



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**ECFRASIS MUSICAL EN TORNO A POEMAS DE ALEJANDRA PIZARNIK COMO
ESTRATEGIA COMPOSITIVA**

**TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA**

**PRESENTA
JEAN ANGELUS PICHARDO VÁZQUEZ**

**TUTOR
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

CIUDAD DE MÉXICO. DICIEMBRE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a Maricel Tuero y a mi padre por su amor y paciencia. También un especial agradecimiento a Susana González Aktories por su generoso apoyo durante todo el proceso de maestría hasta su conclusión. A Roberto Kolb y Jorge David García por su invaluable orientación en todo momento. A María Granillo por todos sus consejos, observaciones y recomendaciones. A Francisco Cortés por sus enriquecedores comentarios y a Edgardo Espinosa por confiar y darle vida a mi música.

ÍNDICE

Introducción	5
I. Hacia un entendimiento de la ecfra­sis como proceso compositivo	8
1.1 La ecfra­sis como una antigua estrategia retórica	9
1.2 Dos diferentes aproximaciones a la ecfra­sis	11
1.3 Sobre la evolución del término: ecfra­sis musical	12
1.4 En torno a la representación	14
1.5 Diferenciaciones sobre la ecfra­sis musical y sus variantes de representación	16
1.5.1 Transposición	19
1.5.2 Suplementación	19
1.5.3 Asociación	20
1.5.4 Interpretación	20
II. El universo poético de Alejandra Pizarnik como motivo de ecfra­sis musicales en la composición	23
2.1 La influencia de las artes plásticas dentro de su obra	25
Imaginar palabras sin saber aún su nombre	30
2.2 El surrealismo como influencia en su trabajo creativo	32
2.4 El simbolismo poético dentro de su obra	33
2.4.1 El universo celeste: astros y bóvedas	34
2.4.2 Naturaleza ensoñadora y destructiva	35
2.4.3 Animales de la noche	36
2.4.4 El universo cromático	36
2.4.5 Espacios poéticos	37
2.4.6 Náufraga eterna	37
2.4.7 Monstruos y seres mitológicos	38
2.4.8 El cuerpo y la sangre	38
2.4.9 Reflejos del espejo	39
2.5 El tópico de la locura como motivo de creación	40
2.4.1 En torno a <i>Extracción de la piedra de la locura</i> de Alejandra Pizarnik	45
2.6 La presencia de la música dentro de su trabajo poético	47

2.6.2 La música de <i>El infierno musical</i>	50
III. Aplicación de las teorías efrásticas propuestas por Bruhn en el contexto de la creación musical	53
3.1 <i>Desfundación</i>	53
3.1.1 Texto e interpretación	57
3.1.2 Del proceso creativo y las estrategias efrásticas	59
3.1.3 Dos perspectivas de una misma obra	61
3.1.4 Procesos efrásticos en la música y el video	64
3.1.5 Versión para cello en vivo, electrónica y video	70
3.1.6 Versión audiovisual	72
3.2 <i>El infierno musical</i>	73
3.2.1 Texto e interpretación	73
3.2.2 Del proceso creativo y estrategias efrásticas	74
Conclusión	88
Apéndice	91
	91
	92
Bibliografía	95

Introducción

El presente trabajo de creación e investigación artística toma como punto de partida la hipótesis de que la música puede emplear elementos de otro tipo de representaciones artísticas para la creación de una nueva obra musical. Si bien existen numerosos casos que podrían ser suficientes para constatar la afirmación anterior, el objetivo de la investigación es ir más allá, respondiendo a la pregunta de hasta qué punto es posible tal descripción desde el plano sonoro y cómo es que manifiesta dicha representación.

Mi interés se enfoca en la incorporación de elementos literarios y del simbolismo de la poética de Alejandra Pizarnik en el contexto musical, pero fuera del ámbito de la música vocal. Al mismo tiempo, pretendo emplear algunas de las estrategias de creación que son representativas de su obra para utilizarlas en el ámbito de la composición musical. La razón por la cual decidí trabajar con su poesía se remonta a mi adolescencia en la que, mediante el álbum *Cruelty and the Beast* (1998), de la banda Cradle of Filth, me acerqué a la producción literaria de Pizarnik.

En los últimos años he orientado mis procesos compositivos por representaciones verbales de cuadros que me generan imágenes sonoras, siendo éstas con las que me ha interesado trabajar en la creación musical. Si bien mi acercamiento hasta ahora había sido más bien intuitivo, el tener la oportunidad de encontrarme con literatura especializada en esta maestría en torno al tema, me ha hecho cuestionar y observar de forma más consciente los procesos realizados hasta el momento.

Para tener una idea más cabal de lo que implica un proceso efrástico, destino el primer capítulo de mi tesis a presentar las diversas acepciones que ha tenido este término desde el punto de vista de la teoría y crítica literaria a lo largo del tiempo, desde que surge como recurso retórico en la era clásica. Observo en este capítulo que se trata de un concepto que se ha empleado de distintas formas para hablar de una representación (sea de un objeto artístico u ordinario tomado de la realidad) que ocurre dentro de otro discurso artístico. Remito para mayor detalle a textos teóricos clave como *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis, Musical Ekphrasis* (Clüver, 1998), *Composers Responding to Poetry and Painting* (Bruhn, 2000) y “A Concert of Paintings: ‘Musical Ekphrasis’ in the Twentieth Century” (Bruhn, 2001). Dado que mi interés se centra en la representación musical, me centro sobre todo en textos de Siglind Bruhn sobre ecfrafrasis musical, derivando de ahí las estrategias efrásticas que me resultaron

significativas y útiles para mi propia composición, como son la transposición, suplementación, asociación e interpretación, mismas que defino en cada caso.

Con el fin de situar a la autora argentina Alejandra Pizarnik, en cuya obra se inspiran las dos composiciones que realizo para esta tesis, en el segundo capítulo me ocupo de hablar de aspectos que considero importantes en su biografía, sobre todo aquellos vinculados a la creación de imágenes en las obras que me interesan. Reconozco, por ejemplo, que Pizarnik misma tuvo un gran interés en relacionar su obra literaria con otras manifestaciones artísticas como la pintura y la música. Asimismo, encuentro que presenta una importante influencia del surrealismo y que en su poesía son recurrentes varias imágenes que la crítica literaria ya se ha encargado de destacar. Entre ellas, el universo celeste y cromático, el mundo animal, el vínculo con la noche, los monstruos y seres mitológicos, el tópico del espejo y su reflejo, etc. Me baso en este capítulo en especial en el trabajo de María Isabel Calle (2011).

Una vez establecido lo que se entiende por las posibilidades efrásticas y que se ubican las estrategias y temas poéticos privilegiados de Pizarnik, dedico el tercer capítulo al proceso sobre mis dos composiciones, empezando por situar la fuente literaria (y su referente pictórico), que en cada caso se remite a un poema específico. Procuero hacer una interpretación del contenido de cada poema, sin que se trate propiamente de un análisis crítico-literario especializado, sino sobre todo en función de las imágenes que encuentro en cada uno y lo que motiva a idear y recrear en mi propia creación musical. Hablo a partir de ahí del proceso compositivo y creativo al que me enfrenté en cada una de las piezas, y cómo se hicieron conscientes los usos de elementos efrásticos dentro de cada una de las composiciones.

Así, la primera obra, *Desfundación* (para cello y electrónica) toma como fuente primaria el poema homónimo de la antología poética *Extracción de la piedra de la locura* (1968) de Pizarnik. Para su creación hago uso de procesos de interpretación, asociación y suplementación tanto del poema, como de la primera obra que leí de Pizarnik: *La condesa sangrienta* (1966), de la cual recupero la idea de lo gótico terrorífico del libro para vincularlo con la interpretación que hago del poema y de algunas características de la antología. Decidí realizar dos versiones de la obra, con el fin de trabajar de dos maneras distintas. En el primer caso, la pieza para cello y electrónica, realicé un trabajo en solitario para la composición electroacústica, notación gráfica de la partitura, edición y masterización de la maqueta sonora que acompaña esta investigación. La única colaboración se

dio para la sesión de grabación de la pieza que estuvo a cargo de Edgardo Espinosa. En tanto que para la segunda versión (versión audiovisual) decidí prescindir del elemento gráfico de la partitura para dejarme llevar más por el aspecto sonoro. Retomé parte de lo escrito y elegí llevarlo por otro camino, dejándome afectar tanto por la parte visual como de la retroalimentación que se dio a partir de la colaboración para creación del video.

La segunda composición musical, creada para orquesta sinfónica, dialoga con dos fuentes primarias para su creación. Por un lado, el poema “El infierno musical” que se incluye en la compilación con el mismo título, y por otro, el tercer panel del cuadro “Jardín de las Delicias” del pintor neerlandés Hieronymus (o Jheronimus) Bosch (también conocido como el Bosco)¹, al que el texto poético hace referencia. Por medio de las estrategias empleadas en la pieza anterior y de recursos literarios (repetición, reorganización y desintegración) utilizados por Pizarnik en sus últimos libros, asocio algunas de las imágenes, tanto visuales como sonoras, con una selección de imágenes del cuadro.

Procuró en cada caso ejemplificar mediante pasajes de las obras, así como apuntar a aspectos derivados de las imágenes elegidas que participaron, sobre todo en la primera obra donde se realizó a partir de un trabajo colaborativo un producto audiovisual. Acompañó la tesis de cuadros explicativos, algunos de ellos integrados en el análisis y otros a los que remito en un apéndice al final de la tesis.

Con todo el recorrido, en el que me adentro en la vida, obra, motivaciones y poéticas de Pizarnik que tienen un fuerte arraigo en el mundo de las imágenes visuales y sonoras, y en donde tomo estas referencias como inspiración para mi propio proceso creativo, busco mostrar que las herramientas intermediales y efrásticas contribuyen de manera importante a modelar procesos compositivos en obras musicales como las que yo realizo.

¹ En esta tesis se hará referencia a él bajo las dos formas, ya sea como Bosch o como el Bosco. Ello debido a que también Pizarnik se refiere a él como Bosch.

I. Hacia un entendimiento de la ecfrasis como proceso compositivo

Antes de adentrarme en los procesos ecfrásticos que me sirvieron de inspiración de la obra de Alejandra Pizarnik para generar el material para el desarrollo de las obras musicales que presento, es conveniente explicar de lo que se trata este recurso tan antiguo y cómo se ha ido desarrollando a lo largo de la historia.

La ecfrasis (o *ekphrasis*),² desde la concepción de los antiguos pensadores de los siglos III y IV d.C., era uno de los procedimientos retórico-discursivos utilizado en formas de representación de naturaleza descriptivo-narrativa, en el que se establece una relación ambivalente (tanto referencial como representacional) con un objeto plástico que el mismo texto propone como autónomo (Pimentel 2003, 205). La ecfrasis o descripción formal, era uno de los ejercicios de los *progymnasmata*, los cuales se caracterizaban por ser manuales de retórica diseñados por los educadores sofistas griegos que se encargaban de preparar a los estudiantes para presentar discursos completos en exposiciones públicas. Estos manuales consistían en una serie de ejercicios preparatorios, organizados por orden de dificultad (Kennedy, 1983, 59).

La investigadora Luz Aurora Pimentel, en su artículo “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, comenta lo siguiente en torno al concepto de *ekphrasis*: “se trataba de una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos, una descripción que tenía la virtud de la *enargeia*”³(2003, 205). Por lo tanto, la ecfrasis en la antigüedad podía distinguirse por las cualidades del idioma y, lo que es más importante, por el efecto creado en el oyente. A los antiguos estudiantes de retórica se les enseñó a distinguir entre *ekphrasis* y *diēgēsis*, precisamente por la cualidad de la viveza, que se medía en términos del efecto (*enargeia*) causado sobre el oyente. Pimentel añade que, con el paso del tiempo, dichas descripciones se fueron centrando en

² En español también puede encontrarse este término con acento (écfrasis); sin embargo, las personas que se dedican formal y profesionalmente (como Irene Artigas y Luz Aurora Pimentel) a estudiar sobre el tema desde hace tiempo en Hispanoamérica hacen uso de la transliteración directa del griego, por lo cual no lo acentúan. Teniendo en cuenta lo anterior y debido a que la presente investigación se remonta a los orígenes del concepto, en esta tesis se emplea sin acento.

³ Quintiliano hace la misma distinción que hace Nikolaos entre una simple declaración de hechos (*diēgēsis/narratio*) y un relato desarrollado que hace que la audiencia se sienta presente en los eventos descritos y emocionalmente involucrada en ellos.

direccionando hacia objetos plásticos de tipo figurativo, hasta reducirse únicamente como la representación verbal de un objeto plástico.

Recupero la definición del término desde épocas remotas por la percepción que tenían sobre esta distinción que depende de la cantidad de detalles perceptibles que tenía una ecfraasis, a diferencia de una narración. La viveza y la atención sobre esos pequeños detalles son características importantes dentro de mi música.

1.1 La ecfraasis como una antigua estrategia retórica

Como estrategia retórica, el concepto de *ekphrasis* ha sido definido de diversas maneras: como una exposición (Nadeau, 1952, 279); como un relato visible en detalle, que trae ante los ojos de uno lo que ha sido mostrado (Baldwin, 1959, 66); y como cualquier descripción digresiva elaborada incrustada dentro del discurso retórico. No obstante, en estas definiciones, el concepto no es descrito como si fuera un género en sí mismo, sino más como una técnica de persuasión, destinada a encajar en una parte de un discurso más amplio. Como parte de una estrategia retórica, la ecfraasis era considerada esencial para los géneros mayores como la épica, lírica, poesía, pastoral, drama, historia, etc. (Lemen Clark, 1957, 203).

De acuerdo con Liz James y Ruth Webb, en su libro *To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places*, aquello sugerido para una representación visual vívida son personas, lugares, tiempos y eventos (1991, 6). Algunos investigadores también incluyen descripciones de animales, plantas, estaciones, entre otros. Nicolás de Myra es el único retórico de la tradición progymnasmática en incluir las obras de arte como un posible objeto para la descripción. Ejemplo de ello, lo encontramos en el manual que representa *Los Principios de Retórica* de Aftonio (siglo IV d.C.), en el cual se describe a detalle la arquitectura de la Acrópolis de Alejandría, comparándola y contrastándola con la Acrópolis de Atenas, además de puntualizar con gran detalle diferentes aspectos de las paredes, los pórticos, los templos y la librería (Clark, 1957, 202-203).

De acuerdo con los manuales de retórica, las dos cualidades más importantes de estilo en la ecfraasis eran claridad y viveza o, en palabras de Ray Nadeau, “la idea de representar fielmente las cosas que se describen” (1952, 279). Además, en adición a las cualidades referidas, en los

manuales se aconsejaba embellecer la descripción con figuras retóricas en un estilo apropiado para el tema y la ocasión. Los objetivos en esta tradición se han descrito de diversas maneras para persuadir y motivar a la audiencia a creer en la verosimilitud de una realidad textual.

Por otro lado, la ecrasis, como una descripción retórica en prosa sobre una obra de arte, ha sido abordada de diversas maneras, ya sea como la descripción verbal de una obra de arte gráfico, según Page DuBois (1982, 3); la representación verbal de una representación visual, en palabras de James Heffernan (1993, 3); o como lo define W.J.T. Mitchell, una descripción retórica de una obra de arte (1994, 153). La descripción de los objetos cotidianos en la cultura griega temprana (como vasijas, cuencos, frascos, peines, mantos, sandalias, prendas de vestir, murales, tapices y similares) lleva a Mitchell a concluir que los primeros ejemplos de poesía ecrástica no se centran en la pintura, sino en esos objetos utilitarios que parecen tener ornamentaciones o representaciones visuales simbólicas (1994, 115). El ejemplo clásico más antiguo, citado a menudo, es la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles en la *Ilíada*.

Durante el período helenístico, el término aparece en la poesía narrativa como “una unidad aislada dentro del discurso” (DuBois, 1982, 6). Luego se separa de ahí y aparece en una variedad de contextos y géneros, incluida la poesía lírica. De hecho, Mitchell señala que es común encontrar la ecrasis en poemas que describen obras de arte visual (1994, 152).

Por su parte, Donald Lemen Clark comenta que, a pesar de que, en los estudios recientes de la actualidad, existe una tendencia a limitar la definición de ecrasis a descripciones de obras de arte, en la tradición retórica, los educadores de la antigüedad tardía asumieron que los oradores y escritores debían ser expertos en las pinturas en el sentido más amplio de la descripción de obras de arte. Como parte de una estrategia retórica, la ecrasis era considerada esencial para los géneros mayores como épica, lírica, poesía, pastoral, drama, historia, etc. (1957, 203).

Considero que el acercamiento a la comprensión de este tipo de prácticas antiguas de la ecrasis iluminan lo que hoy se entiende sobre este concepto. Asimismo, pienso en la importancia de entender este tipo de prácticas para asimilar de mejor manera su esencia, que considero que se mantiene en muchas de las obras de ecrasis musical que me ayudaron para esclarecer sus estrategias y poder aplicarlas dentro de mis obras.

1.2 Dos diferentes aproximaciones a la ecfrasis

En las discusiones actuales se pueden encontrar dos nociones divergentes sobre el término. En su sentido clásico, es un recurso literario, que, en ocasiones, puede encontrarse junto con un epíteto, mediante el cual un poeta detiene temporalmente la acción de un discurso con el fin de describir elementos particulares y, así, ofrecer una descripción más detallada de una determinada escena (Touizrar, 2019, 17). Es decir, la ecfrasis sirve como un dispositivo mediante el cual un poeta evoca la experiencia de un objeto o escena, que puede ser real o imaginaria, con el fin de provocar una imagen en la mente de un lector u oyente. La imagen visual se genera a través de una afectiva descripción detallada tanto de la forma del objeto como de su esencia dinámica mediante metáforas vívidas e intensas (*enargeia*) (Webb, 2009, 5).

Por el contrario, el sentido moderno del término toma como objeto la obra de arte intertextual o intermedial, donde un poeta o artista retrata una obra de arte empleando el medio y los recursos de otro medio artístico. Un ejemplo característico del siglo XIX de este segundo tipo de ecfrasis es “*Ode on a Grecian Urn*” de John Keats, donde todo el poema hace una descripción extensa de una pieza de cerámica.

No obstante, es importante mencionar las precisiones a las cuales atiende Ruth Webb en la introducción de su libro *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*:

I have argued elsewhere that the existence of this intermediate category of ekphrasis (in the ancient sense) of works of art and architecture (like Philostratos’ *Eikones* or Paul the Silentary’s verse ekphrasis of Hagia Sophia) provided part of the impetus towards the modern definition as scholars in the late nineteenth and early twentieth centuries focused attention on this particular group of texts which then came to stand for the whole category of ekphrasis⁴. But at no point in antiquity (or Byzantium) was ekphrasis confined to a single category of subject matter, nor can every text about images be claimed as ekphrasis in the ancient sense (2009, 2).

La cita anterior es relevante para comprender de mejor manera el contexto en el que se definió, enseñó y practicó la ecfrasis. Y es en la escuela de los retóricos donde podemos encontrar

⁴ Se recomienda la consulta de Ruth Webb, “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre” en *Word and Image*, 1999, 15: 7–18.

una explicación sustancial de lo que era, cómo funcionaba y cuál era su propósito. Considero que para poder tener un amplio entendimiento del concepto no podemos desvincular la teoría de la retórica de la práctica de la ecfrosis. Si bien es cierto que los postulados de la antigüedad son a menudo muy diferentes que los nuestros, como podría esperarse si tenemos en cuenta el hecho de que la cultura del periodo imperial de la época era todavía en gran medida una cultura oral, es importante comprender que el fenómeno de la ecfrosis pertenece a una concepción de la palabra como una fuerza que actúa sobre el oyente. En este sentido se revelan algunas de las energías que habitan en los textos que, para nosotros pueden carecer de significado pero que, para el lector antiguo, estaban repletos de agradables efectos visuales y emocionales (Webb, 2009, 5). Dos cualidades de la naturaleza de la ecfrosis que utilizaremos en este estudio serán: la cualidad de *enargeia*, que podemos entender como vivacidad, y el papel de la imaginación.

1.3 Sobre la evolución del término: ecfrosis musical

El uso moderno de la ecfrosis, es el resultado de una serie de transformaciones que han tenido lugar de forma gradual y un tanto desigual, con la desavenencia de que es posible encontrar estudiosos que utilizan la palabra de diferentes formas en un mismo período. Las diferencias entre las definiciones antiguas y modernas no se reducen únicamente a la presencia o ausencia de una determinada categoría de temas, o a la "descripción", un punto que comúnmente se debate hoy en día. De hecho, son los fundamentos básicos de la antigua ecfrosis los que lo hacen interesante y lo distinguen de los usos modernos del término. La distinción más importante entre la ecfrosis y la categoría de descripciones de obras de arte reside en los criterios por los que se definen los dos grupos.

En la actualidad, dentro de la extensa literatura especializada en torno al tema, es importante considerar tres definiciones sobre ecfrosis que menciona Luz Aurora Pimentel, pues en ellas se destaca la relación intermedial⁵ de carácter semiótico, que es de primordial importancia para esta investigación. La autora comenta la definición de Leo Spitzer: “la descripción de una

⁵ En la segunda mitad del siglo XX, el artista norteamericano Dick Higgins confirmó en su ensayo “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” el ascenso de la práctica de combinar medios y artes. Esta práctica intermedia comenzó a incluirse cada vez más en los estudios interartísticos, siendo “entre-medios”, lo que permite, además, considerar aspectos tanto semióticos como pragmáticos (González, Cruz, García, 2021, 5-6).

obra de arte pictórica o escultórica” (1962, 72), la visión de James Heffernan, que la concibe como un concepto más abstracto en el que la representación vuelve a ser un factor fundamental de un medio visual a un medio verbal (1993, 3), y la aportación de Claus Clüver sobre la representación verbal de una representación no verbal, generalmente de tipo visual. Sobre esta última, se distingue el carácter relacional de un texto verbal a un objeto plástico, con la inclusión de la composición de un sistema sígnico no verbal (Clüver, 2017, 30), lo cual, como comenta la autora, permite extender el texto a una relación intersemiótica e intertextual.

Resulta útil en este sentido recordar también lo que Valerie Robillard precisa respecto a que no hay un estilo literario que sea exclusivo sobre el abordaje de la ecfrafrasis, debido a que abarca varios tipos de textos y conexión entre diferentes medios y lenguajes artísticos (2011, 28). En ese tenor, sobre la diversidad de textos y su posible relación, Roman Jakobson, distingue la forma de interpretar un signo en tres vertientes: traducción intralingüística, entendida como un nuevo planteamiento o formulación del texto dentro del mismo lenguaje verbal; la recreación de un texto verbal en un lenguaje distinto que identificamos como traducción interlingüística; y, por último, la que es de especial interés para este estudio, la transmutación o traducción intersemiótica (1975, 359), que se da por ejemplo entre dos lenguajes artísticos distintos.

Dicho lo anterior, la ecfrafrasis ofrece un marco que permite interactuar con otras disciplinas o medios pues como comenta Robillard, no existe una característica que lo haga o no ecfrafrástico, pues no hay nada definitivo que lo clasifique, por lo que sus posibilidades en cuanto relaciones, formas y posibles lecturas se amplían conforme su aplicación (2011, 30).

Lejos de señalar qué tan distinta es la definición moderna, la importancia radica, como ya hemos mencionado antes, en situar la teoría y las prácticas antiguas en su propio contexto, en el que el lenguaje juega un papel relevante. En este sentido, es difícil encontrar equivalencias exactas entre la terminología literaria moderna que se desarrolló principalmente para el análisis de textos escritos y categorías antiguas de pensamiento. “Descripción” es un ejemplo de ello (Webb, 2009, 9). Una de las críticas más puntuales que hace Ruth Webb a la definición de Leo Spitzer sobre la ecfrafrasis se relaciona con la manera aislada sobre la utilización del término, en la que se eliminan sus distinciones culturales y su retórica de la imagen.

De los posibles vasos comunicantes entre dos formas de arte que pueden ser expresadas en diferentes sistemas de signos, tales como el verbal, el pictórico, el cinético o el sonoro, la relación

entre palabras e imágenes es la más explorada. Aunque durante mucho tiempo se ha entendido que la música hace uso de atributos y capacidades retóricas y discursivas, es de manera reciente que se han propuesto teorías refinadas de la ecfraasis en la música⁶. Entre los diversos estudios realizados en torno a los casos en los que las artes como la poesía y la pintura son fuente de inspiración para músicos y compositores, Siglind Bruhn es una de investigadoras pioneras que ha referido puntualmente a este tipo de proceso en relación con la música. Bruhn afirma en su libro *Musical Ekphrasis* (2000, XV) que no tan solo los poetas pueden responder a una obra de arte visual con un acto creativo en su propio medio, transponiendo el estilo, la estructura, el mensaje y las metáforas de un medio a otro. Añade además que, mediante la transposición de aspectos tanto de estructura como de contenido, los compositores pueden complementar, interpretar, responder con asociaciones, problematizar o jugar con algunos de los elementos sugerentes de la imagen original.

Son muchos los ejemplos musicales en que los músicos han utilizado materiales extramusicales para la composición de una obra. Así lo afirma Bruhn en su artículo “A Concert of Paintings”, en el cual comenta que las composiciones musicales con referencias explícitas, ya sean verbales, en títulos y notas de acompañamiento, u onomatopéyicas, han existido durante gran parte de la historia de la música occidental, desde la *Sinfonía pastoral* de Beethoven, hasta la *Sinfonía doméstica* de Richard Strauss (2001, 553). En ese mismo artículo añade que la música también puede crear representaciones sonoras de representaciones verbales, identificando esta variante de ecfraasis particularmente en composiciones de música no vocal que recrean un texto literario, en lugar de establecerlo como un elemento de creación dentro de la obra como puede ser la elaboración melódica, la narración, declamación o simplemente la lectura.

