

PRESENCIA DEL IMAGINARIO DE HIERONYMUS BOSCH COMO INTERTEXTO DEL UNIVERSO POÉTICO EN *EL INFIERNO MUSICAL* DE ALEJANDRA PIZARNIK*

Cristián Basso Benelli**

RESUMEN

La obra poética de Alejandra Pizarnik sintetiza la búsqueda de un yo esencial, especialmente en el poemario "El infierno musical". En dicho proceso surge un sujeto itinerante y desmembrado que necesita enfrentar el develamiento de su ser en el mundo. Sin embargo, se confunde entre las fronteras de lo real y lo irreal, lo que trae consigo un conflicto de identidad que deriva en sufrimiento, miedo, autodestrucción, cansancio, anulación de sí mismo y muerte como categorías simbólicas que resuelven su posibilidad ontológica. Tales premisas se comprueban en este artículo mediante la experiencia deconstructivista como perspectiva de lectura y análisis poético, así como también los ejes de sentido que unen al libro de poemas con imágenes de la pintura homónima de Hieronymus Bosch.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, deconstrucción, identidad, poética, sujeto poético.

PRESENCE OF HIERONYMUS BOSCH'S IMAGERY AS INTER-TEXT OF THE POETIC UNIVERSE IN "THE MUSICAL HELL" BY ALEJANDRA PIZARNIK

ABSTRACT

In her poetic work, Alejandra Pizarnik synthesizes the search of the essential self, especially, in her poetry book "El infierno musical". During such process, an itinerant character appears who needs to face the unveiling of his being in the world. Nevertheless, he is blurred between the real and unreal border, bringing along an identity conflict that triggers fear, self-destruction, fatigue, self-annulment, and death as symbolic categories that solve his ontological potential. Such premises are confirmed in the paper herein through the deconstructivist experience both as poetic reading and analysis viewpoint, also as the meaning axis linking the poetry book with the images of the homonymous painting by Hieronymus Bosch.

Keywords: Alejandra Pizarnik, deconstruction, identity, poetics, poetic subject.

Recibido: 4 de enero de 2012.

Aceptado: 18 de abril de 2012.

* Este artículo se basa en la tesis de Magíster *Construcción identitaria del sujeto poético en Árbol de Diana y El Infierno musical de Alejandra Pizarnik*.

** Profesor de Castellano (UCSH), Magíster en Literatura (U. de Chile). Escuela de Educación Universidad de las Américas y Universidad Bernardo O'Higgins.

INTRODUCCIÓN

Situarse en la órbita poética de un autor, y especialmente en la de Alejandra Pizarnik (1936-1972), es un desafío que presenta diversos cuestionamientos por el ser de la poesía y la misteriosa conexión entre vida, arte y literatura, como también el imbuirse en las revelaciones y entrecruzamientos discursivos que ostenta el poeta en su lenguaje, capaz de asir el mundo enigmático que lo puebla, estableciendo contactos intertextuales con otras manifestaciones artísticas como la pintura. Dichas dicotomías pueden originar la obra de arte y supeditar la interpretación literaria y la crítica textual.

El análisis aquí presentado pretende un acercamiento crítico a *El infierno musical* (1972) de Alejandra Pizarnik, a través del ejercicio de una lectura deconstructiva de los textos poéticos que lo conforman. En otras palabras, se aborda la deconstrucción de la identidad del sujeto poético, cuyos principales conflictos con el orden simbólico obligan al desmantelamiento de su subjetividad discursiva desde la perspectiva de la *lectura errante* derridiana. Este proceso analítico conduce a la presencia del imaginario de un fragmento de la pintura *El Infierno* de Bosch en el corpus poético de dicho poemario. Con tal objetivo, se han considerado como trasfondo crítico algunos postulados derridianos referidos a la metaforización, la imagen poética, la retoricidad del lenguaje, la autopresencia en la voz poética, el condicionamiento de la representación, el *flujo de huellas* y el despliegue de las oposiciones binarias¹, porque “todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”. Derrida afirma, a este respecto, en *La Voz y el Fenómeno*, que

[...] fuera de la palabra, su irreductibilidad es la del *verbum* o del *legein*, de la unidad del pensamiento y de la voz en el logos. El privilegio de ser no puede resistir a la deconstrucción de la palabra. Ser es la primera o la última palabra en resistir a la deconstrucción de un lenguaje de palabras [...] (Derrida, 1985: 132).

