Como ejemplos: el paraíso terrenal del Génesis y los jardines paradisíacos orientales.	2 de 45 (4.44%)	Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. ("La palabra del deseo" (fragmento): 271)
J#2	Jardín cerrado, perteneciente a la cultura musulmana y sus monasterios; éstos se caracterizan por tener una fuente central y, semejan imágenes del paraíso; suelen estar engalanados con árboles frutales, plantas odoríferas y corrientes de agua viva.	2 de 45 (4.44%)	todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales. ("Sala de psicopatología" (fragmento): 414)
J#3	Relacionado con la tradición cabalística del paraíso como un jardín devastado por algunos de los que allí entraron	7 de 45 (15.55%)	Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. [...] Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. ("Extracción de la piedra de locura" (fragmento): 247, 253)
J#4	Jardín egipcio, dibujado en los muros de los palacios, con macizos de flores y estanques.	0 de 45 (0%)	
J#5	Retoma la tradición romana de llevar el espacio del jardín a su refinamiento máximo. Se trataba de un lujo, por eso había arquitectura, estatuas,	4 de 45 (8.88%)	Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. ("Las promesas de la música" (fragmento): 233)

J#6	Alude a Persia, donde el jardín toma un significado metafísico y místico. El jardín es una fuente perpetua de comparaciones: la amada se compara al ciprés, al jazmín y a la rosa. Esta figura se emparenta con el oasis y sirve como lugar para refrescarse, tener sombra y refugio.	2 de 45 (4.44%)	Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín. ( <i>Sólo buscaba un sitio pequeño...</i> (fragmento): 403)
J#7	Muestra jardines protegidos por montañas, a manera de muros, es decir, es difícil acceder a este lugar. El jardín en este caso representa un ensueño del mundo, que nos transporta fuera del mundo, algo extra natural.	3 de 45 (6.66%)	heredera de la visión de un jardín prohibido (“Extracción de la piedra de locura” (fragmento): 252)
J#8	Relación con el Corán: la realidad última y la beatitud se interpretan en términos del jardín. Es la morada del más allá reservada a los elegidos. Este espacio tiene fuentes, arroyos de agua viva, de leche, de vino y de miel, fuentes con aroma de alcanfor o de jengibre, frutos sabrosos, vestidos, perfumes, brazaletes, comidas refinadas, es decir, se trata de un lugar precioso y paradisiaco. Dentro de este lugar, los elegidos están cerca del trono de Dios.	9 de 45 (20%)	Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines (“Inminencia” (fragmento): 234)
J#10	Jardín descrito en el <i>Cantar de los cantares</i> , se trata de una analogía de la amada con el jardín; ella es un jardín cercado, un manantial de agua cerrado, una fuente sellada: fuente del jardín, manantial de aguas vivas.	4 de 45 (8.88%)	preferiste la espera, como si todo te anunciase el poema (aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible. ( <i>no, la verdad no es la música</i> , (fragmento): 431)

“Piedra fundamental”<sup>44</sup>

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,

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.

En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa  
inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la  
tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.

Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al  
encontrar pura estopa (pura estepa tu memoria): el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota  
en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar,  
como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo  
quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la

---

<sup>44</sup>Transcribo la primera versión de este poema, publicada por *Siglo XXI* (y cuya ficha completa incluyo en la Bibliografía), ya que la edición de Lumen (2013) con la que trabajé en el resto de la investigación, presentó, después de cotejar con la primera versión un error en el último párrafo del poema.

música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, 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. 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. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo).

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.

*(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas).*

*(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...).*

Y era un estremecimiento suavemente trepidante (lo digo para aleccionar a 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).

Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar.

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.

Cuando el barco<sup>45</sup> alteró su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.

Hay un jardín.

---

<sup>45</sup>2013: *barco* por *baco*.



**Fig. 9** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle de la gaita), 1490 - 1500.

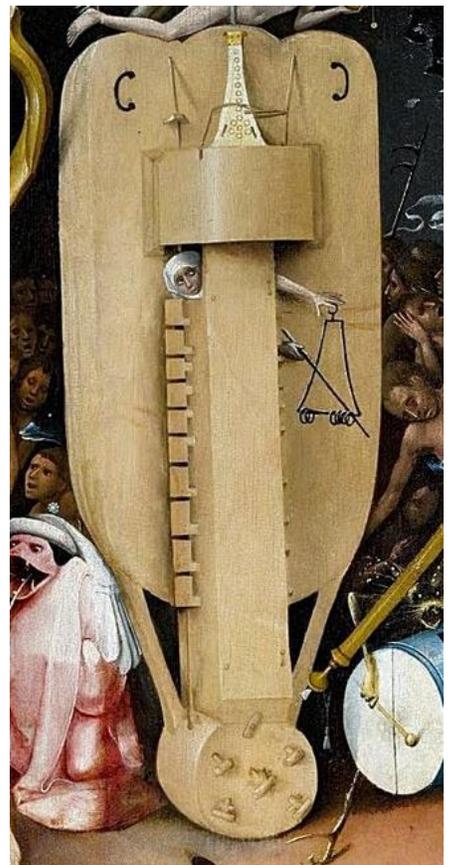
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 10** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle del laúd), 1490 - 1500.

Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm

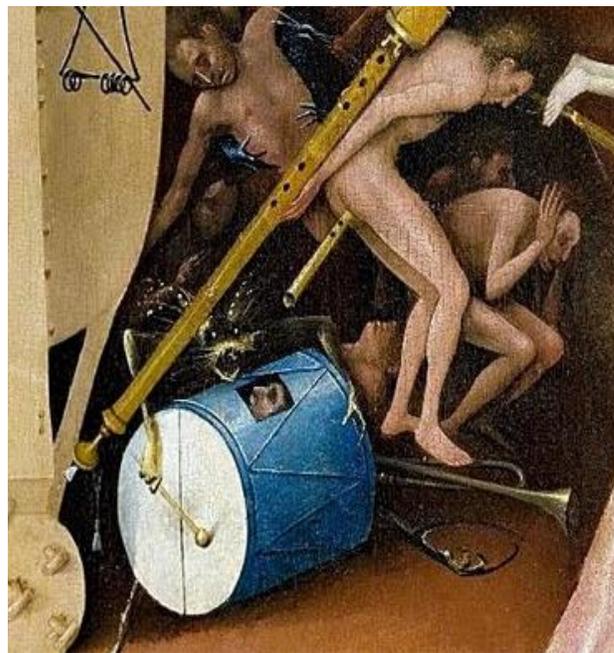
**Fig. 11** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias*  
(detalle de la zanfoña), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 12** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias*  
(detalle del arpa enmarcada), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 13** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle de la chirimía y el triángulo), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 14** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle del tambor y la flauta), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 15** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle de la trompeta bastarda y de la trompeta curva), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm



**Fig. 16** El Bosco, *Tríptico del jardín de las delicias* (detalle del cuerno animal), 1490 - 1500.  
Grisalla, Óleo sobre tabla de roble.  
205,6 x 386 cm

**Índice**

I. Introducción.....	1
II. Marco de reflexión y preliminares teóricos.....	6
II.1 Intertextualidad.....	18
II.1.1 Intertextos en la obra de Alejandra Pizarnik.....	28
II.2 La pintura en la obra de Alejandra Pizarnik.....	30
II.3 <i>El jardín de las delicias</i> de Hieronymus Bosch.....	35
III. Análisis intertextual de <i>El infierno musical</i> .....	39
III.1 La noche.....	40
III.2 El jardín.....	46
III.3 La música.....	56
IV. Conclusiones.....	60
Fuentes consultadas.....	63
Anexo.....	67