A diferencia de la ecfraasis literaria, Bruhn identifica la ecfraasis musical como un fenómeno relativamente reciente, cuyo nexo se encuentra de forma clara en la música de finales del siglo XIX (2001, 553-558), al tiempo que añade que es importante diferenciar entre la música programática y la música con procesos ecfraásticos. Ella considera que una de las principales diferencias entre ambas se halla en el concepto de la representación, aspecto que, por su importancia merece ser tratado en el siguiente apartado.

⁶ Para una visión general y concisa de la historia de las teorías retóricas en la música, consúltese Wilson, Bluelow y Hoyt (2001) y McCreless (2002). Por su parte, Mark Evan Bonds (1991) ofrece una teoría detallada de la relación entre la forma teórica y musical.

1.4 En torno a la representación

La creación musical a partir de una obra pictórica o literaria no es algo novedoso, pues ejemplos de composiciones musicales con referencias explícitas de este tipo han existido durante gran parte de la historia de la música occidental. Son muchas las obras musicales que nos remiten a algún poema o alguna pintura que el compositor utiliza para la descripción o narración de sucesos e imágenes. Este proceso de descripción bien podemos encontrarlo en poemas sinfónicos o en obras musicales de carácter programático. No obstante, como se ha mencionado con antelación, la efrasis dista mucho de ser un proceso meramente referencial o descriptivo, con una diferencia marcada entre las obras incidentales o programáticas y las que conllevan un proceso efrástico.

La efrasis es un término, por demás explorado, y que, como vimos, se utiliza habitualmente para hablar de representaciones verbales de representaciones visuales, es decir, que tuvo su origen en un campo distinto a la música. Entonces, ¿cómo es que podemos hablar de una efrasis musical y en qué sentido puede ser utilizado dicho término?

Bruhn dedica un apartado en el inicio de su libro *Musical Ekphrasis* para referir a un punto que considera vital para diferenciar la música efrástica de la música programática, la cual considera que persigue objetivos distintos a la música que busca re-crear una obra nueva a partir de una anterior. El centro de casi todas las teorías filosóficas de la representación está ocupado por un par de términos en el estilo: “descripción-referencia” o “imagen-proposición”. Por un lado, la representación tiene lo que se le conoce como relación natural con el objeto que representa, es decir, que se reconoce lo que representa. Explicado desde un punto de vista cognitivo, son básicamente las mismas vías neuronales las que se activan en el proceso de reconocer una representación visual de un árbol que en el proceso de reconocer el árbol en sí (2000a, 9). Más allá de las imágenes fijas como pueden ser pinturas y obras de arte visual, los modos de representación mimética incluyen imágenes en movimiento como la danza, la mímica y modos de representación en tiempo real como la interpretación de discurso directo e imágenes sónicas, en especial, las representaciones onomatopéyicas, que pueden incluir desde el canto del cucú (por ejemplo, en Benjamin Britten, “Friday Afternoons Op. 7-Cockoo!”, (1933-1935) hasta transcripciones del canto de otros tipos de pájaros (en Olivier Messiaen “Oiseaux exotiques”, 1956), entre otros muchos ejemplos sonoros similares.

Una obra mimética también puede describirse como icónica, es decir, como una pieza cuya estructura se basa en signos icónicos, definidos en tanto que tienen una singularidad y comparten algunas propiedades con el objeto que denotan (Orlov, 1981, 131). De lo anterior podemos inferir que, en la música, esta es la excepción y no la regla, debido a que la representación musical puede funcionar de muchas formas diferentes, ya sea como una señal, un síntoma emocional, una imagen mimética, un tropo abstracto que denota un pensamiento, e incluso como un símbolo compuesto que hace referencia a un concepto completo.

Otro elemento interesante en la discusión es el que se liga con el estímulo extramusical. Bruhn identifica dos categorías que pueden ayudar a comprender su complejidad: la de representación y la de referencia, las cuales considera análogas en el contexto de la pintura y poesía. Añade además que puede pensarse la representación por medios musicales para abarcar no solo los casos de mimetismo, sino también las impresiones a nivel de los sentidos, matices, formas y espacialidad de eventos sonoros. Por su parte, la referencia, al igual que en la representación por medios verbales y pictóricos, se basa según Bruhn, en convenciones culturales e históricas (2000, 10), haciendo uso de la connotación, que, en palabras de Leonard Meyer, podemos entender como aquellas asociaciones que son compartidas por un grupo de individuos de una misma cultura (1956, 131-137).

De lo anterior podemos encontrar una diferencia esencial respecto al arte referencial y al arte representacional. El primero, podemos entenderlo en el sentido de lo que Ernst Gombrich en *Art and Illusion* ha llamado "el mito del ojo inocente", el cual supone que lo representacional imita o simplemente otorga un estímulo ya conocido u ofrecido en la otra obra, dejando fuera la función de la interpretación, un elemento que el arte referencial utiliza para la insinuación o evocación a partir de la obra primaria. Bruhn cita a Arthur Schopenhauer para explicar que, en música, la representación de lo existente en el mundo no se realiza de manera obvia. Este argumento se opone, según ella, a la percepción de Donald Francis Tovey en torno a su postura referente a la irrelevancia de los elementos programáticos en su valor como música (2000, 12). Lo que se comparte en todos los casos de representación, desde la descripción directa hasta la referencia simbólica, sostiene Roger Scrutton, es el hecho de que "lo entiendes... recuperando pensamientos sobre un mundo de ficción" (1994, 353), o, dicho en palabras de Leonard Meyer: "Ultimately is the listener who must make connotation concrete" (1956, 226).

1.5 Diferenciaciones sobre la ecfrasis musical y sus variantes de representación

Bruhn comenta que las composiciones musicales con referencias explícitas, ya sean verbales (en títulos y notas acompañantes) u onomatopéyicas, han existido durante gran parte de la historia de la música occidental, algo que la ecfrasis musical no ha hecho (2000, 50). La pregunta sería: ¿qué hace a esta música distinta de las composiciones a las que refiere anteriormente?, ¿qué elementos y variantes puede tener para que sea considerada la ecfrasis musical como parte de una obra?

La autora afirma que la ecfrasis musical, contraria a obras musicales incidentales o de carácter programático, narra o pinta una realidad ficticia creada por un artista diferente. Y, además, por lo general, se relaciona no solo con el contenido de la realidad ficcional transmitida poética o pictóricamente, sino también con la forma y el estilo de representación en el que este contenido fue moldeado en su medio primario. A pesar de que con frecuencia ha sido señalado por diversos investigadores que no existe una línea de demarcación definida entre la música absoluta y la música programática, también es cierto que el límite entre este tipo de música y el equivalente musical de la ecfrasis, no es del todo claro. No obstante, Bruhn intenta esclarecer la diferencia con dos obras musicales del mismo autor: *Hamlet* y *Mazeppa* de Franz Liszt. Sobre la primera obra, comenta que es una impresión musical del personaje que Shakespeare describió verbalmente. Sin embargo, la obra de teatro y la leyenda que lo rodea han existido antes e independientemente del dramaturgo que lo hizo famoso, y que la música de Liszt no intenta relacionarse con la trama o estructura de la obra, ni con sus características lingüísticas o estilísticas, por lo que no se puede decir que transforma la obra. En lo que respecta a sus poemas para piano, los “Sonetos” de Petrarca, así como para su poema sinfónico, *Mazeppa*, Liszt tiene reimpresso todo el texto poético de Victor Hugo en la partitura musical, como una extensión de la forma de la canción, yuxtaponiendo las palabras y su entorno no simultánea sino consecutivamente, con muchas correspondencias, de forma que resultan sumamente relevantes para esta investigación porque es una muestra de una auténtica transformación del contenido, estructura y estilo de un medio poético a un medio sonoro, fuera del ámbito de la música vocal (2000, 33).

A pesar de que, tanto la ecfrasis musical como la música programática, hacen uso únicamente de la dotación instrumental para responder a una determinada fuente, ya sea literaria o pictórica, la forma de trabajar con los elementos de la obra es la que marca una diferencia notable. De acuerdo con Bruhn, la música incidental narra, describe o representa escenas, personajes,

historias o características que observa de la fuente primaria, en tanto que la ecfrafrasis en el ámbito musical es un proceso más complejo, que no se relaciona tan solo con el contenido del recurso poético o pictórico, sino también con algunos otros aspectos de estilo, forma, estado de ánimo e información de diferente índole que se relacionan con la obra de la cual deviene (2000, 48).

Lo anterior nos conduce a la importancia de mencionar las diferenciaciones y aclaraciones en torno a la ecfrafrasis musical en la visión de Bruhn (2000, 47-48):

1. La “representación” de un texto que ha sido previamente representada en medio distinto, puede aplicarse teóricamente tanto a una obra de arte como a una imagen o *slogan* producido en masa.
2. Acorde a la definición moderna de ecfrafrasis, la representación primaria sugerida puede ser real o ficticia.
3. El género de la composición musical puede ser de cualquier duración y se puede componer para cualquier dotación instrumental.
4. La ecfrafrasis musical, al igual que en materia literaria, puede hacer referencias cruzadas de una selección de componentes con otro tipo de información, como datos históricos y distintos elementos de significación que no se encuentran expresados en el texto primario.
5. Finalmente, una distinción importante de la ecfrafrasis musical frente a la literaria, es que la ecfrafrasis musical necesita de un medio distinto para su representación.

Como hemos visto hasta ahora, el concepto de representación es de crucial importancia, pues marca un desafío en la forma de acercarse y dejarse afectar por la obra primaria. No obstante, no es el único concepto que sugiere un reto en su aplicación, pues el proceso de ecfrafrasis es, de igual manera, un tema que requiere de reflexión, pues tal y como comenta Bruhn, tres de los cinco términos que son utilizados con frecuencia en la nomenclatura literaria, pueden crear problemas en el ámbito de la música porque se relacionan a procesos musicales existentes (transportación, transformación y transcripción) (2000, 53). Debido a esto, Bruhn considera otros términos que pueden ayudar para identificar los procesos y procedimientos a favor de la ecfrafrasis musical: *transmutación* es el primer término al cual alude, un concepto utilizado en raras ocasiones fuera de la distinción muy específica hecha por Roman Jakobson (a quien con este concepto ya he mencionado en páginas anteriores)⁷, porque bien puede hacer referencia a una implicación

⁷ Se recomienda la consulta de Roman Jakobson: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 359.

diferente que la propuesta por la ecfrafrasis. Otra posibilidad que podría agregarse en la discusión es la *transfiguración*, un concepto utilizado por Jorge de Sena en la reacción poética ante obras musicales, mejor conocido como “transfiguración poética de la música”⁸. Y finalmente, la *transmedialización*, un término propuesto por Bruhn, que, a su consideración, logra captar mejor la esencia de lo que está en juego sin permitir ninguna de las interpretaciones tácitas, erróneas en que la transmutación y la transfiguración pueden caer. Además de estos tres procesos, creo conveniente referirme a otras cuatro nociones que menciona Bruhn respecto al tipo de reapropiación que puede darse y que tienen que ver con mi propio proceso compositivo, por lo que a continuación abundaré brevemente en cada una de ellas (2000, 53).

1.5.1 Transposición

Este concepto ha sido utilizado ampliamente como una de las posibilidades en que una forma de arte puede relacionarse con una expresión artística en otro medio (relación intermedial). Su origen podemos encontrarlo con el escritor Jean Tardieu, uno de los creadores de poesía ecfrafrástica más prolíficos de principios del siglo XX, quien se propuso descubrir una manera de definir en términos poéticos, y mediante sonoridades verbales la transposición de sonidos, colores y forma, en términos poéticos y sonoridades verbales (1944, 14). Un ejemplo musical sobre este proceso de transformación lo podemos encontrar en la obra *La Femme-Fleur* del compositor Walter Steffens de 1966. En un análisis sobre la pieza, Monika Fink muestra la forma en que el compositor logra una traducción de las estructuras pictóricas plasmadas en la obra homónima de Pablo Picasso. Steffens utiliza la técnica serial para transmutar el proceso de abstracción del pintor, en el que toma como punto de partida un desnudo femenino representado de forma naturalista y lo convierte en un girasol con rostro de mujer. De la misma manera en que el contorno del retrato se distorsiona y se restaura en la búsqueda de nuevas formas, la línea melódica en serie se rompe y se reagrupa en nuevas entidades musicales (Fink, 1988, 105).

⁸ Para mayor información, se recomienda la consulta Jorge de Sena, *Poesía* // Lisboa: Edicoes 70,1988), pp. 208-209.

1.5.2 Suplementación

El término suplementación ha sido utilizado de manera vaga. No parece sugerir que un fenómeno sea incompleto en sí mismo o que haya algo que pueda completarlo o elevarlo a una unidad superior. Cuando un poeta complementa una obra de arte visual, agrega algunas de las innumerables dimensiones no espaciales que no se pueden expresar visualmente con tanta facilidad. Los suplementos van desde experiencias sensoriales (con descripciones del sonido, el olfato, el gusto y el tacto que la imagen puede sugerir, pero no hacer explícitas) hasta la lectura del poeta de gestos completos en posturas detenidas, un posible “antes” y “después” en el momento capturado, sentimientos y pensamientos en personajes representados, etc.

1.5.3 Asociación

De acuerdo con Bruhn, la asociación en la poesía efrástica es utilizada en el mismo sentido que en otros campos y, en la que el compositor no se basa en ninguna representación previa, sino que parte de un proceso en el que el autor reflexiona respecto a la esencia, el mensaje y los valores que la obra evoca (2000, 67).

Un caso de ecfrosis musical que se vincula con el proceso anterior, se encuentra en la obra *Prelude and Ant Fugue with a Crab Canon* del compositor danés Per Nørgård, quien comenta en la nota de la obra que el preludio se basa, compás por compás, en el Preludio en Do mayor del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. El preludio es como un prisma donde las cinco secciones se magnifican o trasponen a otras octavas, manteniendo la característica proporción áurea. El canon cancrizante o retrógrado, al igual que la fuga, están inspirados en la obra gráfica del pintor y grabador neerlandés Maurits Cornelis Escher. Bruhn afirma al respecto que cuando la postura efrástica se plantea por asociación, se lleva al espectador a un primer plano y, a menudo, introduce perspectivas que el artista en cuestión podría pensar como opuestas o en rechazo (2000, 70).

1.5.4 Interpretación

Otro tipo de ecfrosis que resulta relevante para la creación de la obra es la de tipo interpretativo, la cual trabaja con fuentes distintas a las de la representación. De acuerdo con Bruhn, este proceso se relaciona más con la información que no se encuentra directamente en la obra de la cual parte, sino que utiliza otros datos como fuente primaria, los cuales pueden ser acontecimientos históricos,

crónicas, diarios, o incluso relatos legendarios y mitológicos para la creación de una nueva obra. Ejemplo del proceso anterior lo podemos encontrar en la obra *The Chagall Windows* del compositor, pianista y director británico John McCabe (Bruhn, 2001, 580).

La obra versa en torno a las historias de las Doce Tribus de Israel, que son representadas en el orden en el que se encuentran en el Génesis, y que, pese a que incluyen los títulos tanto en los vitrales como en la música, no se muestran de manera explícita. El compositor comenta sobre su obra que las doce ventanas, las cuales considera obras maestras del arte visual ya que representan a los doce hijos del patriarca Jacob, por lo tanto, a las Doce Tribus de Israel, y en el que siguen un curso cronológico desde el primogénito Rubén hasta Benjamín, su hijo más joven. En su música adopta una forma similar, y ciertos detalles de la partitura están directamente relacionados con los detalles pictóricos de las ventanas. Por ejemplo, un elemento melódico importante en la cuarta sección, “Judá”, se deriva de una transliteración musical del nombre CHAGALL, que en la obra orquestal es plasmada con la culminación de una fanfarria de trompeta la cual que se repite al final de la obra. Por otra parte, ciertos detalles de la instrumentación son sugeridos por las características de las ventanas. McCabe hace una aclaración importante en la nota de la obra, en la que comenta que la música no está diseñada como música programática, sino que está concebida en líneas sinfónicas en un esquema claro y lógico, por lo que es posible que el público que espera que cada ventana sea presentada en diferentes secciones de la obra se sientan decepcionados (1999, 6)

Por otro lado, podemos hallar una variante sobre la ecfrosis interpretativa, la cual se destaca por lectura crítica de la obra, en la que se exploran las posibles razones y elecciones del autor. Incluso Bruhn comenta sobre una posible subcategoría que plantea Gisbert Kranz, la cual surge de la postura interpretativa a partir de reacciones emocionales en torno a una representación pictórica, en donde el impacto o efecto causado se basa en la interpretación, que, por lo general, es ocasionado por detalles que no están contenidos en la obra (Bruhn, 2000, 76).

Todo el recorrido anterior referente al concepto de ecfrosis, sus diferencias y variantes de representación, así como su aplicación en la música, me permitieron comprender la esencia y características del concepto, al tiempo de seleccionar los procesos que me ayudarán para la creación de las obras musicales. En primera instancia recupero las palabras de Luz Aurora Pimentel, en torno a la concepción antigua de la ecfrosis, en la que manifiesta una relación retórica

con el fin de lograr que la audiencia se sienta presente en los eventos descritos y emocionalmente involucrado con ellos. Esta premisa es un punto de partida para el presente trabajo, pues por medio de la *enargeia*, (concepto que relacionaremos para este estudio con la fuerza, forma y modo de transmisión de un mensaje), trabajaré una representación distinta a la de la fuente primaria, en este caso, un texto de Alejandra Pizarnik.

Otra característica importante para este estudio se centra en la utilización de la ecfrasis como una técnica de persuasión acorde a la visión de Webb. Por un lado, para emplearla dentro de un discurso mayor y por otro, abrir el espectro para la representación visual, desde las obras primarias que utilizo hasta una ecfrasis detallada sobre lugares, eventos, animales, entre otros elementos que pienso emplear para la creación musical.

Un tercer punto importante para mí es la relación intermedial que destaca Pimentel, la cual será de primordial importancia para el proceso de transmutación que pretendo establecer en las nuevas obras musicales. La idea se fundamenta en la reapropiación de las variantes de representación propuestas por Bruhn (véase esquema 1), para trabajarlas a modo de estrategias creativas, con el fin de generar, elaborar y desarrollar los elementos de la primera obra (en este caso de Alejandra Pizarnik) dentro del ámbito musical para una nueva obra que devenga de ésta, o aun de la relación que esta última guarde con una incluso anterior (una pintura).

Categorías de la ecfrafrasis musical y variantes de representación ecfrafrástica acorde al modelo de Siglind Bruhn <i>Esquema 1</i>		
Categorías de ecfrafrasis musical	Características	Ejemplo de obras
Combinación	Involucra la colaboración entre texto y música para una posible coexistencia entre ambas disciplinas (Bruhn 2001, 566), la cual se puede distinguir a través del texto o parte del texto verbal ya sea a manera de epígrafes o poemas completos. No obstante, puede estar representada de modo exclusivamente musical, sin la inclusión del texto.	<i>Preludios epigramáticos</i> (1981) para guitarra de Leo Brouwer.
Integración	Significa que los elementos de la parte verbal y la parte visual constituyen una unidad que no puede reducirse a la suma de sus elementos (Bruhn 2001, 569). La forma musical se filtra en un medio donde se entrelaza con otro, haciéndolo inseparable.	<i>Ursonate</i> (1932) de Kur Schwitter.
Transformación	Se refiere a la adición de un elemento o al desarrollo de una idea nueva que no aparecía en la fuente primaria, por lo que es exclusivo de la obra musical (2001, 572).	<i>Gaspard de la nuit</i> (1908) de Maurice Ravel.
Variantes de representación ecfrafrástica	Características	Ejemplo de obras
Transposición	Es cuando el compositor recrea musicalmente el contenido de un poema, obra literaria o pintura, así como aspectos distintivos de su forma (Bruhn 2001, 585).	<i>La femme-Fleur</i> (1982) para flauta y piano de Walter Steffens.
Asociación	Esta variante se conecta con la categoría de transformación, porque el compositor hace uso de alguna imagen visual o sonora, que puede vincularse con experiencia personal o alguna conexión emotiva (Bruhn 2001, 586).	<i>La dans des morts</i> (1938) de Arthr Honegger.
Suplementación	En esta variante la música complementa elementos que no aparecen en la obra original, es decir, que estos elementos son exclusivos del discurso musical.	El prelude a la siesta de un fauno (1894) de Claude Debussy,
Interpretación	Esta variante destaca porque el compositor hace una lectura crítica de la fuente primaria combinando y complementando con otros datos como fuente primaria, los cuales pueden ser acontecimientos históricos, crónicas, diarios.	<i>The Chagall windows</i> (1974) de John McCabe.

Pero para poder explicar varios de los procesos mencionados en mis propias composiciones, es preciso detenernos en lo que sigue en la fuente literaria de la que parto, por lo que se destinará el siguiente capítulo a entender el universo poético de la autora argentina que me interesa.

II. El universo poético de Alejandra Pizarnik como motivo de ecfrasis musicales en la composición

Mi primer acercamiento a la obra de Alejandra Pizarnik fue un tanto circunstancial, pues se dio a través de *Cruelty and the Beast* (1998), álbum discográfico de la banda de black metal gótico Cradle of Filth. Esta tercera producción de la banda británica toma como influencia la leyenda de la condesa húngara Erzsébet Bathory del siglo XVII para su creación y desarrollo. El disco me atrapó en su totalidad, desde la oscura seducción de la portada (véase imagen 1) hasta la intensidad de su música, y casualmente aún sin conocer sobre la condesa, la canción que más llamó mi atención –y que es, de hecho, mi canción predilecta del grupo– fue “Bathory Aria”. Al escucharla, recuerdo haberme interesado en conocer más sobre la canción, el concepto del disco y el por qué habían elegido como motivo a aquella mujer dentro de una bañera repleta de sangre⁹.



Imagen 1. Portada de la tercera producción discográfica de la banda británica Cradle of Filth.

⁹ Louisa Morando fue elegida para aparecer en la portada del disco con una imagen que, en palabras de Dani Filth, vocalista de la banda, hace referencia a la condesa dentro de una bañera donde supuestamente se bañaba en la sangre de sus víctimas.

Fue, pues, gracias a esta banda de gothic metal que conocí sobre la leyenda de la condesa, y que inconscientemente, me acerqué a dos libros icónicos que abordan el tema, los cuales, para mayores señas, llevan el mismo título de *La condesa sangrienta*: el poema en prosa de la escritora surrealista francesa Valentine Penrose (1962)¹⁰ y el relato de Alejandra Pizarnik (1966).

Del primero recuerdo la morbidez de las torturas que se describen en un escenario gótico de estancias heladas, en tanto que del segundo me cautivaron tanto sus palabras como las imágenes que éstas despertaban en mí¹¹. Además del libro de Pizarnik llamó mi atención su estructura, dividida en once capítulos, donde se mezcla una narrativa poética muy particular en prosa, pasando por los títulos (que en un principio hablan de los métodos de tortura que la condesa utilizaba), los epígrafes que incluye, hasta la simbología poética que utiliza, sin olvidar la referencia (proceso directamente metatextual e intertextual) con la obra de Penrose. Recuerdo haber leído pasajes del libro en más de una ocasión, al tiempo que escuchaba el disco. Me gustaba hacerlo porque comprendía mejor el simbolismo de las letras de Dani Filth, a su vez inspirado en otras fuentes literarias¹², las abrumadoras atmósferas que acompañan a la orquestación y a las diversas sonoridades que, en conjunto, lo hacen uno de los discos más exitosos y memorables de la banda.

Fue así como luego me acerqué a la poesía de Alejandra Pizarnik. De ahí que para este proyecto de creación-investigación deseara volver al primer libro que conocí de ella y recuperar muchas de las imágenes, (visuales, poéticas y sonoras), como parte de la primera obra musical a realizar.

¹⁰ Cabe mencionar que en su versión original el título añade el nombre de la condesa: *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante*.

¹¹ En años posteriores a la primera lectura que hice del libro, adquirí y leí el libro en la edición de Libros del zorro rojo con ilustraciones de Santiago Caruso. Aquellos dibujos me fascinaron tanto que despertaron en mí una diversidad de sensaciones y completaron una serie de imágenes sonoras con las que siempre quise trabajar, y que por ende retomo para la primera composición de este proyecto.

¹² En una entrevista para CrypticRock.com, Dani Filth comentó que era un ávido lector de autores como Edward Frederic Benson, Oscar Wilde, Algernon Blackwood, Bram Stoker y Edgar Allan Poe www.crypticrock.com/interview-danifilth-of-cradle-of-filth-2/ (consultado en 23 de septiembre de 2021).

2.1 La influencia de las artes plásticas dentro de su obra

Ubicarse en el entorno poético de un autor es un desafío y, especialmente en el de Alejandra Pizarnik por la conexión que, como considero, guarda su obra con su vida personal, y con otras disciplinas artísticas como la pintura y la música. Ejemplo de lo primero, es lo que afirma Cristina Piña en relación con el exilio que sufre la familia Pizarnik durante la Segunda Guerra Mundial, al emigrar de Ucrania, pasando por una breve estadía en París hasta establecerse en Buenos Aires, donde la poeta encontraría su segunda patria (Piña, 1999, 24). De acuerdo con María A. Ruiz García, son los libros de *Correspondencia Pizarnik* y *Dos letras* donde hallamos cartas que dejan conocer parte de la intimidad de la autora en cuestión. Esta faceta de la autora también resulta importante y complementaria para entender el mundo interior, a veces atormentado y desfasado, en el que se gestan sus imágenes literarias.