1. DEL MISTERIO A LA ANTESALA DEL FIN: *EL INFIERNO MUSICAL*

En el corpus literario editado por la poetisa argentina² Alejandra Pizarnik, *El infierno musical* se ubica como el último, pues se publica un año antes de que ella se suicidara y fina-

1 Los supuestos teóricos mencionados sirvieron de base para el proceso de lectura errante o “escritura que piensa”, es decir, un acercamiento a la lógica secreta de los planos discursivos del corpus poético de Pizarnik en *El infierno musical*, una especie de *desmantelamiento de la subjetividad*, al decir derridiano, pero el eje central es la presencia del imaginario de la pintura *El infierno* de Bosch en los versos que componen dicho libro de poemas.

2 Los libros de poemas publicados por la autora son *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962, con prólogo de Octavio Paz), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *La condesa sangrienta* (1971) y *El infierno musical* (1972). Desde luego que, tras su muerte, siguieron a estas primeras ediciones nuevos

liza con él la serie de libros de poemas que constituyen un largo proceso de deconstrucción del sujeto poético presente en su universo lírico, que intenta desesperadamente arrancar de la muerte como condena humana.

El poemario lleva el título de uno de los detalles de la parte inferior de la obra pictórica *El Infierno*³ de Hieronymus Bosch⁴, conocida como “El infierno musical” que, a su vez, es una de las tres tablas de madera de roble pintadas al óleo que conforman una pintura mayor: *El jardín de las delicias*. Bosch recreó en este tríptico de pinturas escenas del purgatorio, el paraíso y el infierno dantescos. Dicha correspondencia con las figuras retóricas de la obra poética constituyen semejanzas sorprendentes que más adelante se detallan.

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

Desde los primeros textos, el sujeto poético construye un sustrato de enunciación a partir de la configuración del poema “Piedra Fundamental”: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes” (Pizarnik, 2002: 264), desde el cual comunica la desgarradora certeza de que ante el *ser solo* le es lícito el trayecto, el viaje o el recorrido hacia un *no ser*, donde se guarece el *yo esencial* al que intuitivamente pretende acercarse, y en torno al cual una voz que dirige su destino se hace insuficiente, multiplicándose a través de una pluralidad de voces que hablan de su estado de precariedad ante la tenebrosa y amenazante respuesta que intuye y encuentra cada vez más cerca la propia muerte y la separación definitiva de la vida, ya que no existe otro escape

textos y antologías y estudios críticos, en especial los realizados por la académica argentina Cristina Piña, Ana Becció y Olga Orozco.

3 El año de creación de la pintura es incierto. Entre algunas versiones están las de Baldass (1485), Cinotti (1503-1510) y Tolnay y Larsen (1514-1515). La más reciente es la de la exposición de dicha obra pictórica en Róterdam (2001), que indica la data de creación entre 1480 y 1490.

4 El Bosco o Hieronymus Bosch (de aquí en adelante Bosch), pintor holandés, cuya obra pictórica se manifiesta en imágenes apocalípticas entre las que se cuentan *Los siete pecados capitales* (Museo del Prado, Madrid), *Las bodas de Caná* (Museo Boymans van Beuningen, Amsterdam), *El jardín de las delicias* (Museo del Prado, Madrid), *Cristo con la cruz a cuestas* (Museo voor Schone Kunsten, Gante).

para el *no ser* que la propia disgregación de sí mismo en varias voces que inestabilizan un solo foco de enunciación:

“No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más”.
(Pizarnik, 2002: 266)

La concentración de su trayecto hacia la decisión de conseguir a toda costa el develamiento de su *noción de ser* se patentiza en el primer poema de la serie de la primera parte, titulado en inglés *Cold in hand blues*:

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

El poema anterior puede traducirse en dos sentidos: uno literal y otro metafórico. El primero hace alusión a un estado de tristeza producto de la frialdad de las manos de un sujeto, como también a la idea de escasez o necesidad que tienen dichas manos; el segundo se relaciona con una expresión que han interpretado los seguidores del *Blues* como forma musical melancólica que refiere a la idea de falta, interpretable en un sentido de profundo desamparo o abandono. Dentro del viaje que realiza el *yo poético* desde su personalidad como un *tú* responsable de dicho recorrido, existe una descripción apocalíptica de la existencia de sí mismo en su condición de *yo itinerante*. Parte con la idea del presentimiento del fin, en el que el *yo* establece un diálogo consigo mismo, desdoblado en un *tú* como destinatario, indicándole tres preguntas o dudas existenciales fundamentales, las que he estructurado, para efectos de este análisis, en tres códigos de interpretación deconstructivista.

2. CÓDIGO VERBAL

El infierno musical comienza con el diálogo entre los dos fragmentos de la personalidad del sujeto. El *yo* cuestiona al *tú* en una etapa que se puede denominar “del presentimiento”, antecediendo al último instante de su existencia. Es aquí donde se dejan entrever una serie de elementos figurativos del misterio y de lo espiritual. Se refiere a la formalización del pensamiento y a la acción del sujeto *tú* en la penúltima etapa de su tránsito hacia la muerte, el vacío y la ausencia agobiadora, tal como se ilustra en la pintura homónima de Bosch que apoya

el imaginario del libro. Otro de los textos poéticos en los que figura la relación autor-sujeto poético-acto escritural que manifiesta la problemática de la identidad del sujeto es:

“Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien aquí tiembla”.
(Pizarnik, 2002: 243)

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

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

2.1. Respuesta del yo-tú

El primer cuestionamiento en torno a lo que denomino “código verbal”, en que se hace alusión al inicio del fin de la existencia del yo en plena búsqueda de su esencialidad, está dado por una sensación de vacío en que el *yo-tú* responde, confirmando que el código que empleará para el plano de lo dicho será “solamente algo”, lo que quiere decir que la primera respuesta al aspecto fundamental no es posible de contestarse, ya que está condicionado a un acontecimiento sorpresivo del cual es imposible desentenderse o tener certeza de lo que se va a decir.

2.2. Código de la acción

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

2.2.1. Respuesta del yo-tú

Como método de acción, plantea claramente la posibilidad de ocultarse en el lenguaje como una forma de incorporación a un escenario tangible e intangible en el que parece vivir, esto es, uno que se encuentre más adentro de los elementos figurativos, en movimiento o en pausa, en claroscuros, en fragmentos de un todo caótico, despedazante, triste, anecdótico,

de sufrimiento agónico donde el pecado consiste en vivir, y el desconcierto del alma flagelada intenta escabullirse para evitar toda manifestación de dolor, de desamparo, de vacío y de una constante apocalíptica que conlleva la pérdida total del rumbo de la vida en seres autodestructivos, sometidos a la tortura, rotos por la eterna desazón de lo terrible y frente a la cual no existe escape alguno.

Se desprende el yo poético, por tanto, de lo externo a las leyes del equilibrio y la belleza, de todo indicio de felicidad para acceder a lo carente, al universo infernal donde los sonidos, los quiebres y el fuego son categorías simbólicas que rodean al *yo-tú* hacia lo incomprendible de su propia naturaleza, donde además hay otras almas que comparten su misma condición: “¿No hay un alma viva en esta ciudad?” (Pizarnik, *ibíd*: 295). Las almas perdidas son llevadas hacia las tinieblas donde el sufrimiento eterno y la desesperanza del caos traen consigo un castigo infernal. El *yo-tú* responde a la usanza del imaginario de Bosch en un contexto apocalíptico de itinerancia que coincide con el de la pintura.