Alejandra Pizarnik publicó ocho libros en vida, a los cuales se suma una serie de publicaciones íntimas como las de las cartas ya mencionadas, o las de diarios y otros textos publicados póstumamente, los cuales han sido profusamente comentados y manipulados tanto por sus críticos como por sus editores, para intentar enlazar ciertos aspectos de su vida dentro con su obra, como comenta Ruiz García (2012, 8). En ese sentido, comparto la crítica que hace sobre algunas ediciones como las de sus *Diarios*, en las que eliminan notas, cuadernos y referencias importantes, probablemente porque no iban acorde a la visión del editor¹³. De ahí que no asombra, que estudiosas de Pizarnik como Patricia Venti cite a Arriaga Flórez para afirmar que el texto autobiográfico es la principal causa para promover la censura. Pero independientemente de la manipulación que ha sufrido su historia de vida, personalmente consideré de vital importancia para mi proceso contemplar los diarios y algunos libros que, si bien no son los más conocidos de la autora, contienen dibujos suyos, pues lo veo como un recurso importante a tener en cuenta para este estudio, dado nos permite acercarnos más a la comprensión sobre su proceso de creación de imágenes.

¹³ Algunos estudiosos de Alejandra Pizarnik han criticado la edición a cargo de Ana Becció por cercenar información como trazos o dibujos que originalmente eran parte del poema con el fin de no contaminar la obra, sin importar que Pizarnik ya había publicado parte del libro, en este caso de sus diarios, en la revista *Mitos* entre 1961 y 1962 (Venti, 2004, s.p.).

Cabe en este sentido recordar que, de su relación con otras disciplinas artísticas, el involucramiento de Pizarnik con el universo de las artes plásticas no sólo se dio como crítica o conocedora, sino como practicante aficionada desde su juventud. Pues fue esta preparación la que repercutió directamente en la manera en que concibió su oficio literario. Su interés por la pintura va más allá de simplemente enfrentarse a la hoja en blanco para hablar de las obras, pues ella también pintaba. Sus diarios revelan además una percepción visual de la poesía con su hábito de colgar poemas suyos en las paredes con el fin de contemplarlos (Dobry, 2004, 33). De acuerdo con Martha Isabel Moia, la pintura parece haberle ofrecido posibilidades expresivas que, según la poeta, el lenguaje le negaba, tal y como podemos constatar en el siguiente fragmento de la entrevista¹⁴ que se le hizo en 1972:

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, busca mis palabras, implica una tensión que no existe al pintar. (...) Yo quisiera llegar a escribir algo semejante a “la gitana” del Aduanero porque hay silencio y, a la vez alusión a cosas graves y luminosas. También me conmueve singularmente la obra de Bosch, Klee, Ernst. (Pizarnik, 1975, 251).

Además del interés por la obra de los artistas mencionados, hallamos en sus textos una isotopía constante del color y la sombra, junto con referencias a Goya o Wols, que bien pueden observarse bajo el marco teórico de la ecfraesis. Dadas todas estas características, Mariana Di Cío rastreó el uso personal que Pizarnik hacía de un sistema de *accrochage*¹⁵ que le permitía “colgar” la frase de otro en su poema, como si estuviera componiendo un *collage* dadá o surrealista. Otros procedimientos poéticos derivan de operaciones combinatorias como la desintegración, la repetición y la reorganización, heredadas de la técnica del *cut-up* de los Beatniks¹⁶ (2015, 185).

¹⁴ La entrevista se titula “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” y aparece en la publicación del libro *El deseo de la palabra*. (Pizarnik 1975).

¹⁵ Término francés que significa colgar, y que se ha utilizado desde finales de la década de los 60 para exhibir imágenes en los museos o para hablar de dos exposiciones simultáneas que se complementan entre sí.

¹⁶ Mariana di Cío comenta que, entre las técnicas plásticas utilizadas por Pizarnik están el *grattage*, el *frottage* o la intervención de fotos, a las que se suman las operaciones combinatorias de separación, disgregación, repetición, restricción y rearmado que, como el *cut-up* de la generación de escritores norteamericanos conocida como los Beatniks, pueden ser comprendidas como “maneras de significar la pulsión de la muerte” (2015, 185).

La estética de las artes plásticas fue de primordial influencia en la forma en que Pizarnik concretaba su proceso creativo. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en “Prólogos a la antología de la joven poesía argentina”:

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, talvez, 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 yo hable de espacio privilegiado. (Pizarnik citada en Leighton, 2003, 12)

Es en este espacio privilegiado del poema, donde las palabras adquieren un significado que las deslinda de su uso cotidiano para que puedan expresar lo que el poema pide, o en palabras de Pizarnik: “estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retorcida, sufrida” (Becció, 2014, 207). Lo anterior es un ejemplo no sólo de la necesidad de expresarse mediante una alusión vívida a ciertos objetos (enargeia), sino también de un proceso creativo donde Pizarnik deja clara su intención por acrecentar su gesto poético mediante la colección de palabras afines, precisas o justas para la escritura (Becció, 2005, 243). Este acto se acompaña de una relación intermedial y de estrategias escfrásticas como la transposición, como comenta Gómez Sánchez, si observamos la obsesión por el silencio, el cual aparece de distintas formas, ya sea como un lugar o espacio para la creación (la hoja en blanco o el espacio vacío); la presencia del ritmo en los intervalos para infundir sonoridad propia al poema (ya sea en las imágenes como en la distribución espacial); en los silencios que recorren el poema, o en la pulsación del mismo (2017, 30). Son estos silencios y sus distintas formas de representación lo que también llama mi atención al momento de pensar su obra en términos no sólo literarios o visuales sino también sonoros.

Por otro lado, si regresamos al proceso de preparación poética, podemos notar que el dibujo es una parte esencial del proceso de llamamiento¹⁷, el cual le permite imaginar palabras “sin saber aún su nombre”. Ruiz García comenta que los dibujos que encontramos en sus diarios, entrevistas

¹⁷ Alejandra Pizarnik define así al proceso mediante el cual se llega a la palabra adecuada (2012, 47).

y su literatura epistolar están sometidos a un destino provisorio, es decir, que corren con la suerte de reemplazar y a la vez de reemplazados. Es de destacar para esta investigación la siguiente cita que la misma crítica hace sobre el proceso creativo de Pizarnik para esta investigación:

En el trabajo de Pizarnik, en parte de su proceso creativo, las nociones de dibujo, pintura y poema no pertenecen a categorías estables perfectamente cerradas sobre ellas, sino que funcionan como una articulación, un continuo donde cada parte constituye a la otra, y los límites se desvanecen, por lo que la figura de Alejandra Pizarnik también se disuelve en sus creaciones difusas. La bidimensionalidad del dibujo se construye como puente hacia la palabra, y es en la palabra que el espacio cobra todas sus dimensiones, colores y texturas (Ruiz García, 2012, 47-48).

Queda claro, pues, que el atractivo de las imágenes de Pizarnik es de orden híbrido y sensible desde ángulos en los que la pintura se complementa y funde con la poesía. De esta manera, tal y como observamos en el primer capítulo, Alejandra Pizarnik deja ver en su proceso creativo, cómo es que una forma de arte puede relacionarse con una expresión artística en otro medio, estableciendo así una relación intermedial, en este caso de la pintura hacia la poesía. Y sumado a esto, cómo por medio de un proceso de transmedialización, puede transferir del dibujo a la palabra todas las características de colores y texturas que tenía en mente, como Ruíz García comenta en la cita anterior.

La inserción de paratextos como títulos, epígrafes o dedicatorias dentro de la obra literaria de Pizarnik, muestra la importancia de relacionar referencias provenientes de las artes plásticas dentro de su literatura con el fin de revolucionar su propio lenguaje poético¹⁸. La autora además refiere directamente a la obra de Penrose que también llamó mi atención como ya expuse más arriba, y ello en pasajes que destacan una percepción estética que resulta clave para mi trabajo, como el que cito a continuación:

Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje. No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose,

¹⁸ Un trabajo que profundiza en este aspecto es el texto “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading” de Jason Wilson (2007), donde se analiza la conexión de los textos de la autora en sintonía con las búsquedas poéticas de los escritores surrealistas.

sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. (Pizarnik, 2002, 282).

Al igual que los artistas surrealistas, Pizarnik define la escritura como huella de un gesto gráfico, creando un vínculo de sus textos con la pintura. Nos recuerda, además, su paso por el taller del pintor catalán Juan Battle Planas, que, aunque fue fugaz, marcó de manera importante su trabajo en el campo de las letras.

Baste este breve recorrido para confirmar que desde muchos ángulos y de muchas diversas es posible encontrar en la obra y poética de Pizarnik una importante presencia de las artes visuales, precisamente debido a este tipo de influencias, ya que pueden incluso observarse en sus manuscritos elementos compositivos que son más propios de la pintura que de la literatura (Di Cío, 2012, 213). Abundaremos a continuación en algunos aspectos específicos de estas relaciones, dado que ayudarán a entender mejor cómo inspiran procesos efrásticos en mi obra.

Imaginar palabras sin saber aún su nombre

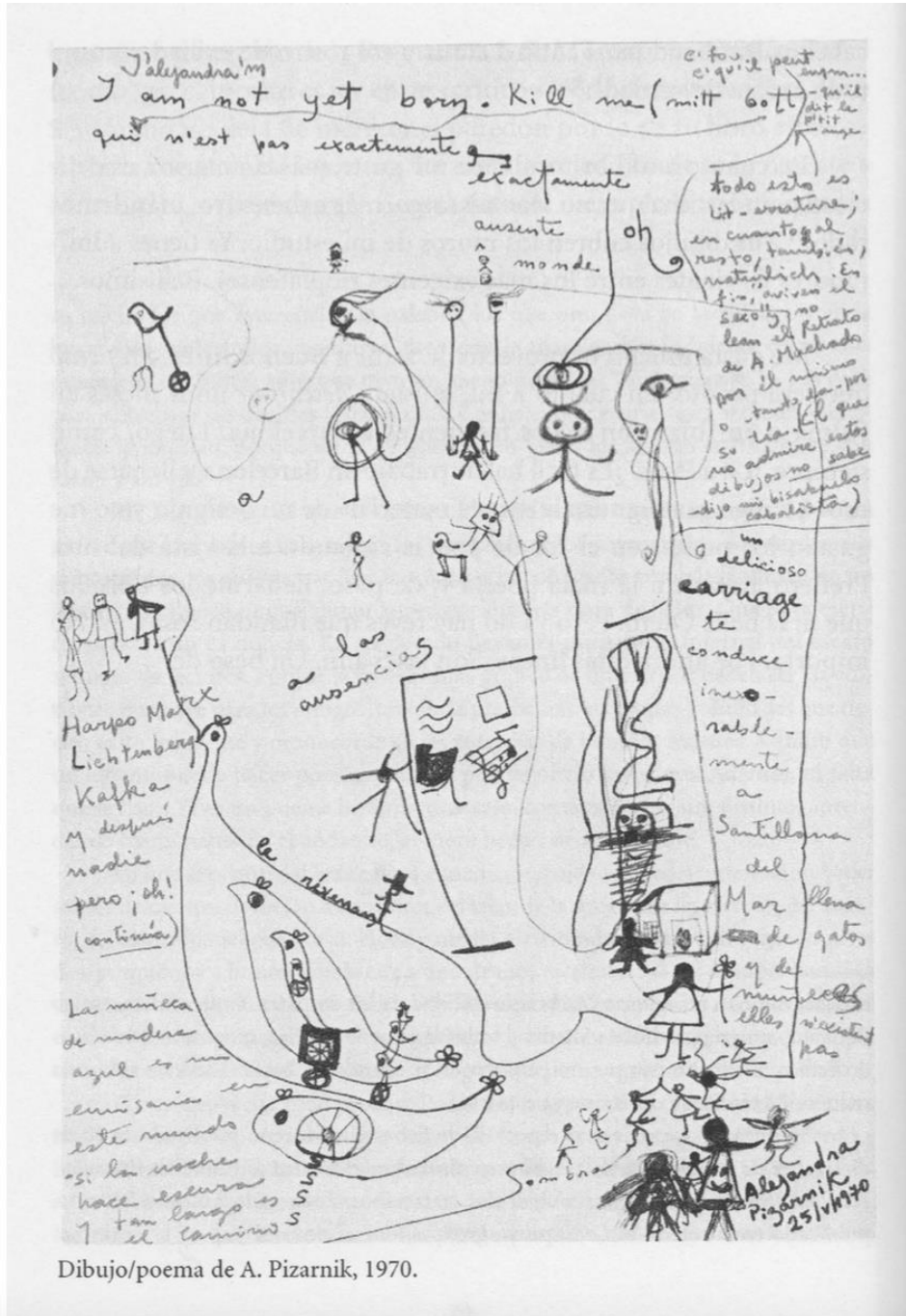


Imagen 2. Un dibujo-poema de Alejandra Pizarnik que se incluye en su libro *Dos letras* (2003, 66).

En este apartado quiero resaltar que los dibujos de Pizarnik no son un adorno, sino parte constituyente de un proceso de exploración, como resultados gráficos derivados de un impulso de búsqueda que es evidente en su poesía (véase como ejemplo la imagen 2). En el dibujo anterior la

parte visual se complementa con la parte verbal, formando así una unidad dentro de lo que Alejandra Pizarnik denomina dibujo-poema.

La propia poeta argumenta sobre la identidad y función múltiple de sus bocetos: “Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas. Participación en un mundo irrespirable, infantil, coloreado, lleno de músicas y de silencios” (Pizarnik citada en Ruiz García, 2012, 50). Llama la atención cómo en estas consideraciones ya opera también un proceso sinestésico a través del cual esas imágenes infantiles, intuitivas, se vinculan tanto con el mundo visible y cromático, como con el sonoro. Esta última consideración será información de suplemento para la elaboración de la estructura de mi primera composición, en la que, además de hacer uso del texto del poema, recupero estrategias utilizadas por Pizarnik que se vinculan con lo campo sonoro.

La propuesta de análisis de Carlo Guinzburg de los manuscritos y cuadernos que conforman el *Archivo Alejandra Pizarnik*, el cual que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Universidad de Princeton, resulta de primordial interés para este proyecto porque dan muestra de la importancia que la poeta argentina otorgaba a sus instrumentos de escritura (Guinzburg, 1986). La propuesta se centra en la revaloración de elementos como el esbozo o borrador, así como de ciertos pasajes tachados. Podemos encontrar además una gran variedad de hojas sueltas de diferente color y formato, escritas con una diversidad de lápices, marcadores de distintos grosores, mediante una máquina de escribir con diferentes tipografías, así como incluyendo dibujos, postales e ilustraciones invertidas que nos dejan ver esta dimensión plástica de su proceso creativo.

Di Ció añade que Pizarnik, al emplear todos esos papeles y recortes bajo las técnicas como las ya antes mencionadas, lograba esa singular intertextualidad intermedialidad que caracteriza sus trabajos. *Palais du Vocabulaire*¹⁹ fue uno de los cuadernos en los que ella, literalmente, copiaba y pegaba citas de fuentes diversas, y que en ocasiones aparecen en sus textos. La pertinencia de la propuesta de Guinzburg se revela en la reconstrucción del proceso compositivo (1986, 139). La cantidad de dibujos encontrados donde es significativa la presencia de marcas de cinta adhesiva, o de pequeños sobres que contienen palabras sueltas, nos hablan de su deseo de unir citas y fragmentos que viajan de un texto a otro. Así, la permutación de las palabras también es un

¹⁹ *Alejandra Pizarnik Papers* [APP], Box 3, Folder 9; Box 4, Folders 7 -9; Box 5, Folder 6.

elemento importante para entender este proceso de creación que muestra hasta cinco o seis versiones de un mismo texto. Y en esas reescrituras, el tratamiento de un poema a la manera de un cuadro nos hace recordar también junto con Di Ció la cita del pintor Paul Klee: “escribir y pintar son, en el fondo, idénticos”.²⁰

2.2 El surrealismo como influencia en su trabajo creativo

Enrique Molina se destacó por impulsar el movimiento surrealista en la literatura argentina en los años 40, el cual ya venía siendo promovido años atrás por su amigo Aldo Pellegrini, con quien fundó la revista *A partir de cero* en 1952. A pesar de tener diferentes notables, el invencionismo de Edgar Bayley, otra línea de vanguardia de aquella época, se unió de manera parcial al surrealismo en los 50 porque coincidían en puntos esenciales como el trabajo sobre el lenguaje, la idea de una poesía completamente autónoma y la relación poesía-vida, así como cierta idealización de la función e imagen del poeta (Venti, 2007, s.p.). Olga Orozco, amiga y mentora de Pizarnik, está vinculada con los dos movimientos que acabamos de señalar. Es importante mencionarlo porque el vínculo entre las dos iba más allá de lo formal pues fueron amigas y confidentes²¹ desde la primera publicación del libro de Pizarnik, *La tierra más ajena*. Se sabe además, que Orozco y Pizarnik compartían la admiración por las propuestas de los poetas malditos del romanticismo y el simbolismo como Blake, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, entre otros (Millares, 2014, 47).

Dentro de su vasta producción literaria, ya se dijo que Pizarnik no escribió solamente poesía. Escribió entre otras cosas prosa poética y crítica literaria que la acercó a muchas de las influencias que serían de gran valía para la aportación dentro de su imaginario y creatividad. Algunos de los artículos y ensayos que podemos destacar son los siguientes: novelas como *Nadja* de André Breton, *La motocicleta* de André Pieyre de Mandiargues, *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose, *El pecado mortal* de Silvina Ocampo y la obra de Antonin Artaud, entre otras.

La admiración por muchos de los autores que reseñó y analizó, dejaron huellas dentro de sus procesos creativos y marcaron una influencia notable que podemos observar también entre las

²⁰ Paul Klee, «Philosophie de la création», en *Théorie del'art moderne* [1964], trad. de P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 58. Citado en Di Ció, 2012.

²¹ Alejandra Pizarnik le escribe y dedica la “Cantora nocturna”.

páginas de sus diarios: “Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible” (2005, 289).

Derivado, es que existen estudios que mencionan una posible adhesión de Pizarnik al movimiento surrealista impulsado por André Breton mediante los manifiestos de 1924, 1930 y 1942 (Breton 1, 117, 279). No obstante, lo que es de particular interés para esta investigación se ubica en las correspondencias²² que pudieron influir en el pensamiento de la poeta argentina. Ejemplo de ello es la novela, antes mencionada, de la autora surrealista²³ Valentine Penrose, con la que Pizarnik quedaría impresionada y trabajaría, en un inicio, simplemente para comentarla en una revista literaria²⁴. Sabemos que lo que comenzó como una reseña del trabajo de Penrose, terminó por convertirse en un libro publicado por la editorial argentina Aquarius en 1971.

En esta línea, el uso de la imagen se convirtió en la base de los procesos creativos en los ámbitos tanto poéticos y literarios como artísticos. Mario De Micheli señala la atribución que Lautréamont tuvo en la literatura moderna y, de manera particular, dentro del surrealismo, basándose en la idea de belleza. Esta influencia trabajaba debido a que algunos artistas del movimiento leían en los escritos de Freud la reivindicación de la fantasía y la posibilidad de una superrealidad, al encontrar un punto de encuentro entre la vigilia y el sueño. Es decir, que las imágenes con las que trataban no estaban asociadas a la idea convencional de una imagen como similitud o mimesis, sino por el contrario, apuntaban a la disimilitud, a una realidad completamente distante (De Micheli, 1968, 72). Y es claro que, en la obra de Pizarnik, tan ocupada con dar vida y cuerpo a sus fantasmas e imágenes interiores, cierto influjo surrealista se hace presente.

²² Desde la perspectiva artística del movimiento surrealista, ser un artista significa volcarse en una tarea que tiene la necesidad de sustraer la elaboración de la obra de toda una red de procesos conscientes, configurándola desde procesos sujetos al azar y a lo inconsciente, a partir de lo que De Micheli menciona como automatismo psíquico (1968, 72).

²³ Valentine Penrose nació en 1898 en Gascuña-Francia y estuvo vinculada al realismo parisino de entreguerras (Venti, 2006, 174).

²⁴ Según señala Venti, su reseña apareció primero en la revista *Diálogos* y después en la revista *Testigo* (Venti, 2006, 174).

2.4 El simbolismo poético dentro de su obra

Otra característica relevante para la lectura de la obra poética de Pizarnik se da mediante el símbolo²⁵, el cual, desde su concepción antigua hasta las acepciones antropológicas y lingüísticas, presenta una ambivalencia inherente²⁶. Por una parte, el símbolo necesita de la realidad para ser producido, y por otra, es gracias a la realidad que puede generar una situación alterna por medio de la poesía (Calle, 2011, 33). Es decir, que, por medio del lenguaje, el símbolo permite revelar, evocar, reemplazar, transportar y sublimar la realidad a otra distinta, lo que permite que ésta nueva adquiera un valor por sí misma. Son nueve símbolos que María Isabel Calle toma en consideración:²⁷

1. El universo celeste: astros y bóvedas.
2. Naturaleza ensoñadora y destructiva.
3. Animales en la noche.
4. El universo cromático.
5. Espacios poéticos.
6. Náufraga eterna.
7. Monstruos y seres mitológicos.
8. El cuerpo y la sangre.
9. Reflejos del espejo.

Dado el interés que presento para mi propia aproximación a la obra de Pizarnik el que Calle logra condensar en estas nueve clasificaciones, dedicaré un espacio a explicar cada uno de ellos, aun cuando no todos hayan sido considerados en mis composiciones. Por ello, haré breve referencia a aquellas categorías que sí me inspiraron, una vez que las haya descrito.

²⁵ Aun cuando desde un punto de vista semiótico puede decirse que el símbolo es una de las tres manifestaciones de un signo, (las otras serían de tipo icónico e indicial), cabe también la consideración que hace el teólogo y filósofo Jean Chevalier diferencia al símbolo del signo, afirmando que el primero necesita de la interpretación pues no solo representa en términos denotativos, sino que también juega con estructuras mentales, por lo que atañe a un doble aspecto representativo: por una parte al plano de la imagen y por otra a lo imaginario Chevalier y Gheerbrant (2007, 19).

²⁶ Gustav Jung precisa sobre el concepto de símbolo que es “una imagen utilizada para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu”. Cabe recordar que para el analista, el espíritu concentraba las producciones conscientes e inconscientes, es decir, lo relativo a las actividades éticas y religiosas, intelectuales, imaginativas y creadoras del individuo (Chevalier y Gheerbrant, 2007, 22).

²⁷ Para mayor información se recomienda su consulta en Calle, (2011).

2.4.1 El universo celeste: astros y bóvedas

El universo celeste direcciona, según Calle, al cielo, que la crítica encuentra como uno de los referentes más frecuentes e importantes dentro de la obra de Pizarnik. Por su parte, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su libro *Diccionario de los símbolos*, comentan que el cielo es considerado un “símbolo casi universal por el que se expresa la creencia de un Ser divino celeste, creador del universo, y garante de la fecundidad de la tierra. Tales seres están dotados de una presciencia y una sabiduría infinitas”. De acuerdo con el autor, el cielo de igual manera, es una manifestación de la trascendencia, el poder, lo sagrado y la conciencia; un símbolo del orden sagrado del universo que lo revela por el movimiento circular de los astros (2007, 281). Volviendo con esto al universo de Pizarnik, cabe reconocer que Calle considera a los símbolos del ángel y el pájaro como parte de estos seres celestiales, añadiendo que “el cielo será espacio para el amor inmutable, un lugar de reflexión contrapuesto a la noche y hogar de la infancia perdida” (2011, 35).

No obstante, este símbolo no se concentra solo en el cielo pues también se hace extensivo hacia otros astros como el sol, que es otro de los símbolos pizarnikianos más recurrentes. Calle comenta que, desde las primeras obras de Pizarnik, se trata de un sol con sombra, pero relacionado siempre a la luz que conforme avanza en su obra tiende a sufrir un cambio que genera un cambio en su luminosidad. Veamos como ejemplo lo que de esto comenta la propia poeta:

Al producirse el exilio, la luz sufre una mutilación en su naturaleza absoluta y a partir de esta, se convierte en su contrario: la luz mala, la luz pervertida, que, más que iluminar, conduce a la tiniebla. (Pizarnik, 1975, 27)

2.4.2 Naturaleza ensoñadora y destructiva

Respecto al siguiente símbolo, Calle advierte que Pizarnik hace uso de la naturaleza para hablar sobre estados psicológicos o sueños, o en función de situaciones subjetivas (Calle, 2011, 49). Por lo tanto, hace uso de referentes externos como el viento, la lluvia, el sol, o el jardín para hablar sobre sí misma y su estado anímico. La lluvia y el viento, al ser fenómenos naturales, están asociados en el universo poético de la argentina con la destrucción, interrumpiendo el ascenso al cielo y provocando la caída en lo terreno. Al respecto, Florinda Goldberg comenta que ciertos paisajes que encontramos en la poesía de Pizarnik están estructurados a la manera de cuadros

dinámicos que recuerdan pinturas surrealistas o al “Jardín de las delicias” de Hieronymus Bosch (1994, 53). Este dato, como se verá más adelante, resulta relevante para mis propias composiciones.

2.4.3 Animales de la noche

El tercer símbolo –“Animales de la noche”–, menciona al lobo (o loba²⁸) como el animal que se relaciona con la noche o con el bosque para encontrar un lugar que ofrece una salida a su dolor y a su soledad. Este animal únicamente es capaz de relacionarse con la lluvia y el viento, y con todo aquello que provoque destrucción, pues en palabras de Calle: “El lobo es la muerte y vive en la noche” (2011, 60). Al igual que el lobo, el perro tiene connotaciones negativas que se relacionan con la muerte o con la música. Si bien en la obra que a bordo de Pizarnik no aparecen propiamente estos animales, sí hay alusión a otros seres extraños como las figuras de gárgolas góticas o la referencia de imágenes como “drollery” o “grotesques”²⁹ o de Libros de Bestiarios con animales fantásticos que aparecen en los cuadros de El Bosco.

2.4.4 El universo cromático

El universo cromático, cuarto símbolo que Calle encuentra en la obra pizarnikiana, no proviene de la naturaleza, sino que conduce hacia ella mediante un sistema de transposiciones cenestésicas y sinestésicas, como también comenta María Pilar Manero Sorolla (2001, 62). En este sentido, podemos hallar que el color negro es uno de los que más predominan en los textos de la poeta argentina. Es un elemento negativo que transforma en sombra y muerte lo que ve a su paso en sombra y muerte. Pese a ser fundamental para el ascenso y representación del paraíso, pronto disminuye a una soledad espectral y sombría.

El color lila, es otro de los más explorados por Pizarnik, y también está asociado a la soledad, a la desolación y la muerte. El color verde, por su parte, al no pertenecer al azul celeste ni al rojo infernal, es un color medio que acompaña el descenso hacia la realidad terrenal (Calle,

²⁸ Cuando el sujeto poético se funde con ella (Calle, 2011, 60).

²⁹ Eran pequeñas figuras decorativas de índole sexual humoroso o sarcástico.

2011, 64). De lo anterior podemos deducir que el azul será uno de los pocos colores positivos en la acepción de Pizarnik. Estas alusiones cromáticas resultaron referenciales para mi propia exploración que se extendió al medio audiovisual, como se verá en el capítulo III.

2.4.5 Espacios poéticos

La imagen del jardín es representativa del siguiente símbolo titulado: espacios poéticos. Este símbolo hace alusión a la idea de paz y de felicidad más allá de la muerte. De acuerdo con Cristina Piña, es evidente la relación de este símbolo con el reino perdido en el que confluyen componentes del cosmos sagrado cada vez que se le nombra en el poema logrando así una sensación de nostalgia. Pero, aunque el jardín puede ofrecer esa sensación de paz, también es utilizado por Pizarnik como un elemento desolado, petrificado o muerto (Piña, 1981, 28). Y es interesante cómo estas tensiones semánticas también se perciben en la obra “Jardín de las delicias” que abordaremos más adelante.

Cabe mencionar que otros espacios poéticos recurrentes utilizados por la autora son el cuarto (ligado a la soledad), y de ahí a elementos arquitectónicos que lo componen, como la pared, espacio que se vincula con el cuarto, y finalmente la ventana y la puerta, elementos que se conectan con los anteriores.

2.4.6 Náufraga eterna

Por otro lado, uno de viajes más difíciles dentro de la poesía de Pizarnik se ubica en el barco y su relación con el mar. Este reto queda de manifiesto en el siguiente símbolo que Calle denomina la “Náufraga eterna”. El barco será el medio de transporte para partir a una realidad distinta a la que le rodea, la otra orilla que siempre es buscada (Calle, 2011, 75). Ejemplo de lo anterior podemos encontrarlo en un fragmento del poema “El despertar” dedicado al psicoanalista León Ostrov³⁰:

³⁰ Ivonne Bordelois nos habla de la relación que gradualmente fue fortaleciéndose entre Alejandra Pizarnik y León Ostrov, profesor de Psicología Experimental. Comenta que a la edad de 21 años, la autora argentina comenzó a asistir a terapia con el profesor, quien además de apoyarla en el tratamiento se convirtió en una influencia literaria importante, por lo cual decidió dedicarle su segundo libro *La última inocencia* (1956) y “El despertar”, uno de los poemas de su siguiente libro *Las aventuras perdidas* (1958) (1998, 47).

¿Cómo no me suicido frente a un espejo y desaparezco para reaparecer en el mar donde un
gran barco me esperaría
con las luces encendidas? (Pizarnik, 2014, 92)

Nuevamente, según Calle, poemas como “En Puerto adelante” y “Lejanía”³¹ de su primer libro *La tierra más ajena* (1955) guardan relación con barcos y puertos imaginarios, así como con el vínculo del mar y el amor que continúa estando presente en su siguiente obra *La última inocencia* (1956) (2011, 74). Y añade que el navegante es el único que es capaz de huir del horror, donde el mar es su medio de salvación a través de la palabra.

2.4.7 Monstruos y seres mitológicos

El séptimo símbolo se refiere a los monstruos y seres mitológicos. Traemos a cuenta de nuevo el poema “El despertar” para ejemplificar ahora este nuevo símbolo. En un fragmento del poema hallamos la mención literal de monstruos como sinónimo de peligro:

Señor
El aire me castiga el ser
Detrás del aire hay monstruos
que beben de mi sangre. (Pizarnik, 2014, 92)

En palabras de Calle: “estos monstruos se han creado bajo el aire que da la vida, y cuando ésta reaparece y acaban con la suya, vampirizan su cuerpo convirtiéndolo en algo inerte que ni vive ni muere, pasea entre dos realidades” (2011, 79). Es decir, que el mundo nocturno crea un clima de seres no tangibles en el que predominan la sombra, lo fantasmal y lo espectral. Un mundo en el que lo tangible no tiene cabida. Y es este tipo de mundo el que también se percibe en pasajes en los que Pizarnik recrea el “Jardín de las delicias” de Bosch, y que influyen en cierta medida en mi propia reinterpretación musical de esta obra.

³¹ Este poema se incluye en el apartado “Un signo en tu sombra” del libro.

2.4.8 El cuerpo y la sangre

El cuerpo y la sangre es el octavo símbolo, donde la sangre es aquello que otorga vida al cuerpo y al alma. La poética de Pizarnik se construye sobre una metonimia que, mediante la sangre, pasa a ser el propio yo que sufre la destrucción y el silencio constante a través de sus textos. Así como la sangre representa la vida, los huesos tienen connotaciones de errancia, de soledad y de desamparo. Por otro lado, un elemento que encontramos en este apartado es el de las manos, que puede conducir hacia tres posibles significados: la adivinación, la destrucción o la otra orilla, o las manos que estrangulan o asesinan. Y finalmente también están los ojos, que representan un elemento importante que forma parte de este símbolo, pues ejercen la función de la ventana dentro de un cuarto; en tanto que estén abiertos, marcan la salida hacia el exterior. No obstante, los ojos cerrados dentro de la poética de Pizarnik son sinónimo de elementos negativos como el viento, la oscuridad y la muerte (Calle, 2011, 82-83).

2.4.9 Reflejos del espejo

La última categoría que menciona Calle es la del espejo, como puerta por la que los mundos poéticos de Pizarnik se fusionan y se reflejan, de tal manera que muestra sus múltiples aspectos, reproduciendo así tanto el espacio deseado como el espacio de la muerte (2011, 89). Ejemplo de esta dualidad constante la encontramos en un fragmento del poema “Caminos del espejo” (1962):

V

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz *para hacer de mí* la ofrenda, el ramo que abandona
el viento en el umbral.

VI

Cubre la memoria de tu cara con la *máscara de la que serás* y asusta a *la niña que fuiste*.
(Pizarnik, 2014, 241)

Al respecto, María Negroni afirma que la voz de la autora nunca es unívoca, pues existe de manera constante la conciencia de la pluralidad de voces y de la separación entre sujeto, mundo y palabra de la otredad (2003, 77). De lo anterior podemos derivar la aparición de máscaras y la multiplicidad de voces que se esconden detrás de los rostros que crean desorden y caos en la poética de Alejandra Pizarnik.

Por otro lado, volviendo sobre la relación de Pizarnik con el surrealismo, se ve que el símbolo del espejo es también usado por varias pintoras surrealistas como Frida Kahlo, Leonor Fini, Rita Kernn-Larsen, Dorothea Tanning y Remedios Varo, con el fin de representar la dualidad del ser. Frente al espejo el ser, también, es un observador que es observado (Cautfield, 1992, 8).

Este elemento del espejo también pude encontrarlo en mis aproximaciones al poema de “La piedra de la locura” y lo utilicé para la elaboración de la parte visual de la versión alterna de la primera obra que compuse.

Como ya he mencionado al inicio de la investigación, no todos los símbolos estarán presentes, al menos no de forma igualmente consistente, en la obra de Pizarnik, pero fueron de utilidad para mis composiciones, por lo cual vale la pena tenerlos presentes.

2.5 El tópico de la locura como motivo de creación

Al inicio de este segundo capítulo se mencionó sobre la importancia de la estética de las artes plásticas, así como la obra de pintores como Bosch, Wols, Goya o Klee, como influencia dentro del proceso creativo de Pizarnik.

Entre su vasta obra de Pizarnik me quiero centrar ahora en *Extracción de la piedra de locura* (1968), una antología poética que prefigura la fase final del trabajo de la poeta. En algunos de los textos del poemario puede observarse el deseo de la autora por abrirse paso hacia el espacio plástico y con ello escapar del fluir de la temporalidad. La obra establece un vínculo con pinturas homónimas, por lo que muestra procesos efrásticos en su estructura, la cual ofrece visiones de ruinas, cuerpos desmembrados y escenas de abandono que anuncian una tragedia inminente. Sus títulos aluden a la atmósfera cruel de las pinturas del medievo, aunque apenas incluye un par de referencias directas. No obstante, dado su interés, dedico lo que sigue de este subapartado a ubicar las obras fuente, para contextualizar la idea de la locura tanto para sus creadores en la Edad Media, como para entender qué de este tema y de estas representaciones puede atraer a la poeta argentina para inspirarse en ellos.

El título del libro de Pizarnik proviene, como es de sobra conocido, de “Extracción de la piedra de la locura”, uno de los cuadros más famosos de El Bosco (véase imagen 4). La

representación de este último es quizás la más conocida, pero lo cierto es que existen muchas más variaciones sobre este tema. Peter Huys, Jan Sanders van Hemessen, Francesco Cipper, Bartholomeus Maton y Pieter Brueghel “El Viejo” (véase imagen 3)³², entre muchos otros, pintaron escenas sobre este tipo de escisión. De hecho, Pizarnik llegó a confirmar que el cuadro de Brueghel le causaba un mayor impacto, indicando: “Quiero componer *Les Chants* y, así mismo, describir dos cuadros: el de Bosch y el de Brueghel. El segundo me impresiona más, actualmente. Sobre todo, por el frenesí del niño de cubrirse con la máscara” (Pizarnik 2005, 462).



Imagen 3. Pieter Brueghel “El Viejo”, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1557.

Para entender mejor este tema, cabe recordar que, en la Edad Media, era común la creencia de que la locura era resultado de tumores que crecían en el cerebro. La extracción quirúrgica de dichas prominencias sirvió de inspiración para pintores de los países bajos durante el siglo XVI y XVII. Por ende, los pintores flamencos, interesados por las escenas costumbristas, plasmaron con gran detalle y realismo las circunstancias de dichas operaciones (Rabell *et. al.*, 1995, 335).

³² Brueghel se inspiró en el Bosco para tratar el tema de la locura en un cuadro homónimo –“Extracción de la piedra de la locura”– en el que podemos ver una escena con varios pacientes que van a ser operados: algunos sentados en sillas, otros atados con bandas de tela, uno más que es vendado de la herida, mientras que hay otro paciente que parece que ya fue operado y mira a uno de sus compañeros que intenta huir (Calle, 2011, 25).

“Extracción de la piedra de la locura” (1505) no fue el único cuadro del Bosco en el que abordó el tópico de la locura. Existe constancia de que el pintor neerlandés realizó tres obras más sobre este tema, sin embargo, dos se encuentran perdidas. Prevalece una obra que pareciera ser una copia del cuadro anterior *Extracción de piedras de la cabeza*, un trabajo que el pintor neerlandés creó alrededor de 1550. Se trata de casi el mismo cuadro, aunque con algunas variantes como ocho personajes en vez de cuatro. En primer plano, un fraile contempla la piedra que fue extraída y la muestra a otros dos personajes, así como a la esposa del paciente, mientras que el cirujano está situado detrás del paciente extrayendo la piedra con una espátula.

De acuerdo con Enrique Oromendía de la Fuente, todos los personajes que aparecen en el cuadro del Bosco admiten una interpretación polisémica. Es decir, que los cuatro personajes que componen la escena representan los cuatro tipos clásicos de la necedad latina: *stultus*, *fatuus*, *insipiens* y *demens* (2019, 520). El Bosco muestra en su cuadro estos cuatro tipos de necedad en figuras de su tiempo³³, utilizando asignaciones a estas tipologías, frases extraídas de sus propios libros, lo que contribuye a aumentar el carácter satírico de esta obra (Erasmus citado en Oromendía 2019, 520).

“Corte de key” es el nombre por el que se le conoce a este tipo de intervención que podemos ver tanto en el cuadro de Brueghel como en la obra del Bosco. Contrario a lo que podríamos suponer, la difusión de este tipo de pinturas se extendió más allá de las regiones de Flandes y los Países Bajos. Todas las obras que tratan esta temática poseían características en común: cirujanos (generalmente ambulantes) operaban toda clase de males y afecciones en locales, mercados o incluso, al aire libre. Curaban a la gente extrayéndoles toda clase de cuerpos extraños, mayormente procedentes de la cabeza. Realizaban una incisión e introducían una piedra³⁴ que, a escondidas les proporcionaba su ayudante para colocarla en la herida. Poco tiempo después, la piedra manchada de sangre era mostrada tanto al ingenuo paciente como a sus acompañantes (Rabell *et. al.*, 1995, 335).

³³ Los personajes que el Bosco personifica en su obra son Sébastien Brant – autor de *Das Narrenschiff*, (*El barco de los locos*), obra publicada en 1494 y que rige la inspiración del cuadro –, Thomas von Kempen, Heinrich Kramer y Margarita Porete (Oromendía, 2019, 520).

³⁴ Esta piedra es conocida con el nombre “key” (Rabell *et. al.*, 1995, 336).

Por otro lado, Jean-François Broux explica que el término *loco*, hacia fines de la Edad Media, era impreciso. Esta palabra designaba a la persona que tenía una actitud contraria a la regla social establecida y que, por eso mismo, se convertía en marginado o persona peligrosa (Broux citado en González Hernando, 2012, 80). Según Irene González Hernando pueden distinguirse al menos tres categorías de locura desde esa época. La primera refiere al enfermo mental con un problema psiquiátrico de gran gravedad. La segunda apunta al *loco* que divierte y entretiene a los demás, y que suele tener algún tipo de discapacidad mental y/o física. Y finalmente, la tercera es el enamorado o aquel que se deja llevar por el impulso sexual o la lujuria (González Hernando, 2012, 80).

Como hemos mencionado antes, hay varios personajes que no pueden faltar en la serie de cuadros relacionados al tópico de la locura: el cirujano³⁵, el paciente, hombres y mujeres que apoyan y asisten al médico, y curiosos que se reúnen para ser testigos del acto. En el cuadro del Bosco, el médico es ridiculizado con “el embudo de la sabiduría”³⁶ sobre la cabeza. En palabras de González Hernando, “la cirugía se desarrolla normalmente en un interior en el que pueden aparecer libros³⁷ o las propias piedras extraídas a los pacientes y colgadas de un cordel”³⁸. El texto en caracteres góticos que aparece en la escena, textualmente dice: “*Meester snyt die keye ras // Mine name is lubert dass*” lo que podría traducirse como “*Maestro saca las piedras (de la locura) // Mi nombre es lubert dass*” (simplón, engañado) (Rabell *et. al.*, 1995, 337).

³⁵ El médico con anteojos es dignificado en cuadros como el de Jan Sanders Van Hemessen (González Hernando, 2012, 80).

³⁶ En el artículo “La operación de la locura” se hace mención de la compleja simbología que, mediante algunos de los elementos que coloca el Bosco sobre el cuadro, se burla de los personajes. Tal es el caso del cirujano con el embudo y el jarro de vino que pende de su cinto (1995, 337).

³⁷ Como se observa en el cuadro de Pieter Huys.

³⁸ Como en la pintura de Van Hemessen.



Imagen 4. Hieronymus Bosch, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1501-1505.

Una vez reconocidos estos elementos en la pintura de estos artistas y el significado que pudiera tener la locura para ellos, veamos ahora qué de eso puede encontrarse en Pizarnik.

2.4.1 En torno a *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik

Hemos podido confirmar que la estética de las artes plásticas fue de tal relevancia para Pizarnik que influyó de manera esencial en su proceso de creación (Leighton, 2003, 47), lo cual también queda manifiesto en sus versos:

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores.³⁹

Sobre el impacto que pudo tener la obra de El Bosco en Pizarnik, este queda manifiesto en una nota que escribe en uno de *Diarios*, donde refiere a este cuadro incluso en cuanto a sus dimensiones, su materialidad, su ubicación y su aproximado año de creación, además de la información que alude al texto que lo acompaña:

La extracción de la piedra de la locura. Sobre tabla, 18 × 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy [en] *Bosch*, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, *L'opération des pierres dans la tête*, in «*Aesculape*», 1932, XXII, pp. 50-62. (2005, 446).⁴⁰

Se desprende de ahí la apreciación de lo que ella llama “motivos poéticos”, la cual sin duda influyó en su propia para el título de su antología poética de Pizarnik reúne textos escritos durante su viaje a París y en Argentina, en un compendio que dedica a su madre, lo cual interpreto como la necesidad de volver al origen tras haber permanecido lejos de casa. La imagen de la portada en la primera edición no guarda semejanza con el título, puesto que reproduce, por un lado, el

³⁹ Alejandra Pizarnik (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.

⁴⁰ No obstante, la escritora Ivonne Bordelois, íntima amiga de la poeta, declara que el nombre de la obra fue extraído por Pizarnik de un texto que estaba en una colección de escritos indígenas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (“Alejandra Pizarnik. Aproximaciones a lo indecible”, ponencia dictada por Bordelois en el marco del Coloquio Internacional Pizarnik en Jerusalem: Lecturas y relecturas. Universidad Hebrea de Jerusalem Beit Maiersdorf, sostenido entre el 22 y el 23 de marzo de 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=XPiI-3W0VBk>)).

Struwwelpeter de Heinrich Hoffmann (1845), poco conocido en Argentina, pero cuya imagen aparece en el apéndice del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Breton, 1992), que al parecer Pizarnik leyó (Di Ció, 2012, 219). Además, de acuerdo con María Lucía Puppo en su artículo “Poesía para mirar: Di Giorgio, Pizarnik, Berenguer”, tras la falsa promesa del título, el poemario “no nos ofrece ningún tipo de descripción visual” del procedimiento quirúrgico al que alude. La investigadora continúa: “Por el contrario, solo revela las asociaciones libres de la mente de la poeta, privilegiando un enfoque temporal sobre uno espacial (2017, 67). Puppo comenta incluso que fue en París donde Pizarnik se deja impactar por la estética de los llamados “poetas malditos”⁴¹, la cual termina de plasmarse en su poesía una vez que vuelve a Buenos Aires. La utilización de recursos propios de esta metodología supone entender el poema como la instancia del despliegue del yo interior. La liberación se consigue a través de la experimentación con distintos tipos de drogas y sustancias que producen en el cuerpo estados de ensoñación relacionados con el mundo inconsciente, las cuales permiten que la palabra surja sin disimulos⁴². La académica argentina afirma además que estas prácticas en la vida de Pizarnik, las cuales le permitían experimentar estados de conciencia paralelos, alcanzan su máximo esplendor en *Extracción de la piedra de la locura* y resultan en una poesía en la cual la muerte y el desequilibrio generan inquietud en el lector (2017, 66).

La lectura de esta poesía de Alejandra Pizarnik nos introduce en un lugar sumamente expresivo que, aun cuando no representa el cuadro al que el título hace referencia, se percibe como marcado por lo pictórico. Lo anterior se puede constatar tanto en este libro como en el siguiente, *El infierno musical*, ya que en ambos las técnicas de escritura se acercan más a las utilizadas por los surrealistas para crear sus “poémes-objets”⁴³ en los que el lenguaje deja de ser simplemente un objeto literario para transformarse en un objeto artístico (Cautfield, 1992, 4). De acuerdo con la especialista en literatura latinoamericana Carlota Cautfield, los poemas de del libro se articulan conforme a una serie de fragmentos en los que las imágenes se acumulan, se superponen y se repiten creando una realidad alterna fuera del orden convencional. En palabras de Cautfield: “El nuevo ordenamiento que propone Pizarnik está sometido, como el de los surrealistas, solo al deseo,

⁴¹ Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*. En línea. <<http://es.scribd.com/doc/18220564/Los-Poetas-Malditos>>. Consultado: 27 de febrero del 2013.

⁴² Lo cual puede pensarse nuevamente como un vínculo con el surrealismo.

⁴³ Para mayor información se recomienda el ensayo de Martine Antle (1987) “Le statut de l’image dans l’écriture et la peinture surréaliste”, *Perspectives on Contemporary Literature* 13: 3-10.

al sueño y a la poesía y se expresa en un discurso poético de imperante plasticidad, collage de imágenes⁴⁴ (1992, 4).

Extracción de la piedra de locura ocupó además un lugar especial en la producción de Pizarnik, porque según los críticos de su obra, en diversos sentidos, significa un cambio dentro de su poesía, principalmente en lo relativo a la forma que adopta, es decir, al recurrir al poema extenso en prosa, pero también a las imágenes que despliega, las cuales sin duda son las más cercanas al surrealismo de toda su producción y que presentan una singular riqueza (Piña, 2012, 71). Cristina Piña incluso sostiene que el libro completo es la más importante de las obras de Pizarnik: “[...] tanto por la inflexión que adquiere su conciencia desgarrada de la práctica poética como por las transformaciones formales que aporta” (2012, 71).

En consonancia con lo anterior, en el libro *Nueva correspondencia* podemos leer en palabras de Pizarnik, una clara referencia sobre su proceso creativo en relación con el libro:

Creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca escribiré más sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias [...] Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefable (2014, 109).

2.6 La presencia de la música dentro de su trabajo poético

Hemos hasta aquí dedicado un amplio espacio a la relación de Pizarnik con la pintura, pero no podemos dejar de anotar la influencia de la música dentro de la obra poética de Pizarnik, pues al igual que las artes plásticas, la música tiene una marcada influencia en su proceso de creación. Según la poeta y traductora Ana Becció, en el vínculo que existe entre la vida y poesía de Pizarnik podemos notar una reiterada mención hacia la música, el ritmo y el canto en relación con su escritura poética. Así, ella parecía entender la poesía como el lugar donde lo absurdo o lo imposible podía articularse con ayuda de diversas relaciones interartísticas, ese lugar donde además podía

⁴⁴ Un ejemplo sobre este proceso lo encontramos en “Cantona nocturna”, poema que abre la antología poética *Extracción de la piedra de la locura*.

salir de sí misma, viajar a otros lugares y donde sus fantasías podían cobrar vida. Es interesante en ese sentido leer la fantasía sobre su deseo de ser cantante, que escribe en 1960:

Recuerdo lo que hacía en mi adolescencia durante mis cinco años de asistencia al Liceo-: mis padres se iban varias veces por semana por la tarde, más o menos de dos a seis de la tarde. Yo me quedaba sola e invertía mi tiempo en poner discos en la vitrola, discos de jazz cantados por Johnny Rayo, Frankie Laine y cerraba los ojos o los abría, pero hacía abstracción del comedor en la sala de actos del Liceo delante de los profesores y de los alumnos, que se enloquecían conmigo y me aplaudían con delirio. (Pizarnik en Becció, 2014, 345).

Al respecto Cristina Piña comenta que esta conexión nos remite a su padre. Menciona que la escasez y la pérdida, producto de la masacre y el exterminio fueron reemplazados con la música de Edith Piaf o con los cuadros del Greco, que su padre compartía con ella (1999, 192).

Ahora bien, si hablamos de la importancia de la música en la poética de la autora, encontramos que conforme avanzamos dentro de su obra, ésta adquiere mayor relevancia porque aparece como un vínculo que une la vida interior con su obra poética, o como “los abismos, la profundidad del ser humano, de su “canto interno” encuentran un tono en la escritura del poema” (Juarroz citado en Gómez Sánchez, 2017, 38). Sobre la afirmación anterior, Alejandra Pizarnik ya había expresado esta dificultad para expresar lo deseado como “un problema musical”⁴⁵, en el cual la falta de coordinación, ritmo, modo de caminar, de hablar, de experimentar un desencuentro, etc., eran algunas de las características que menciona (Becció, 2014, 642).

María Isabel Calle es otra de las críticas que confirma la importancia de la música en el proceso de de Pizarnik, comentando que, en esta etapa, es la música la que acecha la paz que le produce el silencio. De esta manera, la música también adquiere connotaciones negativas, incluso mediada a través de apreciaciones cromáticas. Por ejemplo, en el color rojo, que engloba todo lo infernal de su poesía: muerte, música, sol, sombra y música. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en el siguiente fragmento del poema “Los de lo oculto”:

⁴⁵ Alejandra Pizarnik lo definió así en un escrito que aparece en sus *Diarios* el 6 de diciembre de 1962.

La luz del lenguaje me cubre como
una música, imagen mordida por los
perros del desconsuelo, y el invierno
sube por mí como la enamorada del muro. (Pizarnik, 2014, 284).

Recordando con todo esto en mente el poema “Extracción de la piedra de la locura”, vemos que la poeta también nos remite a la experiencia de un tiempo donde la música, ahora vinculada a un reflejo especular está al centro de su creación poética: “...pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (Pizarnik, 2014, 133), en donde el ritmo breve, entrecortado se desborda y se distorsiona (Gómez Sánchez, 2017, 71). Sin embargo, el lenguaje sin palabras al que quiso llegar Pizarnik nos lleva al aspecto sonoro que se convierte en música para ella. Es en ese momento donde considero que la música halla un lugar distinto al que venía teniendo en su proceso de creación.

En ese mismo sentido, la música se ubica en la afinidad que encuentra entre su exploración poética y la pintura, pero donde lo sonoro tiene una presencia considerable. Esto lleva a críticos como Becció a afirmar que: “un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado” (Becció en Gómez Sánchez, 2017, 27). En el poema “Amantes” de libro *Los trabajos y las noches* (1965) considero que la forma de escritura, su puesta en página, es importante para notar la importancia que la poeta otorga a la palabra “flor” al ubicarla no sólo con mayúsculas sino también al centro de la página, o al espaciar las palabras de los versos siguientes para crear un espacio considerable al mencionar la frase “se abre”:

Una Flor

no lejos de la noche

mi cuerpo mudo

se abre

a la delicada urgencia del rocío (Pizarnik, 2014, 159)

En palabras de Karin A. Gómez Sánchez, los silencios que recorren el poema anterior se abren lentamente mientras las palabras caen en cada línea creando una atmósfera de ritmo suave. La crítica añade que esta una obsesión por el silencio se hace presente de distintas formas, ya sea

como un lugar o espacio para la creación (la hoja en blanco o el espacio vacío); como ritmo en las escansiones e intervalos para infundir sonoridad propia al poema (ya sea en las imágenes como en la distribución espacial); en los silencios que recorren el poema, o en la pulsación del mismo (2017, 30).