2.3. Código de la justificación

Este último código al que recurre el yo poético en un estado de agonía y desesperación, que funciona como trasfondo de los poemas para continuar su viaje hacia el yo esencial, da cuenta de que el *tú* es quien lo vivifica porque se encuentra perdido. Además, él lo increpa para que este explique el por qué de su ocultamiento en el lenguaje. Sin duda, existe la intención de saber la razón de la anteriormente expresada acción. Con esto se completa la trilogía compuesta por el qué, el cómo y el por qué, tres situaciones básicas y complementarias, que resultan indispensables para cuestionarse el momento de emprendimiento de la última partida, el último hálito de vida, la última palabra expresada, enunciada en la locura del abismo en que ha caído el alma creadora.

2.4. Respuesta final

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

Posteriormente a la muestra de los tres códigos cifrados en el poemario, basados en el decidor poema que oficia de preámbulo al recorrido del yo hacia su esencialidad, el sujeto *tú*, representando al alma, comienza haciendo una descripción de los espacios vividos de las sensaciones primigenias de sus miedos, del infierno, del papel de la palabra, del dolor permanente y de los símbolos que oscilan en las imágenes infernales del terror, donde los

fenómenos se hacen entender a través de toda la escritura, de la oscuridad, de la desventura, de la noche, del estremecimiento humano ante su naturaleza como sujeto en tránsito, además del silencio, de la nada, del desconsuelo, de la soledad y de las sombras, tal como aparece en la secuencia de los versos transcritos a continuación, pertenecientes al poema homónimo de la obra:

“Nada se acopla con nada aquí
 Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria
 Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas
La cantidad de fragmentos me desgarr
 Impuro diálogo
 Un proyectarse desesperado de la materia verbal
 Liberada a sí misma
 Naufragando en sí misma”
 (Pizarnik, ibíd: 268)

2.5. Descripción del escenario infernal que recorre el sujeto poético

Las imágenes que se entretajan para configurar el entorno de errancia del sujeto poético están compuestas por ecos de voces que provienen de su propia angustia existencial, acompañados de otras cuyo origen solo puede estar en las presencias o figuraciones de extrema violencia, donde la lamentación sostenida del sujeto deriva en su propia desintegración como en *L'obscurité des eaux*: “...las palabras caen como el agua, yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios” (Pizarnik, 2002: 285). Dichas presencias se pueden categorizar del siguiente modo:

2.5.1. Presencia de la voz y el canto

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

El canto permite al sujeto avanzar en su recorrido y constatar mediante la palabra su estado de “vacío gris es mi nombre, mi pronombre”, como dirá en el poema “Ojos primitivos” de la primera parte. Entendido como la imagen en que se suceden los atisbos del fin inminente, el canto se convierte, gracias a la voz, en un túnel: “un canto que atravieso como un túnel” (Pizarnik, ibíd: 264). En el túnel le hablan voces y figuras inquietantes, por obra de un lenguaje que da cuenta de los horrores que significa acceder a su propia esencialidad: “signos insinúan temores insolubles” (Pizarnik, ibíd: 264). En ambas situaciones comienza una trepidación de

los fundamentos que sustentan el viaje hacia el abismo y la pérdida del ser, cuyos cimientos generan los desequilibrios del sujeto e indican que

“aquello que me es adverso desde mí conspira
toma posesión de mi terreno baldío
No,
he de hacer algo
No
he de hacer nada”
(Pizarnik, *ibíd*:264)

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

3. VARIABLES DE CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

En este inicio del viaje final alcanzan preponderancia las siguientes variables de construcción identitaria que caracterizan tanto al espacio de itinerancia del *tú* hacia sí mismo como al sujeto en cuanto integridad que se diluye en la angustia hasta desaparecer:

- La noche como el escenario en que se encuentra inmerso el *tú itinerante*.
- La pérdida del sujeto y el poema como fracaso de posibilidad de ser.
- La pérdida del rumbo que conduce a lo estéril de la búsqueda de su *yo esencial*.
- La fragmentación de la identidad producida por la angustia existencial, el desamparo y la enajenación.
- La desilusión ante una posible respuesta que se pretende hallar en el aquí inmediato, pero que se encuentra en el misterio de la muerte y el misterio de la vida, a los cuales no puede acceder mediante su única vía que es el lenguaje materializado en voz y canto.
- La frustración en la relación del autor y su obra como sentido de pertenencia: “Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de una música para tener una patria” (Pizarnik, *ibíd*: 265).
- La música entendida como el poema; una suerte de agitación del poema: “pero la música se movía, se apresuraba” (Pizarnik, *ibíd*: 265).