Finalmente, es importante hablar del deseo absoluto de la poeta para que el lenguaje permita hablar del cuerpo, pero también de “su ritmo, respiración, tos”, y del pulso en su escritura (2017, 16). De ahí la necesidad de la poeta de decirse y encontrarse en la escritura, y de plasmar los detalles más insignificantes de su vida cotidiana como son esos ritmos corporales y vitales que cobran relevancia dentro de su obra.

2.6.2 La música de *El infierno musical*

El título que da nombre al libro toma el tercer panel del tríptico del “Jardín de las delicias” del pintor medieval Hieronymus Bosch. Las escenas provistas por el cuadro influenciaron, no tan solo en la estructura del poemario, sino que sostuvieron un diálogo con el imaginario del pintor como intertexto del universo del sujeto poético (Benelli, 2009, 65). El poemario que se estructura en cuatro partes, denominadas sucesivamente “Figuras del presentimiento”, “Las uniones posibles”, “Figuras de la ausencia” y “Los poseídos entre lilas”, permiten observar que la poeta argentina utiliza las imágenes que la pintura le ofrece para situarlas en su infierno y dar marco a cada una de las partes que integran el libro.

Un primer ejemplo de la influencia de la música en imaginario de Pizarnik se da en el poema “Cold in Hand Blues” que se incluye en la sección “Figuras del presentimiento”. Este poema tiene una referencia notable a la canción de blues interpretada por Bessie Smith y se muestra como una antesala a otros poemas como “Piedra Fundamental”, donde la voz poética es persuadida por otras voces. (Gómez Sánchez, 2017, 65). En este poema podemos encontrar además el elemento del canto como una referencia musical importante: “Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo”, y más adelante: “Un canto que atravieso como un túnel” (2014, 264) No obstante, además de la referencia musical hacia al canto, existe una muestra de imágenes sonoras por medio de acciones que producen ruidos que

podemos imaginar a través del sonido como aparece en el poema de “Piedra Fundamental”: “...una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan...” (2014, 264).

Otro ejemplo sobre este mismo proceso relacionado a lo sonoro, lo encontramos en el poema “El deseo de la palabra”, en el que nuevamente hay una referencia clara hacia sonidos de pasos, voces y risas: “pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes” (2014, 269) Este recurso nos conduce más hacia una atmósfera o una textura musical que no nos permite identificar componentes de altura o ritmo, y que solo escuchamos como un todo. Un ejemplo más lo encontramos en “L’obscurité des eaux” (La oscuridad de las aguas) donde la poeta hace referencia a la resonancia del sonido sobre algo que cae: “Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo” (2014, 285)

Considero que, para los intereses de este trabajo, los vínculos que pueden encontrarse entre la plástica y la música con la poesía de Pizarnik, permiten considerar sus estrategias como herramientas, para ser retomadas y empleadas en el capítulo siguiente. Allí podemos encontrar sus influencias artísticas, referencias al mundo musical y su concepción sobre la pintura como vehículo por el cual la tensión propia de su escritura no transitaba. En mi trabajo, este material funciona como procedimientos que se unen a las propuestas efrásticas de Bruhn para ser aplicadas en mi propio proceso creativo dentro de la música.

De la misma manera en que enfatizamos en la relación que guarda la pintura con la forma de escritura de Alejandra Pizarnik, considero que la música es un elemento que se puede observar tanto en las imágenes visuales como en las imágenes sonoras que utiliza a lo largo de su obra. No obstante, pienso que la relación que traza con la música no se da únicamente a través de referencias explícitas (léxico-semánticas) al sonido, sino que emplea otros elementos propios de la música como lo son: el ritmo, el pulso, el gesto⁴⁶, la musicalidad, e incluso haciendo uso de figuras retóricas musicales⁴⁷. Al respecto me surge la pregunta de la relación que la música tiene dentro de su poesía. ¿Acaso este anhelo secreto se refleja en los recursos que emplea para su escritura?

⁴⁶ De acuerdo con Robert Hatten, “es posible entender el gesto humano en general como expresivamente significativo, energético, configurando formas temporales a través de todas las modalidades de percepción, acción y cognición” (2004, 97). La traducción del pasaje anterior es mía.

⁴⁷ Burmeister define la figura retórico-musical como “un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser la misma composición, con el principio y el final bien definidos, dentro de una frase musical, la cual con su presencia da mejor y más agradable aspecto” (en López Cano, 2000, 126).

¿Y de qué forma es que transmutan elementos musicales dentro de su poesía? En lo que sigue, buscaré seguir esas huellas para ver si algo de ellas puede ser llevado de vuelta al plano sonoro y musical.

III. Aplicación de las teorías efrásticas propuestas por Bruhn en el contexto de la creación musical

A lo largo del presente trabajo se han expuesto con especial atención algunos procesos de representación de pintura y música que utilizara Alejandra Pizarnik dentro de su literatura, varios de ellos ejemplificados en sus antologías: *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, de las cuales parte mi interés para la composición musical de las obras que presento. En esta parte del este análisis se retoma el concepto de ecfraasis y sus variantes de representación para explicar algunos de los procesos de representación que vinculan la obra de la poeta argentina con las pinturas del Bosco y de otros artistas flamencos del siglo XVI. El abordaje en torno a este concepto y sus variantes, nos permite cuestionarnos sobre la pertinencia de problematización en el campo de la música y en mi propio proceso de creación. En concreto, en este capítulo hablaré de las estrategias efrásticas en las piezas: *Desfundación*, y *El Infierno musical*, compuestas a partir de dos poemas homónimos de Alejandra Pizarnik. Cada obra trabaja distintas estrategias efrásticas, por lo que se relaciona de una manera particular tanto con su poema correspondiente, así como con la información que se desprende de la antología en la que está contenido, y con datos biográficos que se conocen la autora. Sin más preámbulo comenzamos con la primera obra.

3.1 Desfundación

Desfundación es una pieza que puede ser presentada en dos formatos: en soporte fijo audiovisual o en formato de concierto, en el que el intérprete toca acompañado del video con sonidos electrónicos. Esta idea surgió a partir de las diferentes lecturas que Alejandra Pizarnik realizaba sobre una misma idea, generando dos versiones distintas, que en ocasiones distaban mucho una respecto de la otra, como se comentó en el capítulo anterior con un texto de la serie “Los pequeños cantos”.

La composición pertenece a un dúptico de obras que trabaja con estrategias y variantes de representación de la ecfraasis para ser desarrolladas en el contexto de la creación musical. Decidí trabajar con uno de los poemas de la antología *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik (1968) y hacer uso de cuatro de las estrategias propuestas por Bruhn: transposición, suplementación, asociación e interpretación.

Es importante mencionar que la pieza es resultado de la colaboración y asistencia de un grupo de trabajo que aportó conocimiento, ideas y una particular visión que abonó a concretar un proyecto con múltiples enfoques, el cual no habría podido realizarse sin su invaluable participación:

Mara Arteaga – Fotografía y levantamiento de imagen.

Ana José Aldrete – actriz y modelaje.

Nancy Guzmán – maquillaje.

Víctor Rodríguez – asistente de fotografía.

Nancy Molina Díaz de León – asistente de edición.

Omar Verdiguél – asistente de producción.

Luis Ricardo González Ramírez – asistente de postproducción.

Respecto a la construcción de la obra, podemos identificar cuatro etapas. La primera corresponde a la selección, lectura, análisis del poema y desarrollo conceptual de la obra. Comencé por escribir una serie de sustantivos y adjetivos que me dieron ideas sobre las características de la obra; y, posteriormente, organicé las sonoridades y gestos musicales de mi imaginario a partir de la lectura e interpretación del poema. Vinculé otros elementos distintos al poema, tales como *La condesa sangrienta* (primer libro que leí de Pizarnik), la antología poética *Extracción de la piedra de la locura* y su relación con las representaciones pictóricas de los artistas flamencos del siglo XVI, el tópico de la locura, y los procesos de creación que Pizarnik utilizó a lo largo de su obra literaria. Por último, hice uso de la transposición (relación intermedial) de imágenes tanto visuales como sonoras.

Como segunda etapa, trabajé con la actriz Ana José Aldrete en diversas exploraciones de movimiento que fuimos registrando (véase imagen 5), con apoyo del material sonoro que tenía hasta el momento.



Imagen 5. Exploraciones coreográficas y visuales con Mara Arteaga y Ana José Aldrete

Estas exploraciones afectaron el proceso compositivo ya que hicieron que cambiara algunas secciones, que agregara elementos de fragmentación o que restara presencia a la parte de electrónica. Las exploraciones también se dieron así en el campo de lo sonoro, tomándome la libertad de cortar un pasaje del cello para “pegarlo” en otra sección y analizar su resultado. Nancy y Mara colaboraron conmigo para sugerirme enfoques sobre la cámara y consejos para lograr la imagen deseada, como en el caso del estrobo y de la “jaula de espejos” que creamos ex profeso para el proyecto (véase imagen 6).



Imagen 6. La "jaula de espejos", artefacto creado para la parte visual.

En esta segunda etapa clasifiqué los elementos de composición, de fragmentación y de gestualidad sonora, utilizando el recurso de asociación, con el fin de agregar experiencias sensoriales. Por ello desarrollé la parte de sonidos electrónicos, para poder contar con una estructura sobre la cual edificar el resto de la composición. Una vez que contaba con dicha estructura general de la parte sonora, la fui trabajando simultáneamente con el programa de edición de partitura, en sincronía con los programas de edición de audio y video, para registrar eventos en tiempo preciso, tales como: acentos, ataques, gestos, cambios de *tempo*, etc. Tomé además lo avanzado en la electrónica como estímulo para las sesiones de exploración coreográfica y fotográfica.

La tercera etapa correspondió a la realización técnica, tanto de lo musical como de lo visual, que fue desarrollándose a la par en diferentes aspectos de la obra. Esto me permitió no perder el ritmo, ni alejarme de los objetivos por desarrollar a nivel audiovisual.

Finalmente, la cuarta etapa fue la de postproducción tanto visual como sonora. Este fue un trabajo más en solitario, en el que me propuse escuchar la parte electrónica de forma independiente; imaginando la simbiosis con la parte solista; analizando y corrigiendo aspectos visuales; y por último, viendo y escuchando el resultado final para realizar los últimos ajustes.

En lo que sigue, hago un breve recorrido por las obras específicas de Pizarnik que inspiraron mis piezas, para luego abundar en la reflexión ecfrástica que guió mi proceso

compositivo en varias de las etapas aquí expuestas. Iniciaré por la primera composición, *Desfundación*, para luego dedicarme a la segunda, *El infierno musical*.

3.1.1 Texto e interpretación

Desfundación

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.

Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas.

La infancia implora desde mis noches de cripta.⁴⁸

La música emite colores ingenuos.

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema. (Pizarnik, 2010, 221)

Respecto al poema que me he permitido reproducir aquí de forma íntegra, cabe empezar por decir que “Desfundación” es el noveno de una serie que integra la primera parte de la antología *Extracción de la piedra de la locura*. Como puede verse, se trata de un poema en prosa compuesto por siete frases,⁴⁹ en donde el yo poético, encarnado en una figura infantil, narra un suceso algo oscuro y encriptado en el que participa otro sujeto al que se hace referencia en tercera persona (“alguien”, “sus”) y cuya presencia parece amenazante.

Desde el inicio, esta presencia se relaciona, por el ejemplo de la expresión, con un ave de “mal agüero”, un animal encargado de vaticinar algo no afortunado que sucederá en el futuro. Se le intuye además como demacrada e incómoda (“duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos”), que busca entrometerse (“abrir alguna puerta”) y que en ese acto continuo (“toda la noche”) sugiere una lucha (“forcejeando con su nueva sombra”), como si se tratara de algo que no puede desprenderse de nosotros mismos: una sombra. La lluvia interior que cae de madrugada hace pensar en el llanto o el lamento interno, traducido como recuerdos que hacen brotar lágrimas.

⁴⁸ Delfina Muschietti, 82: “el espacio de la noche-cripta que como Kafka se confunde con la escritura (...) En la noche-cripta, la voz es atravesada por la voz de las otras: insistencia llamativa en el plural femenino(...) Allí no se es porque la propia voz ha sido expropiada y aparece para sí misma como un canto lejano”.

⁴⁹ Dado que se trata de un poema en prosa, los cortes de los versos no coinciden en todas las ediciones, de modo que tampoco podemos considerar encabalgamientos como parte de los recursos retóricos de este texto.

A la mitad del poema, de manera explícita, se habla de la infancia que “implora” desde un espacio mortuorio lleno de malos recuerdos, relacionados con un ambiente terrorífico, el cual de inmediato contrasta con esa música que “emite colores ingenuos” y que establece un nexo con una característica de la infancia: la pureza, la candidez o la inocencia, como valores que pueden ser identificados como ingenuos. Finalmente, hacia el final del poema aparece una falsa promesa expresada en una figura opuesta a la imagen anterior: ese yo se sitúa frente a pájaros “grises” en el amanecer, y establece con esa imagen una analogía relacionada nuevamente con algo negativo (“son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema”), lo cual puede interpretarse como una obstrucción de la libertad escritural.

Es notable la insinuación de conceptos significativos como la infancia y el mundo interior, además de analogías interesantes con los pájaros y con elementos arquitectónicos como puertas y ventanas, entendidos como elementos que obstaculizan la emancipación creativa.

Una de las imágenes que aparecen de manera reiterativa en la poesía de Alejandra Pizarnik se vincula con la de una niña cuya infancia se ha desquebrajado y persigue restablecer. Esa imagen también aparece en este poema y es uno de los elementos que destaco para la creación de mi composición. La poeta insiste en la pérdida del paraíso de la niñez que pretende restituir. Infiero que probablemente esta imagen sea de importancia para el título del poema. Esta idea además crea una analogía con el elemento de la “sombra”,⁵⁰ una estela de nosotros mismos de la cual no podemos desprendernos.

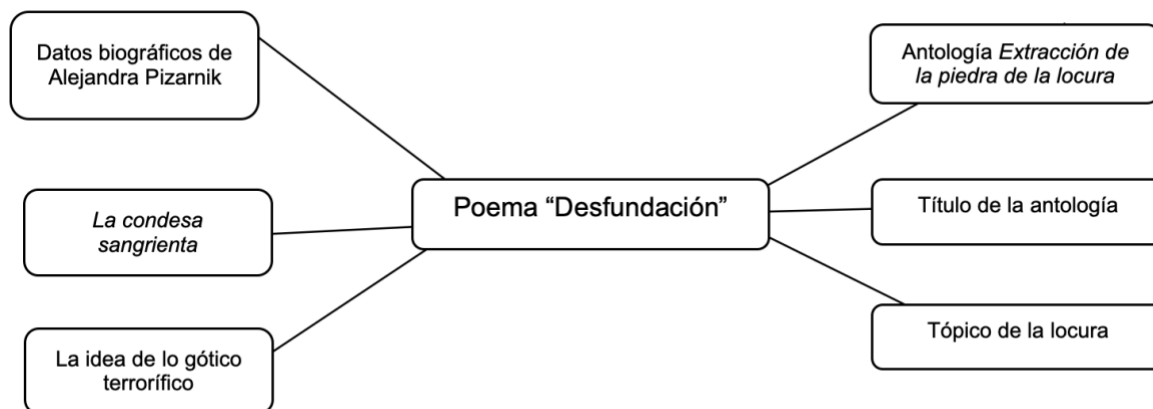
Todo indica que Alejandra Pizarnik adopta para la escritura del libro un método ritual de dibujar lo que en palabras no encuentra todavía cómo articular, y en la espera de las palabras justas es que se da lo que Marianne Leighton describe como una reflexión metapoética acerca de su proceso creador-invocador (2003, 47).

De lo anterior podemos inferir qué tanto el elemento visual afecta en el proceso creativo de Pizarnik, como si se tratara de confrontar los límites de la representación lingüística mediante la incorporación discursiva de referencias relacionadas con la plástica y con la pintura, configurando

⁵⁰ La sombra es igualmente un tema recurrente en la poesía de Pizarnik. Cabe recordar los “Textos de sombra” que integran escritos inacabados e inéditos, entre los cuales aparecen dos con el mismo título, “Texto de sombra”, además de “Presencia de la sombra” y “Escrito cuando sombra”. De igual forma, la sombra aparece como imagen en varios poemas y constituye, junto con la oscuridad y la noche, una isotopía privilegiada por la poeta.

una “poética de lo visual” que se manifiesta en al menos tres niveles: el pre-textual, el paratextual y el textual (Di Ció, 2012, 212).

Recupero este proceso para incluirlo como estrategia composicional de la pieza audiovisual. El siguiente esquema (2) sintetiza las redes de relaciones metatextuales, textuales y paratextuales que utilizo para su creación.



Esquema 2. Relaciones metatextuales, textuales y paratextuales de la composición audiovisual "Desfundación"

La elección del poema establece, por un lado, una relación metatextual⁵¹ en lo que se refiere a la relación crítica que guarda con los procesos creativos de la autora, incluso en otras obras. Por otro lado, guarda una relación textual y paratextual en función del título de la antología y en lo que respecta al tópico de la locura.

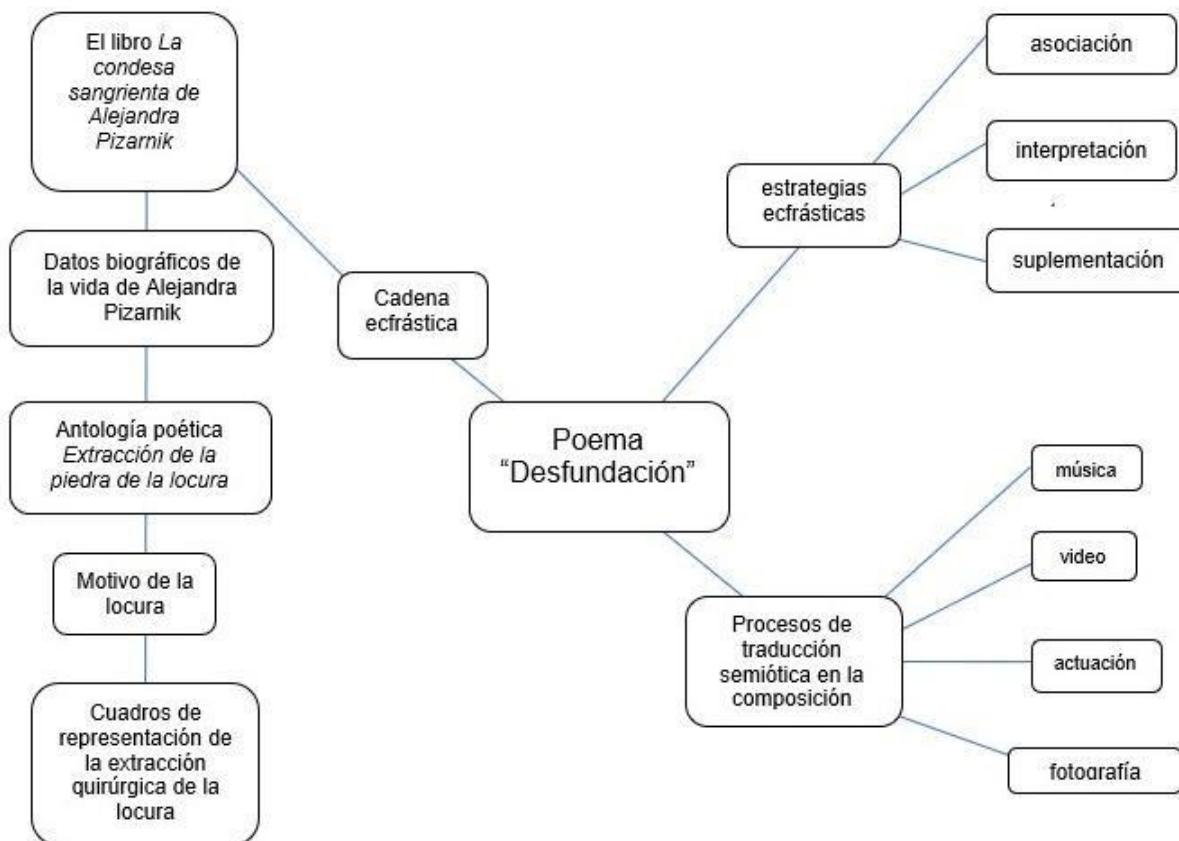
Al tiempo de establecer dicha relación, podría decirse que la obra sigue una cadena efrástica que utiliza para su elaboración, es decir, siguiendo la premisa de la relación que encuentra Pizarnik con lo pictórico, el poema, al encontrarse en un libro que lleva el título tomado del cuadro del Bosco, guarda también un vínculo con los cuadros de representación de la locura, lo cual a su vez corresponde a uno de los tópicos recurrentes en su poesía. Descubrí además en ella

⁵¹ De acuerdo con el escritor, crítico y teórico literario francés Gérard Genette, la metatextualidad es la relación que refiere la relación crítica de un texto frente a otro como puede ser un prefacio, una nota, un trabajo crítico, etc.) Genette afirma que el texto será metatextual si se establece una conciencia crítica del propio texto o de algún otro (1982, 13).

un motivo de inspiración de su propia práctica para la creación de imágenes en distintos frentes. Por un lado, la técnica del *cut-up* referido en el capítulo anterior (por la aparente forma aleatoria y fragmentaria en la que están dispuestas las frases), y por otro, la inclusión de la referencia estética de lo fantástico gótico, que se desprende en el poema en ese espacio fantástico y lúgubre a la vez, relacionado con una cripta, y que además podemos hallar en otro de sus libros: *La condesa sangrienta*. Ese mundo plagado de horror y de terror, como la cristalización de algo que genera temores, es un aspecto semántico importante que estructura y articula ideas sobre las imágenes que selecciono para trabajar tanto en la parte visual como la sonora.

El escenario neo-gótico en el que participa el terror, por las imágenes y los tópicos del poema, proyectan también pasajes de lo que sabemos de su vida y de su proceso de creación, como ya se ha mencionado con anterioridad. Por lo tanto, todos estos elementos me sirven para crear una cadena que entiendo como efrástica al vincularse con una serie de representaciones de imágenes que ponen al centro el tópico de la locura, y que dialogan tanto con los cuadros de representación de los pintores flamencos, como con la antología de Pizarnik, las referencias de *La condesa sangrienta* en relación con su vida, y el poema “Desfundación”, el cual ofrece la materia prima para la creación del concepto sonoro y visual de mi obra. De igual manera, es importante mencionar que esta cadena efrástica desemboca en los procesos de traducción intersemiótica, en el vínculo de las disciplinas que intervienen en mi obra: actuación, música, video y fotografía.

El siguiente esquema (3) permite esclarecer de mejor manera la cadena efrástica a la cual hago mención. En éste observamos, por un lado, la efrasis asociativa e interpretativa que surge a partir del poema en relación con el libro *La condesa sangrienta* y los datos relevantes de la vida de la propia Pizarnik, la antología poética en la cual está contenido el poema, el motivo utilizado por artistas flamencos del siglo XVI y sus obras en las que muestran la extracción quirúrgica. Por otro lado, observamos la efrasis por suplementación que apoya los procesos de traducción semiótica para la creación de la obra audiovisual.



Esquema 3. Cadena efrástica para la composición de la obra audiovisual.

3.1.2 Del proceso creativo y las estrategias efrásticas

La obra cuenta con 6 secciones a lo largo de sus 9 minutos y 21 segundos de duración.⁵² La composición recupera la frase de Guillermo Sucre, en su artículo “Alejandra Pizarnik: La ceremonia poética pura”, comenta que el poema “Desfundación” muestra la incapacidad para fundar su mundo apoyándose de la palabra. Según él, todo el texto parece indicar una desgarradura y una evolución de una carrera cada vez más rápida hacia la desintegración, cuya única manera de trascenderse, de sentirse vivir, es –a pesar de todo– a través del lenguaje. (1965, 10-13). Hago uso de la estrategia efrástica de transposición para recrear musicalmente mediante una melodía la idea de lo que estaba fundado y que a lo largo de la obra musical se va construyendo de a poco hasta escucharla al final de manera completa. (véase fig. 1).

⁵² Para una mejor comprensión se recomienda mirar la tabla 1 del apéndice de este trabajo.

The image displays a musical score for Violoncello (Vc.) and Tape. It is organized into four systems, each showing a Vc. staff and a Tape staff. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

- System 1:** Vc. staff starts at measure 161. A time stamp **7:11** is placed above the staff. A dynamic marking **p** is present. The Tape staff has a dynamic marking **pp**.
- System 2:** Vc. staff starts at measure 168. Time stamps **7:22** and **7:34** are placed above the staff. A dynamic marking **mf** is present. The Tape staff has a dynamic marking **p**.
- System 3:** Vc. staff starts at measure 174. A time stamp **7:48** is placed above the staff. Dynamic markings **p** and **mf** are present. The Tape staff has a dynamic marking **p**.
- System 4:** Vc. staff starts at measure 181. Time stamps **8:01** and **8:06** are placed above the staff. A dynamic marking **p** is present. The Tape staff has a dynamic marking **pp** and includes the notation *w/dist.* (with distortion).
- System 5:** Vc. staff starts at measure 188. Time stamps **8:24** and **8:28** are placed above the staff. A dynamic marking **p** is present. The staff includes the notation *flautando* and a Roman numeral **II**.

Fig. 1. Ejemplo de transposición ecrástica, en el que la melodía que se sugiere al inicio aparece de manera íntegra.

Si observamos el inicio de la obra⁵³, encontraremos fragmentos de la melodía anterior que se ve interrumpida por otros elementos, que son a los que refiero de fragmentación. En consideración a lo anterior, decidí dividir mis materiales de construcción sonora en tres categorías

⁵³ Para una mejor comprensión, se invita al lector a escuchar la obra a la cual puede acceder a través del siguiente enlace: <https://materialdetesisjeanangeluspichardo4.wordpress.com>.

que son: elementos de composición o elaboración, elementos de fragmentación musical y elementos de gestualidad sonora.

Los elementos de elaboración tienen relación con la voz enunciativa y con el contorno melódico que se va construyendo, el cual se interrumpe por elementos de fragmentación que en ocasiones se funden o se complementan con los elementos de gestualidad sonora. Es importante mencionar que los elementos de fragmentación provienen de imágenes visuales del poema, que mediante la transposición recrea sonoramente aspectos que distinguen al poema. Ejemplo de lo anterior, podemos encontrarlo en la siguiente figura.

8 0:17 *sul pont.* *p* *mf* *pp* *ricochet* 0:29 *p*
Tape Cello dist. *p* cello ring modulator

Fig. 2. Elemento de fragmentación que se asocia con el “aleteo” de un pájaro.

En el pasaje anterior podemos notar cómo el *ricochet* interrumpe el contorno melódico. Este pequeño fragmento intenta recrear de manera musical el aleteo de un pájaro del cual se habla en el primer verso al mencionar que “alguien quiso abrir alguna una puerta”. De hecho, esta idea musical es con la que abre la pieza en las dos versiones, y es un elemento recurrente tanto en el cello como en la parte de sonidos electrónicos.

Finalmente, los elementos de gestualidad sonora provienen de imágenes sonoras que si bien no aparecen de manera tangible en el poema, se pueden intuir o imaginar. Ejemplo de ello sería el forcejeo al que hace alusión en el tercer verso, o el sonido de la lluvia que martillea en el verso 4.

Es importante mencionar sobre la elaboración del material de los sonidos electrónicos, el cual por momentos se mimetiza con la parte del cello (0:47-0:52), en otros queda en silencio (final de la segunda sección, 3:30) y en muchos pasajes se distancia. Esto se debe a que los sonidos electrónicos están pensados como “la sombra” del material del cello que, como mencioné antes, se relaciona con la voz enunciativa. Es por eso que la elaboración de este material apunta más

hacia una fuerza que no contiene un contorno claro y que direcciona hacia el concepto del forcejeo que se menciona en el tercer verso del poema.

Otro elemento que guarda relación con una estrategia efrástica se halla en una de las imágenes que son reiterativas en la poesía de Alejandra Pizarnik, que es la de una niña cuya infancia resquebrajada en su intento por restablecer. Si bien, esta idea no se muestra de manera clara en el poema, yo asocio la premisa anterior con el título del poema por medio de la estrategia efrástica de interpretación, para combinar y complementar con el texto del que parto que es el poema. Y en este mismo tenor, utilizo referencias que están fuera del texto primario para la construcción del video que acompaña la obra.

3.1.3 Dos perspectivas de una misma obra

Alejandra Pizarnik se interesaba por dos o más versiones sobre un mismo tópico, como pudimos observar en el capítulo anterior sobre los cuadros representación de la locura de Brueghel y del Bosco. Este interés llevó a Pizarnik al intento de crear dos versiones sobre una misma temática. A este respecto, cabe mencionar el hallazgo que hace Mariana Di Cío en su escrito “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”, al dar muestra de diferentes versiones sobre un mismo poema que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Según Di Cío, muchos de los procedimientos de supresión se vinculan con una práctica de corrección que Pizarnik entendía bajo los siguientes términos: borrado de referencias contextuales, “autocensura”, ocultamiento o disimulación de referencias intertextuales (2014, 231).

Inspirado por esta identidad múltiple, decidí también realizar dos versiones que utilizaran la misma materia, tanto para la parte visual como en el campo sonoro. No obstante, existen algunos elementos que tienen cambios en su tratamiento. La decisión de hacer dos versiones vino principalmente por plantearme en el reto de crear dos piezas distintas con un mismo material, a la manera en que Pizarnik trabajaba algunos de sus textos, como lo es un texto de la serie “Los

pequeños cantos” que cuenta con seis versiones distintas⁵⁴. Las dos versiones trabajan con el mismo material, tanto para la parte visual como en el campo sonoro. No obstante, existen algunos elementos que tienen cambios en su tratamiento. La tabla 4 que se encuentra en el apéndice de la investigación sirve para ejemplificar algunos de los aspectos que se mantienen y aquellos que se modifican.

Para este proyecto decidí cambiar mi acercamiento a la composición y a los procesos que utilizaba anteriormente, en mi trayectoria (en la que, como expuse al inicio de la tesis, ya me dejaba influir por imágenes y obras ajenas a la música), para dejarme afectar por los procesos que Alejandra Pizarnik decidió usar para la composición de los poemarios con los que trabajo. En concreto se trata de los procesos de repetición, reorganización y deconstrucción (utilizados por Pizarnik), así como el simbolismo poético de la autora, que se volvieron fundamentales tanto para la creación sonora como para la visual de la pieza. Con el fin de lograr esto, utilicé la misma clasificación de organización sonora para la parte visual.

Respecto al proceso de creación de la obra, contrario a cualquier forma de composición previa que empleara, comencé por el final. La imagen más clara que tenía era la de los últimos versos del poema “Desfundación”, la cual se relacionaba tanto con el color grisáceo como con los barrotes de una ventana, y con lo que un verso atrás menciona sobre la música: colores ingenuos. Esos colores que evoca la poeta, los relacioné con una sonoridad delicada, sutil, que diera muestra tanto de la pérdida de color expresada en un tono frío, como de la voz enunciativa que habla en primera persona. De ahí que pensara en emplear, a manera de canto, una melodía que, al principio de la obra aparece en forma fragmentada y que, conforme avanza el discurso se va reconstruyendo hasta alcanzar su totalidad⁵⁵.

Seleccioné los versos que me ofrecían imágenes que relacionaba con un sonido, una textura, un proceso o incluso, alguna asociación sobre un recuerdo. Por ejemplo, en la parte visual, empleé la estrategia de interpretación ecfrástica, pues comienzo con una atmósfera de tinta sobre agua en rojo para posteriormente ir a la imagen que parpadea con el efecto de luz de estrobo en

⁵⁴ Mariana Di Cío en su artículo “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica” muestra los cambios, correcciones y transformaciones de algunos textos que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton (2014).

⁵⁵ Esta es una de las decisiones que modificaría con una segunda versión audiovisual en la que solamente escuchamos una textura de armónicos que pareciera que simplemente giran en un mismo espacio, pero sin una trayectoria marcada o definida

color rojo intenso. Esta idea tiene relación con tres imágenes con las cuales quería dialogar. La primera apunta a la portada del disco *Cruelty and the Beast* de la banda Cradle of Filth. En ella observamos a una mujer, que hace referencia a la condesa Erzsébet Báthory, en una tina llena de sangre. De ahí, asocié el personaje de la condesa sangrienta con Alejandra. No tan solo por aspectos de recurrencia insistente como imágenes o atmósferas nocturnas, sombrías y melancólicas, sino por ciertos objetos que a manera de símbolos trazan vasos comunicantes interesantes. Uno de ellos se relaciona con un elemento característico en la tradición de la novela gótica,⁵⁶ surgida en Inglaterra a finales del siglo XVIII, que es el castillo gótico (y, por qué no, incluso el de las criptas, mencionado en el poema), el cual de manera frecuente tiene un papel protagónico. En *La condesa sangrienta* no es la excepción, pues el reino subterráneo al que la autora hace alusión se encuentra instalado en la sala de torturas del castillo. Al tiempo que este lugar solitario capaz de ahogar cualquier grito era amado por la condesa, sus prisiones y laberintos terminan por convertirse en su tumba. Esta imagen causó resonancia en mi lectura del poema, y en específico con el verso que refiere a las ventanas cerradas.

Otro elemento que recuperé de *La condesa sangrienta* fue el espejo, que representa una imagen icónica dentro del libro. Y aquí recordé una entrevista que le hacen Ivonne Bordelois a Pizarnik guardaba con el personaje. En ella, la escritora afirma que hay muchos rasgos que la identifican con la condesa, como era el miedo a envejecer, traducido en la obsesión de no ser joven y abandonar el grado de intensidad con el que vivía. Otro rasgo es el miedo a la locura y la melancolía, que la unen al personaje del libro.⁵⁷ Y el tercer elemento es el subtítulo del apartado del libro: “Muerte por agua”.

Tenía en claro que con ello quería crear dos universos distintos. El primero parte desde el yo poético y es representado por el cello acústico, en tanto que la electrónica se nutre de elementos del cello para transformarlos mediante procesos de síntesis aditiva, sustractiva, de modulación y granulación del sonido. La idea de tomar material del cello para su transformación se relaciona

⁵⁶ En palabras de Guillermo Cabrera Infante, *La condesa sangrienta* debe inscribirse en la tradición de la novela gótica, surgida en Inglaterra a fines del siglo XVIII con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe y *El monje* (1796) de Matthew Lewis, culminando con la aparición de *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

⁵⁷ En el programa dirigido por Emma Zunz, “Nacidos por escrito. Personajes de la literatura argentina”, la entrega II, “La condesa sangrienta”, destinada a Pizarnik, en el Canal Encuentro subido el 16 de mayo de 2018 (<https://youtu.be/hOTi9ZDsCVA>).

con la imagen de la sombra, que es una de las que, como ya se dijo, aparecen con mayor frecuencia en la poesía de Alejandra Pizarnik y que podemos encontrar en el tercer verso del poema “Desfundación”.

3.1.4 Procesos ecfrásticos en la música y el video

La composición musical requiere de un desarrollo constante de estrategias que establezcan principios de orden. Estas estrategias interactúan entre sí en muchos niveles, con el fin de guiar el proceso creativo y definir jerarquías en los elementos musicales. La necesidad de unidad dentro del discurso musical, según he aprendido y sigo creyendo, es la base de un conjunto de regulaciones que ayudan a la generación de una expresión musical coherente. Las áreas creativas de exploración sonora y los intereses personales del compositor influyen, como también confirmo, en las reglas que determinan cómo se relacionan los materiales musicales entre sí y cómo favorecen las relaciones específicas en una pieza.

Comenzaré hablando de aspectos que comparten las dos versiones para posteriormente centrarme en especificaciones y detalles de cada una de ellas. Respecto a la estructura de la obra, identificamos 6 secciones, que a lo largo 8 minutos con 24 segundos, van desarrollando una serie de elementos que decidí utilizar con el fin de crear, contrastar y yuxtaponer las imágenes que interpretaba y asociaba⁵⁸.

Como mencioné anteriormente, trabajé a manera de mosaicos sonoros y visuales que relacioné con una imagen que deseaba mostrar o a la cual deseaba referir. En la parte sonora encontramos un gesto muy recurrente al inicio de la obra. Es un *ricochet* que empleé como elemento de fragmentación (véase fig. 3).

⁵⁸ Se recomienda observar el cuadro de análisis de componentes de la versión electroacústica y de la versión audiovisual, que se puede encontrar en el anexo del presente trabajo y que esclarece las algunas diferencias entre las versiones.

Mysterious ♩ = 50

0:00

Violonchelo

Fig. 3. Ricochet, elemento de fragmentación que asocio con un “aleteo de un pájaro.”

Por ello decidí comenzar con este gesto musical, al que recurro en diferentes puntos de la obra. El *ricochet* también lo empleo como elemento de fragmentación en la parte de la electrónica, aunque pasado por algunos procesos como de síntesis sustractiva y de modulación (fig. 4).

Otro ejemplo de traducción intersemiótica, lo podemos hallar en el canto⁵⁹, que, a manera de lamento, es el punto inicial de la pieza. No obstante, este canto aparece fragmentado. En los primeros compases de la pieza comienza a dibujarse y siempre hay algo que lo fractura, que lo rompe y lo desintegra, tal y como podemos observar en la siguiente imagen.

Fig. 4 Ejemplo de la melodía inicial que se interrumpe por elementos de fragmentación.

⁵⁹ La intención de hacer una melodía con una dirección y trayectoria reconocible que con el tiempo se tergiversa y se difumina hasta perderse en un *glissando* (en la versión audiovisual) o en una fragmentación de sus elementos (versión electroacústica), se ubica en lo que interpreto como una necesidad de cambio en la voz poética de la autora. Esa misma necesidad que comparto como parte de mi proceso de creación y que decidí ponerlo al centro como un desafío para la composición de esta obra.

La melodía que comienza en el compás 8 es interrumpida por un *ricochet*, el cual será un elemento constante en la desintegración de la línea. Más adelante, en el compás 46, cuando repito la melodía, añado otro elemento que rompe con su direccionalidad y trayectoria (fig. 5). En este caso, es un sonido a manera de pedal.

Figure 5 shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 39, features a melodic line with a 'ricochet' annotation and a 'processed hit' in the tape. The second system, starting at measure 46, includes a 'ricochet' annotation, a 'processed hit' with a 'widelay', and a 'tremolo' section. The tape part includes 'Cello dist.' and 'processed pizz.' annotations.

Fig. 5. Elementos que rompen con la direccionalidad y trayectoria de la línea melódica.

Figure 6 shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 8, features a melodic line with a 'sul pont.' annotation and a 'ricochet' annotation. The second system, starting at measure 15, includes a 'sul pont.' annotation. The tape part includes 'Cello dist.' and 'cello ring modulator' annotations.

Fig 6. Ejemplo fragmentación melódica.

Si bien, no existe una referencia evidente hacia el canto en el poema, es un elemento empleado de manera constante en la poética de la autora, como puntualizamos en el capítulo anterior. Hago uso de este elemento para aplicar la estrategia de desintegración, y de manera posterior la reorganización, como podemos notar en las siguientes figuras. Por ejemplo, si observamos con detenimiento, las alturas que fueron empleadas para el comienzo de la obra se

repiten, solo que en un registro y ordenamiento distinto, y en sonido ordinario (fig. 6). Lo cual hace que no se distinga tan fácilmente su repetición (fig. 7)

Fig 7. Ejemplo de enmascaramiento melódico

La sección contrastante hacia la mitad de la pieza musical (compás 67-80) es otra muestra de un proceso ecrástico por interpretación⁶⁰. La sonoridad, caracterizada en su mayoría por pizzicato, intenta hacer referencia a uno de los últimos versos del poema (“La música emite colores ingenuos”), con ya mencionada la ternura y candidez del material empleado para mimetizarla con sonoridades amenazantes de la electrónica (fig. 8)

Fig 8. Ejemplo de ecrasis por interpretación.

⁶⁰ Interpreto la sonoridad de *pizzicati* con características de la infancia como la ternura, la dulzura y la delicadeza.

Un proceso importante para elaboración de la obra, se encuentra en la asociación del tercer verso del poema (“Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra”) con la lucha que establezco entre el material del cello con las sonoridades que provienen de la electrónica, las cuales, no tan solo irrumpen en el discurso del instrumento solista, sino que poco a poco emergen para ganar mayor protagonismo. El dinamismo que por momentos alcanzan los sonidos electrónicos llegan a superar el material propuesto por el cello, como podemos notar en fig. 9.

C Heavy and stagnated

The figure shows a musical score for Cello and Tape. The Cello part is in 2/4 time and begins at measure 87. It is marked 'Heavy and stagnated'. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The Tape part starts with a rhythmic pattern of eighth notes, then transitions to a 'processed hit' (marked *f*), followed by a 'shadow pad' (marked *p*) and a 'ricochet' (marked *mf*). A time signature change to 3/4 is indicated at measure 90. A box labeled '3:53' is placed above the Cello staff at measure 90. An arrow labeled 'ricochet' points to the right above the Tape staff.

Fig 9. Ejemplo de ecrasis por asociación.

La elaboración de las imágenes del video se construye principalmente, a través de estrategias ecrásticas de interpretación y suplementación. En el primer caso, estableciendo vasos comunicantes desde el álbum discográfico de Cradle of Filth y su relación con *La condesa sangrienta* de Pizarnik, pasando por el tópico de la locura y sus cuadros de representación.

Así es como podemos encontrar correspondencias⁶¹ notorias, entre las que se destacan: umbral (que asemeja los barrotes de una ventana) en color lila, y evidentemente, el color negro que es el que predomina en la parte visual (imagen 7).



⁶¹ Para una mejor comprensión se recomienda observar el “Esquema de correspondencia estructural en la obra audiovisual *Desfundación*”, el cual se halla en el anexo del presente trabajo.



Imagen 7. Ejemplos de procesos de asociación efrástica en la obra audiovisual “Desfundación”

a) La asociación con tres elementos del simbolismo poético de Alejandra Pizarnik: Universo cromático, Elementos poéticos, El cuerpo y la sangre, y Reflejos del espejo. Del primero destacamos los cuadros en color rojo (en la textura de apertura e imágenes con luz en estrobo),

Como se mencionó en el capítulo 2, el color rojo remite a todo lo infernal de su poesía: muerte, música, sol y sombra. Por lo que se refiere al color lila, está ligado a la feminidad en la poética de Pizarnik, y se asocia generalmente, como ya se dijo, con la soledad, la desolación y la muerte. Y en cuanto al negro, es uno de los colores que más predominan en todo su trabajo poético, siendo un elemento negativo que convierte todo aquello que toca en sombra y muerte. Este color está asociado con la ausencia de color, la desolación, la soledad, el vacío y el miedo (Calle 2011, 66).

Del segundo símbolo, Elementos poéticos, identificamos los cuadros visuales de la pared en color rojo (que proyecta la sombra de la mujer que intenta escapar), y los ventanales a los que referimos en el símbolo anterior (imagen 8).



Imagen 8. Ejemplo de la asociación con el símbolo poético: Elementos poéticos.

El símbolo de El cuerpo y la sangre guarda relación (con el color rojo) también con las manos, que como se mencionó antes puede conducir en este caso a las manos que estrangulan o asesinan.

Por último, Reflejos del espejo, es un elemento que direcciona a la multiplicidad de voces, como podemos observar en la imagen 9.



Imagen 9. Ejemplo de la asociación con el símbolo poético: Reflejos del espejo.

Tras este recorrido podemos notar la forma en que la música colabora con estas imágenes-símbolo. Por un lado, hace énfasis en ellas, recalcando sobre sus características, como en el caso de las imágenes del espejo o del estancamiento del agua. También apreciamos una anticipación de algunas imágenes que aparecen posteriormente, y la forma en cómo comenta sobre ellas. Finalmente, de manera opuesta, notamos como las extiende y desarticula hacia el final de la pieza. Sin duda, es una forma de actualizar el poema, en donde no se busca “retratar” lo que éste dice, sino evocar sensaciones, efectos y aspectos vívidos a la manera en que la *enargeia* era utilizada en la antigüedad.

3.1.5 Versión para cello en vivo, electrónica y video

Esta versión está pensada para la interpretación en vivo, con un intérprete que interactúe con la parte audiovisual en un soporte fijo (video con la electrónica en soporte fijo), con la finalidad de lograr una mayor concordancia, simbiosis y simultaneidad con el instrumento en vivo.

La idea principal es que todo emerja del instrumento solista, para las dos versiones, por lo que en principio se escucha prácticamente igual. Es importante mencionar que la versión en vivo, suma un elemento escénico que no tiene la versión audiovisual: el intérprete debe estar en sobre el escenario, y si bien no tendrá los reflectores sobre él, sí podremos notar su presencia y quizá parte de su cuerpo reflejada sobre la imagen. Este elemento está pensado para que sume a la primera imagen con la que parte el poema.

El primero hace referencia a una voz enunciativa que en música lo traduzco como una melodía que podemos reconocerla en las tres primeras tres secciones, inicialmente con arco y luego en *pizzicati*.

El grupo de fragmentación está integrado por sonoridades, que, de manera frecuente interrumpen el discurso melódico abruptamente durante las tres primeras secciones. Estos elementos son: el *ricochet*, el tremolo, el pedal, el *pizzicato* y la utilización del silencio como generación de suspenso. Finalmente, el tercer grupo que compone la parte musical guarda relación con la suplementación, una de las variantes de representación propuestas por Siglind Bruhn. Recordemos que esta variante refiere a las experiencias sensoriales como descripciones del sonido

hasta la inclusión de gestos completos, que en el caso de la música lo menciono como gestualidad sonora.

Tabla de correspondencia de los procesos efrásticos propuestos por Siglind Bruhn en la obra “Desfundación”						
Secciones	A	B	C	D	E	F
Minutos	0:00-1:13	1:13-3:00	3:00-3:40	3:40-5:19	5:19-6:15	6:15-8:24
Suplementación	Sentimientos de ansiedad.	Sentimientos de coraje y desesperación, rendición.	Renuncia. Sentimiento de ternura e ingenuidad.		Sentimientos de ira, ansiedad y tristeza. Ruptura de lo emocional (lo limítrofe entre la cordura y la locura).	
Asociación	“La condesa sangrienta”	“La condesa sangrienta”	Portada de “Cruelty and the Beast”			“Extracción de la piedra de la locura”
Interpretación						

Esquema 3. Tabla de correspondencia de los procesos efrásticos propuestos por Siglind Bruhn en la obra “Desfundación”

Podemos observar en el esquema 3 la manera en que intervienen cada uno de los elementos de los tres grupos a lo largo de las diferentes secciones de la obra. Si lo comparamos con el cuadro de componentes de la pieza audiovisual, veremos que existen cambios estructurales y de elementos que no se desarrollan en la segunda versión, y otros que suplen a estos elementos para tomar una mayor participación. Tal es el caso de los sonidos electrónicos que, en la segunda versión, cobran una mayor relevancia para alcanzar un contrapunto con la parte visual.

3.1.6 Versión audiovisual

La versión alterna que anticipé previamente decidí crearla no tan solo para ser expuesta en otro formato, sino para trabajar de otra forma, utilizar el mismo material con un diferente enfoque pero que al mismo tiempo pudiera reconocerse como la pieza en cuestión. Es por eso que, al quitar la participación del cello en vivo, pensé que perdía no tan solo la profundidad que la sonoridad del instrumento otorga, sino también el elemento escénico que imaginaba como parte de lo visual, por lo que consideré importante replantear y reformular tanto la parte sonora como la visual.

Las primeras dos secciones son muy similares, únicamente observamos algunos cambios en la fragmentación visual. Sin embargo, a partir de la sección en *pizzicatti*, la electrónica comienza a tener una mayor participación, y no se a que se buscó llenar el espacio que dejó el instrumento, sino a un planteamiento distinto.

En este caso, el elemento de la sombra, que yo asocio con la parte de la electrónica, va ganando lugar dentro del forcejeo con la voz enunciativa hasta prácticamente agotarla. No obstante,

hacia la sección D, escuchamos un sonido tenido con un movimiento interno que asemeja estar inmóvil pero que no deja de tener movimiento. Este sonido incesante contrasta con la sonoridad de *glissandi* que termina por fragmentarse y diluirse en una textura de armónicos. Este final en la música es, a mi parecer, muy opuesto al de la primera versión, en la que existe una revelación y una construcción del material inicial, mientras que, en ésta, la sonoridad asemeja un lamento que parece girar sobre sí mismo sin poder cruzar los barrotes que lo aprisionan.

Una vez compuesta la melodía que se revelaría al final, pensé en cortarla y hacer fragmentos de ella, mas no en el sentido tradicional de la construcción de una frase musical, sino en los elementos que pudieran ofrecerme características importantes sobre su sonoridad. Por ello utilicé intervalos para ciertos momentos específicos de parte del cello. Mi interés era que estuviera presente el material interválico sin que necesariamente se identificara.

3.2 El infierno musical

El infierno musical es la segunda obra de este proyecto de creación e investigación. Se trata de una obra para orquesta sinfónica que sigue la estructura del último libro de Alejandra Pizarnik titulado *El infierno musical*, del cual hago con una selección de imágenes sonoras y referencias musicales en asociación con imágenes visuales del cuadro homónimo de Hieronymus Bosch.

Como se mencionó en la obra anterior, la relación que guarda la pintura con la forma de escritura de Alejandra Pizarnik, es un elemento que se puede observar tanto en las imágenes visuales como en las imágenes sonoras que utiliza a lo largo de su obra. No obstante, considero que la relación que traza con la música no se da únicamente a través de referencias explícitas (léxico-semánticas) al sonido, sino que emplea otros elementos propios de la música como lo son: el ritmo, el pulso, el gesto⁶², la musicalidad, e incluso haciendo uso de figuras retóricas musicales⁶³. Al respecto me surge la pregunta de la relación que la música tiene dentro de su poesía. ¿Acaso este anhelo secreto se refleja en recursos que emplea para su escritura? ¿Y de qué forma es que

⁶² De acuerdo con Robert Hatten, "es posible entender el gesto humano en general como expresivamente significativo, energético, configurando formas temporales a través de todas las modalidades de percepción, acción y cognición" (2004, 97)

⁶³ Burmeister define la figura retórico-musical como "un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser la misma composición, con el principio y el final bien definidos, dentro de una frase musical, la cual con su presencia da mejor y más agradable aspecto" (en López Cano, 2000, 126).

transmutan elementos musicales dentro de su poesía? Karin Gómez Sánchez nos habla del deseo absoluto de la poeta de que el lenguaje permita hablar del cuerpo, pero también de “su ritmo, respiración, tos”, y del pulso en su escritura (2017, 16). De ahí su necesidad de la poeta de decirse y encontrarse en la escritura, y de plasmar los detalles más insignificantes de su vida cotidiana como son esos ritmos corporales y vitales que cobran relevancia dentro de su obra. En lo que sigue, buscaré seguir esas huellas para ver si algo de ellas puede ser llevado de vuelta al plano sonoro y musical.