Quiere asir la noción de *ser* a través del poema, pero el poema es música; por consiguiente, se hace imposible conseguir el objetivo que se ha propuesto. Visualiza el lenguaje

como posible salvación; sin embargo, no lo consigue y su desintegración es inminente. Dice en el poema "Nombres y figuras":

"No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en
formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.
Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas,
las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.
Lo que quiero es honorar a la poseedora de mi sombra: la que contrae de la
nada nombres y figuras"
(Pizarnik, ibíd: 272)

En la secuencia de poemas de la segunda parte, "Las uniones posibles" -como se indica en el título-, el sujeto se propone en su recorrido hallar formas para asir a través del lenguaje su naturaleza como *yo esencial*. Una de las *uniones posibles* puede estar en el silencio, pero aun así es el ruido el que se impone, la marca sonora que ensordece e impide el encuentro. Explica en el poema "Signos":

"Todo hace el amor con el silencio.
Me habían prometido un amor como un fuego, una casa de silencio.
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor."
(Pizarnik, 2002: 276)

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

“- ¿Qué hice del don de la mirada?

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

- Proseguí.

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

- ¡No!

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

(Pizarnik, *ibíd*: 293)

En la parte final del libro, y también escrito como prosa poética, desligándose incluso de la forma versal del inicio del poemario, el sujeto reconoce en una suerte de confesión o clarividencia previa a la secuencia de preguntas con que finaliza su discurso, que “las palabras hubieran podido salvarme/ pero estoy demasiado viviente” (Pizarnik: 295) y culmina con la constatación de su muerte, de su propia partida. En otras palabras, el viaje conduce a otro viaje, a un nuevo movimiento que ha producido la huida hacia la *noción de ser*. Pese a que no “quiera cantar muerte”, la única realidad posible se encuentra en otra parte, en otro estado que puede darse en el silencio de la muerte, en la pregunta abierta que en su caída el sujeto reconoce sin respuesta porque el *yo esencial* no está en su inmediatez, sino que se reconstruye a sí mismo para rehacerse una y otra vez en la duda existencial, en el completo abandono, en la postergación de su propia identidad desconocida:

“No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?” (Pizarnik, 2002: 295-96).

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

4. DEL POEMA A LA PINTURA: PRESENCIA DEL IMAGINARIO DE BOSCH COMO INTERTEXTO DEL UNIVERSO DEL SUJETO POÉTICO EN EL POEMARIO *EL INFIERNO MUSICAL* DE PIZARNIK ⁵



Detalles de "El infierno musical" de Bosch



La obra pictórica en la que Alejandra Pizarnik apoya la escritura de su poemario en cuanto referente de sentido y lectura de imágenes retóricas nos remite a la obra "El infierno musical" del artista holandés Juan Jerónimo Van Aken (conocido como Bosch), que vivió entre 1450-1516, período en el que el cristianismo alcanza una vital preponderancia en la concepción de mundo medieval, estableciendo claramente las diferencias entre una vida centrada en las leyes bíblicas o judeo-cristianas y la vida profana encarnada en el pecado y lo diabólico, alejada del espíritu inspirador de la entrega del ser humano a la presencia de Dios en la Tierra, tal como se indica en el estudio de la obra escrito por Walter Boeing:

"sus imágenes visuales sirvieron para dar una forma más vívida a los ideales religiosos y a los valores que habían mantenido durante siglos a la cristiandad en el arte del Bosco, la Edad Media fulguró con una nueva brillantez, en medio de su agonía, antes de desaparecer para siempre. [. . .] De esta manera, el espectáculo de pecado y locura y los horrores cambiantes del infierno se unen a las imágenes de sufrimiento de Jesucristo y a las del santo que permanece firme en su fe, contraponiéndose a los embates del mundo, de la carne y del diablo". (Bosing, 2000: 96)

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

La composición pictórica se basa en un recorrido del ojo en distintas direcciones, se jerarquiza una figura central que hace a la vez de hombre, animal y objeto a medio hacer, que simula uno de los aspectos fundamentales e intrínsecos de la existencia humana: el castigo a los pecados. Se intenta describir simbólicamente el infierno a través de instrumentos musi-

⁵ Las imágenes están disponibles en http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/71/GardenED_edit1.jpg.

cales que en su concepción fueron creados para el deleite y el placer de los sentidos; ahora convertidos en elementos torturadores del pecado, donde el carácter del desequilibrio en las aversiones humanas cobra sentido: "Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura" (Pizarnik: 2002: 295).

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

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

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

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

Entre las acciones que sobresalen como representación de lo pútrido en la acción de defecar, orinar, vomitar y expeler, van dando cualidades repugnantes también como castigo. El hedor que expele cada símbolo en el detalle de la obra a través de figuras degradantes o degradadas, como perros devorando humanos, pájaros defecando seres, aguas estancas y putrefactas, cuerpos en descomposición rodeados de fuego, sectorizados en incendios. Es decir, cada fragmento podría representar los siete pecados capitales, partiendo por la lujuria. El carácter musical puede entenderse como una fuerza dinámica que aporta lo lúdico como eje de la tortura musical, al incorporarse dentro del cuadro el detalle de instrumentos que martirizan a seres que no logran ver escapatoria.

Por otra parte, los detalles expresados como formas punzantes que atraviesan la carne y la hieren se ven potenciados por la existencia del claroscuro, recurso cromático que genera

puntos de luz y de interés que recrean una atmósfera donde todos los sentidos se encuentran inmersos en la agonía, en las estructuras superpuestas del castigo eterno.

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

Desde la segunda parte del poemario, "Las uniones posibles", comienzan a aparecer signos que se relacionan con aspectos temáticos que Bosch utiliza en su afán por retratar la condena del pecador. Dice en el segundo verso de "Signos": "Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio/ de pronto el templo es un circo y la luz un tambor" (Pizarnik: Op.: 276), aludiendo a un instrumento musical y al símbolo del fuego con que tradicionalmente se asocia al infierno. También agrega en el poema "Del otro lado": "Estoy triste en la noche de colmillos de lobo/ cae la música en la música/ como mi voz en mis voces" (Pizarnik, Op. Cit.: 278).

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

Reviso el siguiente detalle de la obra y su consonancia con el poemario, a la luz de descubrimientos personales que he podido aportar para los fines de este estudio, ya que en mi proceso investigativo no me encontré sino con una sola alusión⁶ de la relación existente entre dicha pintura de Bosch y el poemario de Pizarnik. Por supuesto que no se agota el tema en estudio y se postula una revisión que tiene estricta consonancia con los sentidos que se desprenden de la lectura crítica y deconstructiva de los poemarios de Alejandra Pizarnik:

6 Dicha alusión se refiere a una mención que hace Bernardo Ezequiel Korembliet en *Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*.

Parte II, “Las uniones posibles”:



“el ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos” (Pizarnik: 279).

En el poema “Lazo mortal”:



“Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del náufrago” (Pizarnik: 279).

Parte III, “Figuras de la ausencia”:



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

Parte IV, “Los poseídos entre lilas”:



“El cielo como de una materia deteriorada” (Pizarnik: 293).