3.2.1 Texto e interpretación

Elegí trabajar con todo el poemario de *El infierno musical* y no concentrarme en sólo un poema o fragmento, como en el caso anterior, lo cual obliga a una impresión de lectura más general, menos detenida que la que se hizo en el poema “Desfundación”. El libro, editado en diciembre de 1971, lleva el título del tercer panel de la obra pictórica “Jardín de las delicias” del pintor neerlandés Bosch, y recoge textos de un trabajo anterior editado bajo el título de *Nombres y Figuras*. Contiene dos apartados más que su original, conjuntando cuatro en total: “Figuras del presentimiento”, “Las uniones posibles”, “Figuras de la ausencia” y “Los poseídos entre lilas”. Cristián Benelli, en su artículo “Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch como intertexto del universo poético en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, comenta que cada una de las partes manifiesta de forma gradual “el recorrido que el sujeto hace hacia su propia desintegración”, encontrando en el suicidio su única “salida a su *duda de ser*” (2012, 31). La afirmación anterior parte de una serie de intertextos y correspondencias que el autor del artículo encuentra entre los poemas y las imágenes del cuadro de Bosch. No obstante, concuerdo más con la precisión que Karin Gómez Sánchez hace sobre el uso de las imágenes que la pintura le ofrece a Pizarnik para llevarlas a su propio infierno musical, convirtiéndolas en el escenario para sus poemas (2017, 64).

3.3.2 Del proceso creativo y estrategias efrásticas

Para esta obra decidí centrar mi atención en el vínculo que tiene la música dentro de la escritura de su último libro. Más allá de la relación con la pintura, desde el título hace mención a la música y eso despertó mi interés. En la lectura de los poemas encontré múltiples referencias a la música,

imágenes sonoras que hablan más desde un ámbito musical que literario y un enorme interés por trabajar con el ritmo como elemento de construcción en su escritura. De ahí que decidiera indagar sobre estos elementos en sus trabajos anteriores.

La composición cuenta con cuatro secciones que toma del poemario, las cuales nombro de la siguiente manera: Obertura, La caída, Multitud y Música del infierno. Estas secciones vinculan cuatro símbolos que María Isabel Calle⁶⁴ toma en consideración para vincularlo con imágenes del cuadro de Bosch. Por lo que toca a las estrategias creativas que empleo, son tres de las que propone Siglind Bruhn (interpretación, asociación y suplementación) que utilizo para la composición anterior, además de cuatro símbolos poéticos propuestos por María Isabel Calle, que son: El Universo celeste: astros y bóvedas, El Universo cromático, Náufraga eterna, y Monstruos y seres mitológicos.

La siguiente tabla (esquema 4) muestra la estructura general de la composición, en la que se puede observar la manera en que los símbolos propuestos por Calle se asocian con una selección de imágenes del cuadro del Bosco y las estrategias efrásticas que utilizo para la composición.

Estructura general de la composición <i>El infierno musical</i>			
Secciones	Símbolos propuestos por María Isabel Calle	Estrategias creativas propuestas por Bruhn	Imágenes del cuadro de Bosch
Obertura	El universo celeste / Náufraga eterna	Transposición	Panel cerrado del tríptico
	El universo cromático	Transposición, asociación y suplementación	El infierno musical – El infierno (Primer cuadrante)
	Monstruos y seres mitológicos / Náufraga eterna	Interpretación	El infierno musical – La mirada del hombre árbol (Segundo cuadrante)
La caída	El universo celeste	Transposición	El infierno musical – Gente cayendo a los gélidos ríos del infierno (Primer y segundo cuadrante)
Multitud	Monstruos y seres mitológicos	Interpretación y suplementación	El infierno musical – Multitud guiada por un demonio y multitud que se enfrenta (Límites del primer y segundo cuadrante)

⁶⁴ Calle, María Isabel (2011) “Alejandra Pizarnik: Vida, obra y principales símbolos poéticos”. *Revista Triangle*, n° 3, Tarragona, España: Publicacions URV, pp 33-87.

Música del infierno	Monstruos y seres mitológicos / El universo cromático	Transposición, asociación y suplementación	El infierno musical – La danza en el sombrero del hombre árbol (segundo cuadrante) y el castigo por medio de los instrumentos musicales (tercer cuadrante)
---------------------	---	--	--

Esquema 4. Tabla que muestra la estructura general de la composición musical.

Para su explicación hago uso del documental interactivo “Jheronimus Bosch, The Garden of Earthly Delights”, el cual ofrece un recorrido en profundidad a través de “Jardín de las Delicias”.⁶⁵ “Jardín de las delicias” forma parte del tríptico transmedia: “Hieronymus Bosch”, el cual está compuesto por la película documental “Hieronymus Bosch, tocado por el diablo”, el documental interactivo “Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights” y el documental de realidad virtual “Hieronymus Bosch, the Eyes of the Owl” de donde obtuve la información que a continuación sintetizo.

El universo celeste, primer símbolo que aparece en la tabla, se vincula con la primera y segunda sección de la composición, porque por un lado hace mención a uno de los referentes más frecuentes en la poética de Pizarnik: el cielo.

Walter Bosing en su libro *El Bosco: Entre el cielo y el infierno* (1994) comenta que las imágenes elegidas por el pintor holandés sirvieron para dar un aspecto más real a los ideales religiosos y a los valores de la cristiandad, de manera tal que las muestras de pecado y horror se unen a imágenes del sufrimiento de Cristo, quien permanece firme en su fe, en oposición a los embates del mundo y del diablo (1994, 96). El tríptico, (1490 y 1500) cuando se encuentra cerrado nos muestra una pintura en grisalla que representa la creación del mundo en el tercer día, el momento en el que Dios separa las tierras de las aguas (véase imagen 10).

⁶⁵ Para una mejor observación y mayor entendimiento de la iconografía utilizada por Bosch se recomienda acceder al documental interactivo en el siguiente enlace <https://archieff.ntr.nl/tuinderlusten/en.html#>.

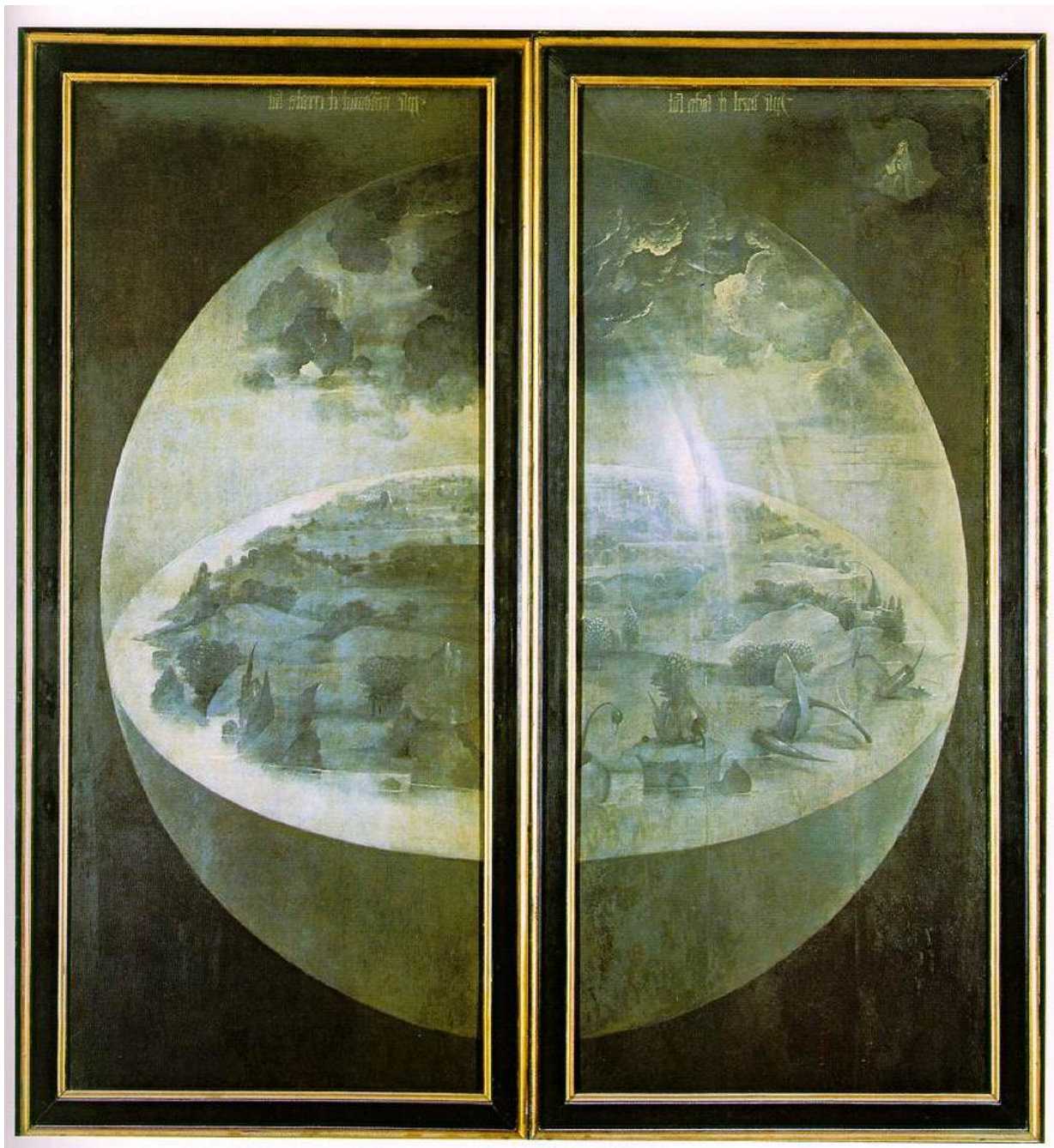


Imagen 10. "La creación del mundo". Postigos del tríptico "Jardín de las Delicias" de Hieronymus Bosch (1490 y 1500).

De este modo, el Bosco juega con el contraste de colores entre el blanco y negro del exterior con la explosión cromática que sorprendería al espectador al contemplar el interior. Según dos inscripciones en latín del Salmo 33:9 y 148, 5, en las que se lee: *Él mismo lo dijo y todo fue hecho; Él mismo lo ordenó y todo fue creado*, podemos inferir que aparece Dios Padre en la parte superior

izquierda (Silva, 2016, 330). Hago uso de la estrategia efrástica de transposición para relacionar el contraste cromático de la imagen del Bosco con las sonoridades de armónicos y de “aire” que caracterizan a la primera sección de mi composición musical. Quería destacar la brillantez de los armónicos con la sutileza del sonido de viento para viajar en mi recorrido imaginario de la imagen del tríptico cerrado al cielo nebuloso producido por el incendio del tercer panel.

De la imagen anterior se desprende el interés por trabajar con el segundo símbolo: el universo cromático⁶⁶ en la poética de Pizarnik. Por medio de las estrategias efrásticas de interpretación y asociación, complemento el símbolo de la bóveda celeste y del universo cromático con la imagen en grisalla para el comienzo de la obra musical, la cual abre con una textura frágil *en divisi*, que va desde el sonido de aire hasta una sonoridad de armónicos en las cuerdas como se observa en la figura 10.

⁶⁶ Calle comenta que el universo cromático en la poesía de Alejandra Pizarnik se desarrolla mediante diferentes perspectivas. Así, su carácter simbólico se desenvuelve por medio de transposiciones cenestésicas y sinestésicas y por otro en la tradición lírica de los repertorios petrarquistas (cfr. También referencia mencionada por Calle: María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Repertorio, Barcelona, PPU, 1991) (2011, 62).

The image shows a musical score for a string quartet and a double bass. The instruments are Violin I (div. a 4), Violin II (div. a 4), Viola (div. a 4), Violonchelo (div. a 4), and Contrabajo (div. a 4). The score is in 3/4 time and features a delicate texture with dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music is divided into four parts (div. a 4). The score shows a progression of notes across several measures, with some notes being sustained or tied across measures. The overall texture is light and airy, consistent with the description of a 'delicate texture'.

Fig. 10. Fragmento de textura frágil en divisi que asocia con la bóveda celeste del tríptico cuando está cerrado por medio de la variante de transposición.

Esta primera textura se va volviendo más densa, hasta tornarse en una imagen brumosa que relaciono, como mencioné antes, con la imagen visual del incendio⁶⁷ del cuadro del pintor medieval, de la que emerge una melodía en el clarinete que me remite a uno de los versos del poema “Piedra Fundamental”: “Un canto que atravieso como un túnel”.

⁶⁷ Se piensa que durante su infancia pudo haber quedado marcado por un incendio que sucedió en su ciudad natal, S'Hertogenbosch, (en 1463, donde miles de viviendas se redujeron a cenizas), y por esa razón lo representa con frecuencia como uno de los castigos propios del Infierno. Este suceso nos representa a personas atrapadas por el fuego y a otras que, desesperadas saltan de los edificios en llamas hacia el vacío. Pintar este resplandor que lo consume todo pudo haber evocado recuerdos de la infancia con Hieronymus Bosch.

En el pasaje anterior podemos notar la presencia la estrategia efrástica de interpretación. Cuando decido remitir a la imagen del incendio porque deseo enfatizar en un pasaje de la vida del pintor, estoy complementando y combinando la fuente primaria con acontecimientos históricos, y de otros poemas.

Nuevamente, por medio de la transposición, aparece el canto al que refiere Pizarnik y lo relaciono a la línea del clarinete, que, contribuye, desde mi perspectiva, a evocar un ambiente situado desde esa bóveda del túnel. El símbolo de la Náufraga eterna me ayuda además a esclarecer mejor la función del clarinete, tanto en esta sección de inicio como a lo largo de toda la obra. (véase figura. 11).

4

Fig. 11. Fragmento del inicio de la composición musical *El infierno musical* en el que se observa la utilización de las variantes efrásticas de asociación y suplementación.

Asimismo, este canto del clarinete lo vinculo con otro de los versos del poema: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, porque conforme se elabora, mediante la estrategia de

asociación y suplementación, comienza a ser replicado, con más instrumentos de la orquesta, hasta adquirir una textura densa y alcanzar un punto de tensión.

Más adelante, dejándome guiar más por la sensación de estremecimiento que me sugiere el cuadro, el primer punto climático referido lo relaciono con la experiencia de observar el tercer panel del tríptico, que, a mi parecer, es una de las imágenes visuales más poderosas se encuentra en el segundo cuadrante del panel: la mirada del hombre-árbol⁶⁸ situado sobre las heladas aguas en las que patinan los congelados. Este último proceso remite a la suplementación, porque complemento con elementos que son exclusivos del discurso musical (véase imagen 11).

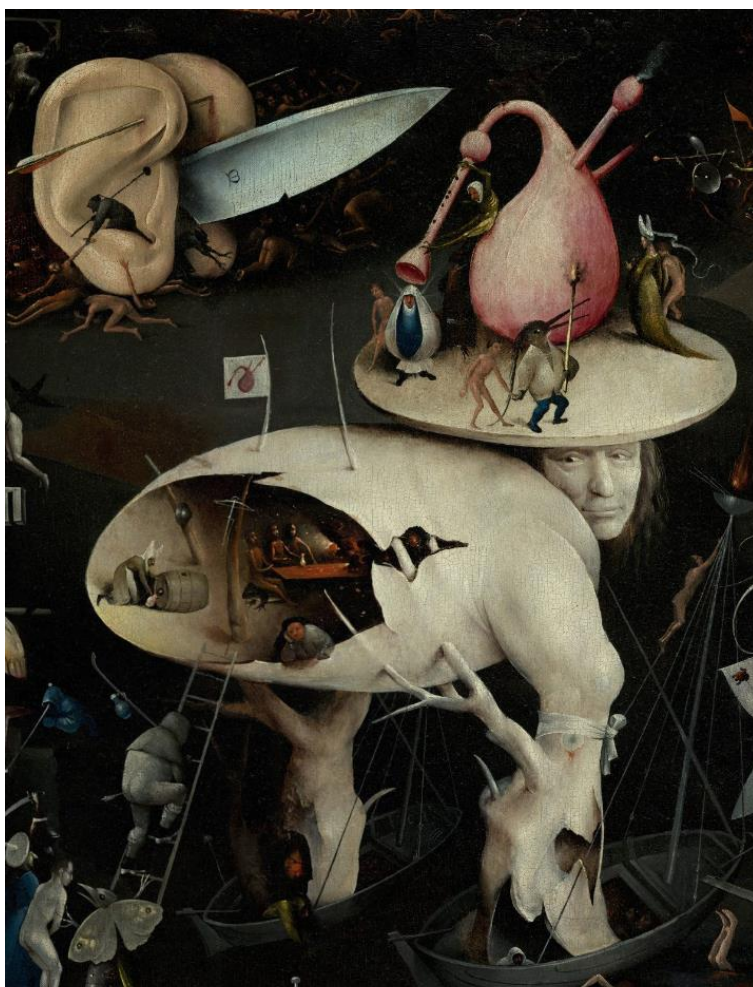


Imagen 11. Detalle del tercer panel "El infierno musical".

⁶⁸ Esta imagen es, quizá, una de las más icónicas del cuadro. Este extraño ente aparece en el segundo cuadrante de la pintura, tiene un rostro humano y parece inclinarse hacia adelante. Los hombros están sostenidos por piernas que se asemejan a troncos de árboles, con ramas que sobresalen. El hombre árbol, de por cierto recrea el rostro del propio artista como un guiño autorreferencial, se presenta como una imagen que se balancea sobre dos pequeños botes en los que un grupo de personas intenta encontrar refugio.

La segunda sección –“La caída”–, pese a ser una transición, la retomo en diferentes puntos de la obra musical. Esta tiene una conexión, como ya se dijo, con el primer símbolo (el universo celeste), pero en una acepción diferente. Recordemos que Calle comenta que la obra poética de Pizarnik es una caída constante desde el universo celeste de la infancia hasta la madurez del mundo terrenal (2011, 34). El concepto de caída⁶⁹ está además relacionado con las múltiples imágenes de gente que cae en los ríos⁷⁰ helados del infierno del primer y segundo cuadrante de la pintura de El Bosco. Nos encontramos por tanto ante un infierno de fuego, pero la pintura nos presenta también un infierno de hielo, por influencia de un manuscrito escrito por un monje irlandés: *La visión de Tundal*⁷¹. La mayor parte del agua, que aún fluye libremente en los paneles izquierdo y central, se ha congelado en el panel derecho, dejando solo un agujero, en el que vemos a un hombre a punto de ahogarse. Como característica de esta sección se observa nuevamente, la variante de suplementación, por medio de la degradación de la densidad orquestal que une la primera parte con la tercera.

Para la construcción de este pasaje, remito nuevamente a una estrategia de suplementación que me permita complementar elementos que si bien parten de una imagen sonora de un verso del poema “Piedra fundamental”, no se desarrolla de la manera en que yo lo expongo en la composición. El verso al que hago alusión es el siguiente: “Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan” (Pizarnik, 2014, 264), el cual relaciono con la zona superior del cuadro, donde encontramos procesiones de condenados que tratan de avanzar en medio de un paisaje rocoso envuelto en llamas (Fig. 12).

Decidí componer este pasaje desde la imagen sonora que Pizarnik ofrece para relacionarla con la inestabilidad, tanto física, de ubicarse en un espacio endeble y frágil, hasta el desequilibrio

⁶⁹ María Isabel Calle comenta que esta caída es lo que genera la partición de la poeta en diversas voces y provoca la inmersión en el silencio lingüístico (2011, 34).

⁷⁰ En la poética de Pizarnik, el río es un elemento que se relaciona con la muerte. Parte de las consideraciones que Dante Alighieri realizara en torno los diferentes ríos del infierno en *La Divina Comedia*, en el que los cuerpos flotan y navegan en ríos congelados como parte de su condena (Calle, 2011, 77).

⁷¹ En él se narra la historia del cruel caballero de Tundal, a quien Dios quiso dar una lección haciéndole viajar durante tres días por el Cielo, el Infierno y el Purgatorio en compañía de un ángel. En este relato se describe el Infierno como un lugar lleno de pozos de fuego y ríos de hielo.

A Enigmático ♩ = 90

The image shows a page of a musical score for a piece titled "A Enigmático" with a tempo of 90 beats per minute. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sb.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fag.), Cor 1 y 3, Cor 2 y 4, Trumpet (Tpt. Sb.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The score is divided into measures, with a section starting at measure 31. Above the score, there are markings for "accel." and "key clicks". The piece is marked with dynamics such as *mf* and *f*. A section of the score is marked "key rattle (quasi cantamen)". The page number "5" is visible in the top right corner.

Fig 12. Proceso de asociación que conduce a la segunda sección de la composición musical.

emocional. De ahí mi deseo por rescatar por medio de la asociación, lo que considero la esencia o el mensaje del verso de Pizarnik.

Por otro lado, en el primer cuadrante, justo debajo de la imagen del incendio, podemos observar una imagen de una multitud. En medio del paisaje apocalíptico que arde sin llama, un ejército hostil parece estarse apoderando de la ciudad. Las puertas de la ciudad quedan abiertas de par en par. Siluetas negras a caballo cruzan al galope un puente, mientras debajo se ahogan cientos de desgraciados. El ejército, que sostiene estandartes y lanzas en alto, está dirigido por un demonio con cuernos. Trato de asemejar la sonoridad de un incendio por medio de papel periódico arrugado por la sección de cuerdas.

La multitud es la imagen visual del cuadro que utilizo para la tercera parte de la obra. Esta imagen es expresada por una densa textura en cuerdas que por momentos recupera un contorno, pero que vuelve a desperdigarse. Por medio de la estrategia ecrástica de suplementación y como

complemento a esta textura, escuchamos un llamado en los metales que anuncian la llegada de un demonio, el cual destaca por su tamaño en el tercer cuadrante de la pintura. Es el demonio que identificamos como el pájaro sobre el orinal. En el cuadro de El Bosco, el búho (animal relacionado con el diablo) vuelve a hacer su aparición, solo que ahora actúa como el demonio de una pesadilla. Con una olla en la cabeza y jarras como zapatos, se le ve sentado en aquel orinal gigante, mientras los cuerpos humanos son consumidos y excretados simultáneamente para ir a parar directamente a la alcantarilla. Sabemos que, en la época medieval, el río que atravesaba el corazón de Hertogenbosch, como ocurría en muchas ciudades, era una cloaca abierta. Su hedor impregnaba las calles de la ciudad. Solo los muy ricos podían permitirse un “armario” sobre el río donde podían hacer sus necesidades en privado. La gente común defecaría directamente en el río. El elegante orinal pintado por el Bosco solo se encontraría en las casas de los más ricos de la ciudad.

Mediante la variante de transposición la música de esta sección se asocia con esta imagen que muestra a una multitud (todos esos cuerpos consumidos y mutilados) en la que destaca un motivo incesante que representa la llegada del que se reconoce como “El príncipe del infierno” (el pájaro que ubicamos sobre el orinal y que tiene un tamaño mayor en proporción a los demás personajes que aparecen en ese tercer cuadrante. Esta textura ininterrumpida gradualmente conduce a la última de la sección de la composición musical, en la que escuchamos una mayor participación de las percusiones (fig. 13).

The image shows a page of a musical score, page 23, starting at measure 154. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Bb (Clarinet in B-flat), B. Cl. (Bassoon), Cor 1 y 2 (Cor Anglais), Cor 2 y 4 (Cor Anglais), Tpt. Bb (Trumpet in B-flat), Tbn. (Trombone), Perc. 1, 2, 3 (Percussion), Acq. (Acoustic Piano), Phag. (Phagocytosis), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Cs. (Cello). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings like *mp*, *mf*, and *f* are used throughout. The score ends at measure 158.

Fig 13. Fragmento que por medio de la variante ecrástica de transposición asocio con la multitud

Lo anterior traza un vínculo con un verso de la segunda parte del libro, titulada “Las uniones posibles”. Es el segundo verso del poema “Signos” se lee: “Me habían prometido un silencio como fuego, una casa de silencio / de pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (Pizarnik, 2014, 276), lo cual hace directa alusión al instrumento musical que en el cuadro está junto al organillo. Esta última sección asocia muchas de las imágenes visuales del tercer cuadrante de la pintura, donde las imágenes parecen acercarse y ser más nítidas: podemos incluso observar la presencia de más instrumentos musicales. Del lado izquierdo, junto a un arpa, un hombre ha sido atado al cuello de un laúd gigante y está a punto de ser atacado por un monstruo con forma de serpiente. Encima del organillo se encuentra sentado un mendigo ciego. Una vuelta más de la manija y la señora que juega al triángulo perderá la cabeza. Un animal legendario de aspecto ominoso está tocando el tambor, mientras que en el interior un hombre está atrapado gritando de miedo.

Mi relación con las imágenes tanto del cuadro del Bosco como de Pizarnik fue diferente al de la primera composición. En este caso lo primero que atrajo mi atención fue el cuadro mismo, el cual después de procuré leer y acercarme a él de diferentes perspectivas para asociar algunas de sus imágenes con versos aislados de los poemas del libro, principalmente de aquellos que reforzaban o ampliaban las imágenes que más me habían cautivado.

Aunque ya expliqué en el capítulo anterior las múltiples fuentes de inspiración pictórica que Pizarnik tenía, la referencia elegida por ella y que selecciono para la composición de las obras fue la de cuadros del Bosco. La razón se debe a que me dejé guiar por las imágenes sonoras y timbres evocativos de acciones y ambientes que despertaron mi imaginación como a los instrumentos musicales evocados por Pizarnik. En este tenor pude asociar algunas de estas acciones con pasajes biográficos de la vida del Bosco, de la manera en que lo hice con la obra anterior. Ejemplo de ello es el incendio, que pese a no ser un elemento que llame mucho la atención del espectador, a mí parecer es un elemento esencial para la comprensión del primer cuadrante de la pintura, de ahí que decidiera darle peso para la composición musical.

Otra característica que encuentro determinante para la estructura de la pieza se halla en el simbolismo, la inquietud y el deseo por descubrir el significado que cobran ciertos elementos que al cruzarse con otros ofrecen un mensaje sugerente a mi parecer. Ejemplo de ello lo podemos observar en la imagen 1 del apéndice de esta investigación donde se pueden leer varias anotaciones

que hice sobre los tres paneles del cuadro. Es importante mencionar que muchas de las referencias que marco son una recopilación de diferentes fuentes como son el ya mencionado documental audiovisual⁷² titulado “Garden of Earthly Delights” con la narración de Redmond O’Hanlon y del libro de Walter Bosing (1994). Del libro encontré un vínculo para la comprensión de muchas de las motivaciones de sus obras tanto en el plano social, espiritual y personal.

⁷² <https://archieff.ntr.nl/tuinderlusten/en.html#>.

Conclusión

El acercamiento al concepto de ecfraasis y su aplicación en la música, me motivó a utilizarlo como una herramienta de composición para la creación de dos obras musicales que dialogaran con obras primarias de una naturaleza distinta, en este caso, dos poemas de Alejandra Pizarnik. Lo anterior me permitió conocer sobre diferentes aspectos de la vida y obra de la poeta argentina, desde su producción literaria, el simbolismo poético (según María Isabel Calle) que emplea dentro de sus obras, así como la importancia de la pintura y la música como elementos de creación.

No obstante, no fue lo único que marcó mi proceso composicional en estas dos obras que presento. Pues, sin duda, me hizo reflexionar sobre mis procesos creativos con relación a elementos externos como la poesía y la pintura. Considerar otras posibilidades que no habría imaginado, como el generar mediante una lluvia de ideas musicales (tanto en la parte acústica como en la electrónica) un rompecabezas que exploraba tanto en sus posibilidades expresivas como en mi acercamiento y diálogo con la obra primaria. A veces ampliando y complementando ciertas imágenes (tanto visuales como sonoras) como versión multimedia de la primera obra; y en otras, dejándome afectar más por la fuerza expresiva del cuadro y complementándolo con la experiencia de los poemas de Pizarnik, como en la segunda pieza.

Si bien la forma de operar y referir a las imágenes de las dos obras que compuse fue diferente, también tienen claras similitudes como la referencia elegida tanto por Pizarnik como por mí hacia los cuadros del Bosco, principalmente en la segunda obra, en la que, sin premeditarlo, la fuerza del cuadro del Bosco despertó múltiples emociones y sensaciones que también pude encontrar en el poemario de Pizarnik.

En ese tenor, al tiempo que pude descifrar mejor ciertos aspectos del simbolismo de la obra del Bosco, descubrí que el interés por reinterpretar un concepto o un elemento susceptible del acto creativo no era exclusivo de Pizarnik. La idea posiblemente fue retomada por una práctica que el Bosco realizara, pues al inicio del libro de Bosing aparece la imagen de un dibujo a pluma y bistre bajo el nombre de “El Hombre-Árbol” que se percibe como una figura casi idéntica del elemento más grande del tercer panel de su obra el “Jardín de las delicias” (Bosing, 1994). Lo anterior fue un incentivo para mi decisión de crear dos versiones distintas de la primera obra.

Otro aspecto importante de mencionar como parte de los hallazgos de la referencialidad ecfrástica que encuentro en mis obras se halla en que mientras que en la primera obra la representación que intento hacer de la locura se deposita en la fragmentación del discurso (tanto visual como sonoro), en la segunda, el tópico de la locura se aborda más desde el plano emocional. Y, sin embargo, considero que ambas obras se vinculan con el tópico de la locura porque como mencionaba en el segundo capítulo, hay una reflexión desde el plano de la inestabilidad y el desequilibrio de nuestros actos que como sociedad hacemos.

En *Desfundación* recupero los personajes referentes a las pinturas del Bosco y de Brueghel como son el cirujano, el paciente y personas de apoyo para potenciarlo de manera sutil en las diversas sonoridades que evocan las voces de la cabeza del personaje en quien recae la acción. Probablemente se vuelve más evidente hacia el final de la versión audiovisual con la imagen de los reflejos del espejo, en el que se observan diferentes rostros de la actriz. Si bien, el objetivo de la implementación de estos procesos no se halla en el reconocimiento por parte del público, a mí me sirve para estructurar, elaborar y concientizar sobre las estrategias compositivas que me llevaron a un lugar distinto y por qué no, a dejarme afectar por la reflexión, la exploración y la colaboración como fuente conceptual y creativa.

El entendimiento de las estrategias y variantes de representación ecfrástica propuestas por Bruhn, me permitió dialogar no tan sólo con la obra primaria de mi elección sino considerar un conjunto de relaciones y posibilidades que enriquecieron mi imaginario para la creación. Poder transferir desde elementos más evidentes de la poesía de Pizarnik hasta la inclusión de pasajes biográficos de su vida como constante corrección de poemas en sus diarios o su fascinación por las artes plásticas y la música que aparecen de manifiesto en sus últimos trabajos.

Adentrarse en todo ese universo generado por Pizarnik me hizo comprender mejor que el concepto de ecfrasis va más allá de un simple concepto de llevar elementos de un medio a otro, o de considerar una fuente primaria para la creación de una nueva que parta de la anterior. La experiencia de sumergirse en el universo poético de Pizarnik hizo que reflexionara sobre la fuerza que sus palabras, esa energía que me remitió a los orígenes de la palabra, y la capacidad de generar imágenes tan contundentes como las del Bosco, y sin embargo, distintas en cuanto a su percepción. Porque si bien el infierno al cual refiere Pizarnik tiene una estrecha relación con el cuadro, también

se puede observar un discurso emotivo que apunta hacia un infierno personal distinto al planteado por el pintor del medievo.

Considero que el observar en la obra de Pizarnik la manera en que concretaban muchas de las correspondencias que ella asociaba con la pintura del Bosco me sirvió para pensar la música desde otro lugar. En este caso como el espectador que se deja atraer, disuadir y afectar por una obra anterior que le despierta un cúmulo de sensaciones, afecciones, sentimientos y recuerdos que vuelven desde otro plano, resignificando la música que hace años no escuchaba, y que lejos de rechazar, la acepta como parte de un proceso de creación que se renueva y se fortalece. En este caso, concluyendo que el proceso compositivo puede determinarse desde la observación, desde una afectación extramusical que direcciona hacia el plano sonoro para imaginar y pensar la música.

Apéndice

Tabla formal de la obra “Desfundación” para cello, electrónica y video								
Secciones	A		B		C	D	E	F
Minutos	0:00-1:13		1:13-3:00		3:00-3:40	3:40-5:19	5:19-6:15	6:15-8:24
Elementos de composición musical	Voz enunciativa (melodía 1)		Voz enunciativa (melodía 1 por disminución)		Voz enunciativa (melodía 2)	1. Cambio de color (<i>sul tasto-normal-sul pont, molto sul pont.</i>) Aceleración escrita con exploración del registro del instrumento. Aparición del elemento del pedal. 2. <i>Tremolo</i>	1. Sonoridad pesante con cuerdas dobles. 2. <i>Col legno</i>	1. Trino. 2. Glissando. 3. Construcción y revelación de la melodía 1.
Elementos de fragmentación musical	<i>ricochet, tremolo, pizzicato</i>		silencio, pedal, <i>ricochet, pizzicato</i>		<i>ricochet, tremolo, silencio</i>	<i>Ricochet, tremolo</i>	Silencio.	
Gestualidad sonora	1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Motivo en registro grave cello (voz amenazante). 3. Sonidos granulados electrónicos (derrumbamiento)		1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Acentos irregulares en la electrónica “forcejeo”. 3. Sonidos granulados (derrumbamiento).		1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Síntesis modular con FFT (canto de pájaros)	1. Exploración del registro grave (sonoridad pesante) que apunta hacia el “forcejeo” 2. Elaboración del elemento de tremolo que acelera en tresillos (“forcejeo”)		1. Síntesis granular (derrumbamiento) 2. Fundación y revelación de la melodía 1 (voz enunciativa) haciendo alusión a la esperanza y a la libertad.
Elementos de composición visual	tinta en agua (rojo)	estrobo en rojo intenso (transición)	estrobo en tonalidad fría	desenfoco, <i>close-up</i> , cámara rápida		multiplicidad de la imagen, <i>close-up</i> , cámara rápida	estrobo en rojo intenso, tinta en agua (rojo), estrobo en tonalidades frías.	tinta en agua (azul) tinta en agua en reversa (azul) atmósfera en azul, transición hacia claros
Elementos de fragmentación visual					tinta en agua (azul-verde) <i>blackout</i>		yuxtaposición de imágenes visuales, <i>blackout</i>	
Gestualidad gráfica	tinta en agua (velo) estrobo en pies (escape)		1. estrobo en manos con hilo (desenredo) 2. desenfoque de la imagen (pérdida de rumbo, sin claridad) 3. forcejeo con el vestido negro (desprendimiento, desarraigo) 4. agua en movimiento (inestabilidad emocional)		agua estancada (rendición)	1. espejo roto (cárcel), 2. bordes del espejo (lo limítrofe entre la cordura y la locura-ruptura de lo emocional)	1. multiplicidad de rostros (tópico de la locura) 2. cámara rápida, y en movimiento tembloroso (ansiedad y ruptura de lo emocional)	tinta en agua en reversa (extracción de la piedra de la locura) barrido imagen de ventana (umbral-barrotes)

Tabla 1. Estructura formal de la obra “Desfundación” para cello, electrónica y video.

Tabla formal de la obra audiovisual “Desfundación”								
Secciones	A		B		C	D	E	F
Minutos	0:00-1:13		1:13-3:00		3:00-3:40	3:40-5:19	5:19-6:15	6:15-8:24
Elementos de composición musical	Voz enunciativa (melodía 1)		Voz enunciativa (melodía 1 por disminución)		Voz enunciativa (melodía 2)	1. Sonido tenido con movimiento interno y cambio de color (<i>sul tasto-normal-sul pont, molto sul pont.</i>) 2. <i>Glissando</i> 3. <i>Tremolo</i> 4. Mayor participación de la electrónica.	1. <i>Glissando</i> 2. <i>Col legno</i>	1. Armónicos.
Elementos de fragmentación musical	<i>ricochet, tremolo, pizzicato</i>		silencio, pedal, <i>ricochet, pizzicato</i>		<i>ricochet, tremolo</i> , silencio			
Gestualidad sonora	1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Motivo en registro grave cello (voz amenazante). 3. Sonidos granulados electrónicos (derrumbamiento)		1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Acentos irregulares en la electrónica “forcejeo”. 3. Sonidos granulados (derrumbamiento).		1. <i>ricochet</i> (“aleteo” de un pájaro enjaulado). 2. Síntesis modular con FFT (canto de pájaros)	1. <i>Glissando</i> en cello (llanto interno) 2. Acentuaciones incesantes en electrónica (recuerdos)	1. <i>Col legno</i> (pasos)	1. Síntesis granular (derrumbamiento) 2. Sonido tenido con movimiento interno y cambio de color (<i>sul tasto-normal-sul pont, molto sul pont.</i>)
Elementos de composición visual	tinta en agua (rojo)	estrobo en rojo intenso (transición)	estrobo en tonalidad fría	desenfoque, <i>close-up</i> , cámara rápida	desenfoque, <i>close-up</i> ,	multiplicidad de la imagen, <i>close-up</i> , cámara rápida	estrobo en rojo intenso, tinta en agua (rojo), estrobo en tonalidades frías.	tinta en agua (azul) tinta en agua en reversa (azul) atmósfera en azul, transición hacia claros
Elementos de fragmentación visual			<i>blackout</i> , textura agua en movimiento		tinta en agua (azul-verde) <i>blackout</i>	<i>blackout</i>	yuxtaposición de imágenes visuales, <i>blackout</i>	
Gestualidad gráfica	tinta en agua (velo) estrobo en pies (escape)		1. estrobo en manos con hilo (desenredo) 2. desenfoque de la imagen (pérdida de rumbo, sin claridad) 3. forcejeo con el vestido negro (desprendimiento, desarraigo) 4. agua en movimiento (inestabilidad emocional)		agua estancada (rendición)	1. espejo roto (cárcel), 2. bordes del espejo (lo limítrofe entre la cordura y la locura-ruptura de lo emocional)	1. multiplicidad de rostros (tópico de la locura) 2. cámara rápida, y en movimiento tembloroso (ansiedad y ruptura de lo emocional)	tinta en agua en reversa (extracción de la piedra de la locura) barrido imagen de ventana (umbral-barrotes)

Tabla 2. Estructura de la obra audiovisual “Desfundación”.

Esquema de correspondencia estructural en la obra audiovisual “Desfundación”						
Secciones	A	B	C	D	E	F
Minutos	0:00-1:13	1:13-3:00	3:00-3:40	3:40-5:19	5:19-6:15	6:15-8:24
Imágenes del poema		Verso 1: <i>Alguien quiso abrir una puerta</i> Verso 2: <i>Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.</i> Verso 3: <i>Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra.</i>	Verso 3: <i>La infancia implora desde mis noches de cripta.</i> Verso 5: <i>La música emite colores ingenuos.</i>	Verso 2: Imagen de la prisión. Verso 4: <i>Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas.</i>		Verso 1: Imagen de la puerta Verso 2: Imagen de la prisión. Verso 5: <i>La música emite colores ingenuos.</i> Verso 7: <i>Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema.</i>
Imágenes audiovisuales		Música V1: Acentos irregulares a manera de golpes en la electrónica.	Música V3: Tema 2 en pizzicato.	Música V4: Glissando en cello en registro agudo.		Música V5: Contrapunto de armónicos.
		Visual V2: 1. Enfoque sobre las manos en tonalidad fría. Visual V3: Forcejeo con el vestido.		Visual V2: espejo roto.		Visual V7: barrido imagen de ventana (umbral-barrotes)
Correspondencia		El deseo de querer escapar es representado por los golpes en la electrónica. El enfoque sobre las manos en tonalidad fría representa el dolor, mediante una figura de oposición con el color cálido que representaría lo vivo. El forcejeo con su nueva sombra es una imagen más evidente en la parte visual, en la que la actriz forcejea con el vestido negro.	El tema tierno del cello en <i>pizzicato</i> representa la infancia en medio de imágenes visuales oscuras y con poco movimiento.	La mano que intenta penetrar a través del espejo roto que impide su paso representa la prisión en la que se encuentra.		La primera imagen de la que habla el poema se refuerza hacia el final de la obra audiovisual con la imagen de la ventana. La imagen de la prisión se complementa con la imagen anterior de la puerta. La sonoridad de armónicos con la que termina la obra sugiere atisbos de luz.

Tabla 3. Tabla de correspondencia estructural en la obra audiovisual *Desfundación*.

Cuadro de análisis de los componentes de las dos versiones de la obra “Desfundación”		
Elementos	Versión 1 – Formato en vivo	Versión 2 - Formato audiovisual en soporte fijo
Utilización de sonidos electrónicos en soporte fijo	✓	✓
Utilización del video	✓	✓
Interacción con la parte audiovisual en soporte fijo	✓	
Utilización de sonidos del violonchelo	✓	✓
Necesita de un intérprete	✓	
Utilización de una partitura	✓	
Secciones	6	6
Duración	8:24 min	8:24 min
Cambios en la parte sonora	Es más espaciada para la reacción e interacción del instrumento en vivo	Hay una mayor interacción, correspondencia y simbiosis entre la parte visual y sonora
Cambios en la parte visual	Los cuadros visuales son más amplios y con menos permutaciones	Tiene más cortes por lo que se vuelve más fragmentada

Tabla 4. Cuadro de análisis comparativos de los componentes de las dos versiones de la obra *Desfundación*.



Imagen 1. Análisis que realicé del "Jardín de las Delicias" del Bosco.

Bibliografía

Amícola, José. (2013) “El género *queer* de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos del CILHA*, 14 (19), 153-165.

Baldwin, Charles Sears. (1959). *Medieval Rhetoric and Poetic*. Gloucester, MA: Peter Smith.

Barthes, Roland. (1987) “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France”. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo Veintiuno, 111-150.

Becció, Ana. (2005) *Prosa completa (1955-1972) Alejandra Pizarnik*. Bogotá: Ed. Lumen.

_____ (2014) *Diarios de Alejandra Pizarnik*. Bogotá: Editorial Lumen.

Benelli, Cristián. (2009) “Una lectura deconstructivista del poemario *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. *Revista Herencia*, 1 (1), 60-68.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4034114>.

_____ (2012) “Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch como intertexto del universo poético”. *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. *Contextos*, (27), 29-45.
<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/331>.

Bonds, Mark Evan. (2010) “The Spatial Representation of Musical Form.” *Journal of Musicology*: 265-303.

Bordelois, Ivonne. (1998) *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral: 47.

_____ (2017) “Alejandra Pizarnik. Aproximaciones a lo indecible”, ponencia dictada por Bordelois en el marco del Coloquio Internacional Pizarnik. Jerusalem: Lecturas y relecturas. Universidad Hebrea de Jerusalem Beit Maierdorf, sostenido entre el 22 y el 23 de marzo de 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=XPiI-3W0VBk>).

Bosing, Walter. (1994) *El Bosco: Entre el cielo y el infierno*. Colonia: Ed. Taschen.

Breton, André. (1992) *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938; 1968]. En *Oeuvres complètes*, Marguerite Bonnard (ed.), París: Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade], tomo II.

Bruhn, Siglind. (2000) *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Nueva York: Pendragon Press, Hillsdale: XV-XXI. <http://www.jstor.org/stable/900953>.

_____ (2001) “A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century”. *Poetics Today* 1 September, 22 (3): 551–605. <https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>.

Calle, María Isabel. (2011) “*Alejandra Pizarnik: Vida, obra y principales símbolos poéticos*”. *Revista Triangle*, (3), Tarragona: Publicacions URV.

Cautfield, Carlota. (1992) “Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas” y “Extracción de la piedra de locura y El infierno musical de Alejandra Pizarnik”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 21 (1): 3-10. <https://doi.org/10.2307/29740423>.

Certeau de, Michel. (2006) *La fábula mística (siglos XVI-XVIII. XVIe-XVIIe siècle*. Madrid: Siruela.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (2007) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Clark, Donald Lemen. (1957) *Rhetoric Greco-Roman Education*. Morningside Heights, NJ: University of Columbia Press: 202-203.

Clüver, Claus. (1998) “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam: Amsterdam University Press: 35-52.

_____ (2017) “A new look at an old topic: ekphrasis revisited”. *Todas as Letras. Revista de Língua e Literatura* 19 (1): 30–44. <https://doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>.

Cruz Pérez, Francisco José. (1933) “Alejandra Pizarnik en el extravío de ser”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (520). España: Instituto de Cooperación Iberoamericana: 105-109.

De Micheli, Mario. (1968) *Las Vanguardias Artísticas del Siglo Veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba.

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

Di Cío, Mariana. (2012) “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik”, *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], (4). <https://doi.org/10.4000/lirico.473>.

_____ (2014) “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”. *Revista Iberoamericana*, (0), enero-marzo, 227-240. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7092>.

Dobry, Edgardo. (2004) “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de Extracción de la piedra de locura”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (644), 33-37.

DuBois, Page. (1982) *History, Rhetorical Description and the Epic*. Totowa, N.J., EU: Cambridge D.S. Brewer: 3-6.

Fleming, Leonor. (1994) “Mujeres por mujeres”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, marzo, (525), 98-104.

Fink, Monika. (1988) *Musik nach Bildern: Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbling: 105.

Genette, Gérard. (1982) *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Goldberg, Florinda F. (1994) *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*. EU: Hispamérica.

Gómez Sánchez, Karin Angélica. (2017) “La música de *El infierno musical*: Estudio sobre el lugar de la música en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. Tesis de Master en Literatura. Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana.

González Hernando, Irene. (2012) “La piedra de la locura”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IV (8), 79-88.

González Aktories, Susana, Cruz Arzabal, Roberto y García Walls, Marisol (2021) “Intermedialidad”. En *Vocabulario crítico para los estudios para los estudios intermediales*, México: Textos de Saber; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 3–18.

Guinzburg, Carlo. (1986) “Traces”, en *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], París: Flammarion, [Nouvelle Bibliothèque Scientifique].

Hatten, Robert. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indianápolis, EU: University of Indiana Press.

Heffernan, James A. W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

Iparraguirre, Sylvia. (1992) “Retrato de grupo con poeta”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, (508),137-139. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0923382>.

Jakobson, Roman. (1975) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

James, Liz y Webb, Ruth. (1991) “To understand ultimate things and enter secret places: ekphrasis and art in Byzantium”. *Art History*, 14 (1), 1-15. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1991.tb00420.x>.

Kennedy, George A. (1983) *Greek Rhetoric Under Christina Emperors*. Princeton, NJ: University of Princeton Press.

Leighton Cariaga, Marianne. (2003) *(Des)habitar la casa de la mirada: Diálogo poesía y pintura en Octavio Paz y Alejandra Pizarnik* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile] Repositorio Institucional – Pontificia Universidad Católica de Chile.

Llerena, Lina. (1966) “El vértigo de la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Mapocho*, Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, (39), 59-69.

López Cano, Rubén. (2000) *Música y retórica en el Barroco*. Bitácora de retórica 6. México: UNAM.

Louvel, Liliane. (2011) *Poetics of the Iconotext*. Jacobs, K. (Ed.). Londres y Nueva York: Routledge.

Manero Sorolla, María Pilar. (2011) *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Repertorio, Barcelona: PPU.

- Muschietti, Delfina. (1955) "Poesía y paisaje: exceso e instinto". *Cuadernos Hispanoamericanos*, España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, (538), 81-88.
- McCabe, John. (1999) *The Chagall Windows / Notturmi Ed Alba / Symphony No. 2*. Hallé Orchestra, dir. James Loughran; City of Birmingham Symphony Orchestra, Jill Gomez, soprano, dir. Luos Frémaux. [LP] B00KQTDDVI (EMI Classics).
- McCreless, Patrick. (2002) "Music and Rhetoric." *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge University Press.
- Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 131-137.
- Millares, Selena. (2014) "Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: Poesía y videncia". *Revista de Lengua y Literatura*. Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Madrid, 47-48.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moia, Martha Isabel. (1972) "Algunas claves de Alejandra Pizarnik". *El deseo de la palabra*. Barcelona, España: Ocnos.
- Nadeau, Ray. (1952) "The Progymnasmata of Aphthonius in Translation." *Speech monographs* 19 (4), 264-285.
- Negróni, María. (2017) *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Viterbo Editora, Col. El Escribiente.
- Néspolo, Jimena. (2013) "Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica". *Mora*, (19), 17-28. <https://doi.org/10.34096/mora.n19.443>.
- Orlov, Henry. (1981) "Toward a Semiotic of Music". *The Sign in Music and Literature*, Austin, TX: University of Texas Press, 131-137.
- Oromendía de la Fuente, Enrique. (2019) "Las fuentes del Bosco. Influencias literarias y pictóricas sobre *La extracción de la piedra de la locura*". *Eikón Imago* (14) 505-544.

Pimentel, Luz Aurora. (2003) “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”. *Revista Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, (4), México: Repositorio UNAM, 205-215.

Piña, Cristina. (1981) *La palabra como destino*. Buenos Aires, Argentina: Botella al mar.

_____ (1999) *Alejandra Pizarnik: Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

_____ (2000) *Poesía y experiencia al límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al mar.

_____ (2012) *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor

Pizamik, Alejandra. (1975) *El deseo de la palabra*. Barcelona: Barral Colección Ocnos (27), 246-251.

_____ (1992) *Semblanza, México*: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1994) *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Piña, Buenos Aires: Corregidor.

_____ (2002) *Prosa completa*. Barcelona: Editorial Lumen.

_____ (2003) *Dos Letras*. Barcelona: March Editors.

_____ (2005) *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Editorial Lumen.

_____ (2010) *Poesía (1955 – 1972)*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen.

_____ (2014) *Poesía completa*. Barcelona: Editorial Lumen.

Puppo, María Lucía. (2017) “Poesía para mirar: Di Giorgio, Pizarnik, Berenguer”. *Gamma*, 28, (59), 59-80. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/8326>

Rabell, Juan, Chávez, Víctor, Martínez, Armando y Gómez, Arturo. (1995) “La operación de la locura”. *Gaceta Médica de México*, (3), 335-341.

Robillard, Valerie. (2011) “En busca de la efrasis (un acercamiento intertextual)”. En *Entre artes, entre actos: efrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, traducido por Rocío Saucedo Dimas, 27–50. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ruiz García, María A. (2012) *Re-removal of the Stone of Folly: Analysis of Pizarnik’s Drawings* [Tesis de Maestría, Colorado State University] Fort Collins, Colorado (8), 47-50.

Scrutton, Roger. (1994) *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*. Londres: Sinclair-Stevenson).

Spitzer, Leo. (1962) “The ode on a Grecian urn, or content vs. metagrammar”. *Essays on English and American Literature*, Princeton: University of Princeton Press, 67-97.

Steiner, George. (2013) *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Barcelona: Gedisa.

Sucre, Guillermo (1965) “Alejandra Pizarnik: La ceremonia poética pura”. *Zona franca*, Caracas, Venezuela, (23-24), 10-13.

Tardieu, Jean. (1944) *Figures*. París: Gallimard.

Touizar, Mohamed. (2019) *From Ekphrasis to Apperception: The Sunlight topic in Orchestral Music* [Tesis de Maestría, Schulich School of Music] Montreal: McGill University.

Venti, Patricia. (2004) “Los diarios de Alejandra Pizarnik: Censura y Traición”. *Espéculo* (26) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>

_____ (2006) “La traducción como reescritura en la Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 169-177.

_____ (2007) “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, s.p. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

_____ (2009) *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

Vinelli, Elena. (2009) *Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna*. [en línea]. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Webb, Ruth. (1999) “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre” en *Word and Image*, 15: 7–18.

_____ (2009) *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Burlington, UK: Ashgate Publishing Limited: 2-9.

Wilson, Blake, Buelow, George, y Hoyt, Peter. (2001). “Rhetoric and Music.” Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>

Wilson, Jason. (2007) “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading”. *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh y Kar Posso. Woodbridge, UK: Tamesis: 77-100.

Zonana, Víctor. (1997) “Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik” en *Revista Signos* (30). http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-0934-1997000100008&script=sci_arttext.