Parte IV, “Poema I”:



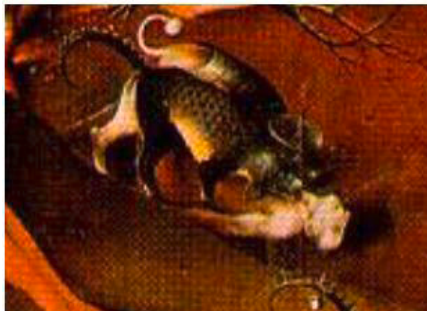
“el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra” (Pizarnik: 293).

Parte IV, “Poema II”:



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

Parte IV, “Poema II”:



“Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos” (Pizarnik: 294).

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

“Hablo con la voz que está detrás de la voz y emito los mágicos sonidos de la en-dechadora. Una mirada azul aureoleaba mi poema. Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?” (Pizarnik, Op. Cit.: 290).

CONCLUSIÓN

La obra poética de Alejandra Pizarnik sintetiza la búsqueda de un *yo esencial*. En dicha búsqueda surge un sujeto itinerante y desmembrado que necesita enfrentar el develamiento de su ser. Sin embargo, se confunde entre las fronteras de lo real y lo irreal, al no distinguir entre uno y otro, lo que trae consigo un conflicto de identidad que deriva en sufrimiento, miedo, autodestrucción, cansancio, anulación de sí mismo y muerte como categorías simbólicas, que resuelven su posibilidad ontológica y establecen correspondencias sorprendentes con los detalles del fragmento de la obra pictórica de Bosch, que sirven como sustento ilustrativo o trasfondo de las imágenes poéticas que configuran el universo poético en el que orbita el sujeto poético de *El Infierno Musical* de Alejandra Pizarnik.

La pérdida del espacio en que se desenvuelven los acontecimientos de itinerancia del *ser* reconoce un *no reconocimiento*, algo así como un *ser sustituto* del *ser* que no se alcanza, condición que permite la lectura errante de la deconstrucción del sujeto poético. El trasfondo

de este proceso de identidad es la concertación del desconcierto del sujeto y la aceptación de los fragmentos que se suman en su discurso. De este modo, el final de los poemas deja en suspenso la posibilidad de un desenlace.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César.** 2004. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Basso Benelli, Cristián.** 2004. Sujeto pulsional y desidentificado en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Anuario Hispanoamericano de Poesía*. Buenos Aires: RIL Editores, pp.135-52.
- Beneyto, Antonio y Martha Moia.** 1975. *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos.
- Bordelois, Ivonne.** 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bosing, Walter.** 2000. *El Bosco: Entre el cielo y el infierno*. Colonia: Taschen.
- Braunstein, Néstor.** 1987. *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. México: Siglo Veintiuno.
- Cabo, Fernando.** 1996. Autor y autobiografía. *La escritura autobiográfica*. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 133-38.
- Chávez, Suzanne.** 1992. Abstract. "The Ex-Centric Self: The Poetry of Alejandra Pizarnik". *Dissertation Abstracts International* N° 52. Los Ángeles: Davis Press, UCLA.
- Chávez, Suzanne.** 2005. "Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik." *Sololiteratura*. Ed. Francisco Robles [en línea]. Disponible en <http://www.sololiteratura.com/piz/pizsignosdelo.htm> (Visitado el 10 Dic 2005).
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant.** 1999. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Derrida, Jacques.** 1991. "Che cos'è la poesia?" [en línea]. Disponible en <http://personales.ciudad.com.ar/derrida/poesia.htm>
- _____ 1999. *Obras completas poesía & prosa*. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- _____ 1972. "La différence". *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- _____ 1989. *La escritura y la experiencia*. Barcelona: Anthropos.
- _____ 1985. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández Pedemonte, Damián.** 1996. *La producción del sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial.
- Haydu, Susana.** 1996. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington, DC: Organización de Estados Americanos.
- Korembli, Bernardo.** 1991. *Todas las que ella era: Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Piña, Cristina.** 1991. *Alejandra Pizarnik: Una biografía*. Buenos Aires: Editorial Corregido.
- Pizarnik, Alejandra.** 2002. "El infierno musical". En *Poesía Completa*. Edición de Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 259-96.
- Verdugo, Iber.** 1982. *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette.