

ALEJANDRA PIZARNIK: METAPOÉTICA Y EXPERIMENTACIÓN¹
ALEJANDRA PIZARNIK: METAPOETIC AND EXPERIMENTATION

Autor: Tomás Vera Barros².

Filiación: Universidad Nacional de La Rioja/ CIECS Conicet, Argentina.

Email: tverabarros@unlar.edu.ar

Resumen

En el polifacético estado del arte sobre la obra de Alejandra Pizarnik, la generalidad de estudios eruditos, artículos y ensayos relevados arroja como resultado que el material crítico sobre la obra poética de Pizarnik está polarizado en el estudio de temas de la tradición romántica, de estudios de género y abordajes propios del postestructuralismo. Ante este panorama, y de acuerdo con nuestras hipótesis, es tarea pendiente una relectura de su obra lírica desde la matriz experimental que tenga en vista los constantes accesos a la dimensión metapoética. Con el objetivo de demostrar su proceso creativo como una evolución experimental todavía inexplorada, este artículo se ocupará de los poemarios primero y último de su carrera literaria: *La tierra más ajena* [1955] y *El infierno musical* [1971].

Palabras clave

Literatura argentina – metapoética – experimentación – poesía - retórica

Abstract

In the multifaceted state of the art on the work of Alejandra Pizarnik, the generality of scholar studies, articles and essays indicate that the critical material on her poetry is polarized in the study of themes of romantic tradition, gender studies and post-structuralism approaches. Given this background, and according

to our hypothesis, it is pending task a new reading of her lyrical works from the experimental matrix with close attention to the constant access to metapoetic dimension. In order to establish her creative process as an unexplored experimental evolution, this article will deal with the poems of the first and last book of her career: *La tierra más ajena* [1955] y *El infierno musical* [1971].

Keywords

Argentine literature – metapoetics – experimentation – poetry – rhetoric

Preliminares

La obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936–1972) ha sido intensamente leída y comentada, y ha subyugado a la crítica con su aura romántica y con su tortuosa figura autorial (artificiosa *función autor*, en términos de Michel Foucault).

Con el trágico fin de su vida, críticos y ensayistas no han cesado de ocuparse de su obra. Con excepción de poetas prolíficos y monumentales como Borges o Neruda, su obra es de las más asediadas por la lectura académica. Una pesquisa rápida en bases de datos como JSTOR permite la comprobación del volumen de trabajos sobre la poeta.

¿Para qué, entonces, seguir fatigando a Pizarnik? ¿Hay algo *nuevo*, algo que no haya sido comentado sobre su obra, o se trata más bien de releerla?

Un panorama general sobre su obra permite un abordaje desde tres entradas fundamentales: A) Una Pizarnik cargada de misterios, de amores trágicos, de depresiones e internaciones, siempre cercana a la muerte, siempre anunciando un suicidio en su poesía (*Las aventuras perdidas* [1958], *Los trabajos y las noches* [1965], etc.). B) Una Pizarnik hermética y revulsiva capturada por el “grotesco lingüístico” (cfr. Mallol 1996) en sus textos inéditos (póstumos, 2010): *Los perturbados entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*

(Circa 1970). C) Una Pizarnik que reflexiona sobre su poética en sus *Diarios* (póstumos, 2007).

Como se ha detallado en *La constelación experimental* (Vera Barros 2015), en el polifacético *estado del arte* sobre la obra de Pizarnik, la generalidad de estudios monográficos eruditos, artículos y ensayos relevados arroja una serie de resultados que nos permite concluir que el material publicado en papel y *on-line* sobre la obra de Pizarnik está polarizado en el estudio de los citados “A” y “B”, es decir, los temas de la tradición romántica (el suicidio, la muerte, el silencio, el doble...), trabajos en la línea de los estudios de género (escrituras femeninas, homoerotismo...) y abordajes del postestructuralismo (la disolución del sujeto, poéticas del cuerpo y el discurso de la locura, entre otros) y, en los estudios más recientes, un marcado interés por los textos híbridos tardíos y póstumos –prosa “escriborroteada”, prosa poética, breves piezas teatrales– más que por sus poemarios, objeto de estudio tradicional de la crítica canónica y escolar.

En el contexto de las líneas críticas mencionadas, distantes del análisis poetológico y filológico, hay, sin embargo, una merecida y rescatable atención de la crítica en la *desconfianza* de AP respecto de su material de trabajo –la lengua–: “El problema es el de siempre: ¿cómo podría yo atreverme a escribir en una lengua que no conozco?” (Pizarnik, *Diarios* 456). Este reciente campo de estudio no se ha abocado a vincular sus intervenciones metapoéticas en diferentes géneros con sus experimentaciones en el plano poetológico.

Son incontables los críticos y comentaristas que se han ocupado de su escritura, sobre temas diversos y transdisciplinarios, como hemos comentado *ut supra*. Ante este panorama, ¿qué es *lo nuevo*, o lo menos comentado sobre su obra? ¿Qué zona de lectura justifica un nuevo estudio sobre su poética?

Inicialmente, tendríamos que afirmar que la tarea *original* pendiente es la de la recontextualización. Son escasos los estudios que establecen vínculos entre Alejandra Pizarnik y autores de poesía de experimentación de la literatura argentina contemporánea³, entendiendo por experimental a la literatura que propone como tema –y que pone en crisis– las técnicas con las que está

construida y que “experimenta con su propia materia cruzándola con otras materialidades” (Kozak 200).

En otras palabras: uno de los problemas fundamentales es la falta de *puentes* entre autores y poéticas experimentales para poder configurar una nueva zona de lecturas para la obra de Pizarnik⁴. Al respecto, coincidimos con Carolina Depetris (2004) en que la crítica establecida sobre AP debe ser desautomatizada y con ello renovar las formas de leer y revisar las hipótesis heredadas⁵. Además, lo hemos sostenido en distintas circunstancias, creemos necesarias las lecturas sobre la inmanencia del texto, sobre su materialidad y especificidad.

Posiblemente, esta zona de sombra se deba en parte a que la crítica no ha podido enfrentarse integralmente a la obra completa de AP (*Diarios, Poemas, Prosa, Correspondencia*) sino hasta un lustro atrás, por problemas de política editorial y de acceso a fuentes. Las dificultades de este corpus inestable y aún en conformación radican en que las ediciones de la obra “completa” de Pizarnik no cuentan con la totalidad dispersa de los textos en verso y prosa, los diarios han sido expurgados y la correspondencia aún está en proceso de recolección,⁶ lo que debilita aún más los parciales acuerdos críticos e historiográficos que adolecen a su vez de estabilidad y solidez.

Desafíos

El plano metapoético (seguimos la lógica de la función metalingüística de Roman Jakobson, 1981) se presenta de distintas maneras en la obra pizarnikiana. A pesar de que es patente ya en sus primeros poemas⁷, ha sido escasamente atendido. Más aún: los escritos en prosa de Alejandra Pizarnik presentan un desafío a los consensos crítico-historiográficos: la *Prosa Completa* (“completa” por mandamientos editoriales del *mercanon*⁸), ordenada por criterios confusos (Relatos, Humor, Teatro, etc.), muestra en textos inéditos de los años ‘63–64⁹ un marcado interés por la lengua como instrumento. Así, la dimensión metapoética se

desarrolla en la obra de AP como caso modelo que reclama su puesta en valor ante las lecturas temáticas de la poesía y los lugares comunes de la crítica.

Entonces cabe revisar, contextualizar y buscar un consenso crítico sobre la centralidad de la dimensión metapoética en su obra. La escritura de diarios como ejercicio y testimonio, las expresiones metapoéticas en sus poemas, las reflexiones sobre la escritura en su prosa son prueba del lugar destacado de la metapoética y del conflicto del paso de la escritura en prosa al verso. Esta interferencia y diálogo de planos (o intermedialidad¹⁰), sumado al cruce de lenguajes (escritura, pintura, música¹¹) sugieren que la poética de Alejandra Pizarnik debe recontextualizarse como una de experimentación.

La tierra más ajena

Como parte de un proyecto de mayor alcance¹² en el que nos abocamos a la reconstrucción de la poética de Alejandra Pizarnik, este artículo busca desplegar una lectura atenta a los recursos del plano poético y a las reflexiones metapoéticas, dada la potencia experimental de este cruce de niveles y sus procedimientos específicos.

Nuestro corpus de trabajo serán los poemarios primero y último de su corta carrera literaria: *La tierra más ajena* (TA) [1955] y *El infierno musical* (IM) [1971], en la búsqueda de establecer polos o marcos de referencia en los que se testifiquen dos momentos de su producción: el momento de iniciación o aprendizaje (TA, 1955) y el de confianza o madurez (IM, 1971).

Los poemas de *La tierra más ajena* de Alejandra Pizarnik están contruidos puntillosamente –lo que Depetris (2004) denomina “poemas del jardín”– buscando cada texto el dominio de una forma y de un procedimiento¹³. Sin embargo, sus poemarios van abandonando la dominante semántica –imágenes, metáforas– propios del romanticismo alemán¹⁴, del segundo surrealismo y del invencionismo¹⁵, para abordar recursos lógicos y sintácticos¹⁶, como también demuestran una creciente saturación sobre la dimensión metapoética.

Proponemos provisoriamente el siguiente orden de recursos que saturan los poemarios de este corpus:

1. Plano metapoético:

1.1. Reflexiones sobre la lengua (la creación de los poemas) y sobre el lenguaje.

2. Plano poético:

2.1. Primer nivel (forma):

- estrofas de pie quebrado
- poema–frase
- simetría, recursos visuales, signos matemáticos
- poemas de pneuma descendente–ascendente
- alternancia de prosa y verso
- diálogo

2.2. Segundo Nivel (figuras):

- aposiopesis, reticencia, precesión, elipsis de formas verbales y de signos de puntuación
- yuxtaposición semántica de versos
- polisíndeton
- preguntas retóricas –uso humorístico–

En *La tierra más ajena* (TA) [1955] ya se anuncia y se hace patente, se inscribe y se escribe, el interés por el lenguaje, por la escritura poética y por la propia obra como proceso perfectible y falible.

En primera instancia, los poemas tempranos de TA evidencian una serie de recursos retóricos de cortes e interrupciones semántico-sintácticas: la supresión deliberada de nexos –de palabra a palabra, de verso a verso– y de signos de puntuación. Esto les da a los poemas un tono extraño, semejante a los experimentos con la automatización de la escritura.

La aposiopesis, reticencia, precesión, yuxtaposición semántica de versos, elipsis de formas verbales y elisión de signos de puntuación son los recursos más utilizados. Sin embargo, a pesar de estos procedimientos persiste el cuidado por la

coherencia semántica, el tono grave y sombrío dominante y el alojarse en la metáfora y la imagen. Predomina un carácter moderno de la lírica en los poemas de TA.

El poema “Vagar en lo opaco”, por ejemplo, muestra una serie limitada de recursos regulares, bajo estricto control: los 11 versos de la única estrofa son dominados por la anáfora “mis pupilas”, y los sintagmas están contruidos sin verbos (es decir, 11 elipsis de la misma clase y función de palabra) y sin signos de puntuación. Más allá de la *originalidad* de la construcción del poema, hay que tener en cuenta la regularidad del metro y el control de la materia verbal, la austeridad y la insistencia de recursos: 11 elipsis verbales, 11 anáforas, y 4 versos de 12 sílabas, 6 versos de 13, y un verso de 17.

mis pupilas negras sin ineluctables chispitas
mis pupilas grandes polen lleno de abejas
mis pupilas redondas disco rayado
mis pupilas graves sin quiebro absoluto
mis pupilas rectas sin gesto innato
mis pupilas llenas pozo bien oliente
mis pupilas coloreadas agua definida
mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido
mis pupilas salientes callejón preciso
mis pupilas terrestres remedos cielinos
mis pupilas oscuras piedras caídas

Estamos, pues, ante una construcción elaborada y precisa, y un control sobre la forma que, sin llegar a ser poesía clasicista, habilita una lectura de la poética pizarnikiana diferente al canon de lectura autorrepetitiva (dominada por la semántica y la tópica biográfica neorromántica).

“Reminiscencias quirománticas”, breve poema de una tirada única de 9 versos, también está construido bajo el imperio de un procedimiento formal: el

encabalgamiento, ininterrumpido del primero al último verso. Este juego de experimentación formal sintáctica también está cercado por un cuidado relativo de la métrica, alternando alejandrinos (dos pareados y uno suelto) y endecasílabos, y por la ausencia de signos de puntuación. El poema completo es un período sintáctico complejo en su estructura y en su semántica: el concepto, la construcción de la imaginería, se va acumulando capa sobre capa (verso tras verso). Hay sin embargo una cesura en el cuarto verso, cuando se interrumpe el encabalgamiento sintáctico al finalizar el verso en el sustantivo “muerte”, que aun así está enlazado semánticamente con el verso subsiguiente.

augusto signo de vida por muerte
leyendo en las líneas las miles de

Nuevamente, entonces, se da el control de la forma y el dominio de una figura retórica.

El poema “Un boleto objetivo” muestra otra manera de experimentar con la forma. Este poema consta de tres estrofas numeradas con inscripción arábiga, las cuales replican su estructura, casi en simetría perfecta (la excepción es que la estrofa “3” cuenta con un verso más).

La métrica es: 1: 11-11-4-7-3 / 2: 11-11-4-11-7-3 / 3: 11-11-11-4-11-6(7)-3 (un pareado de endecasílabos, un pie quebrado de 4 sílabas tabulado al centro, un endecasílabo, un pie quebrado de 7 tabulado al centro, un pie quebrado de 3 tabulado al centro).

entre los soplos de tantas arterias
hurgo agazapada en los bolsillos de
mi campera
tratando de hallar algo que haga
flotar mi destripada
aurora

En este poema Pizarnik ha adaptado la sextilla de pie quebrado, figura cuyo apogeo se remonta al siglo XV. Entonacionalmente, el poema dibuja un doble descenso y una caída del pneuma. La primera serie es más sostenida que la segunda, que se articula como una caída escalonada (11–11–4 / 11–7–3). Como en los demás poemas comentados, no hay signos de puntuación.

La búsqueda formal de una estrofa modelo lleva a la espacialización del poema. Y esa estrofa modelo, una vez lograda (1 y 2), es sabotada, agregándole un endecasílabo a la serie.

Los poemas “Voy cayendo” y “Lejanía”, al final del poemario, también trabajan con la alternancia de versos extensos –endecasílabos y alejandrinos– con versos breves o pies quebrados, tabulados al margen derecho.

El juego entonacional marca subidas y caídas del pneuma (léase en este sentido el título “Voy cayendo”), pero a la vez permite la continuidad por encabalgamiento, armándose un verso extenso, cerca ya de la prosa y que espacializa:

humedece mi juventud frente a tus besos que
otra deglute

La última estrofa del poema “Cielo” presenta algunas experimentaciones formales que atender: utiliza signos matemáticos –en un poemario que ha prescindido de los signos de puntuación– y ha acentuado el plano fonológico con la reiteración –iteración o proceso anafórico– de la partícula “bi–” y el lexema “lejanas”.

los dos tú + cielo = mis galopantes sensaciones
*biformes bicoloreadas bitremendas **bilejanas***
lejanas lejanas

Es decir, podemos considerar un proceso de anaforización en dos planos: el del prefijo y el del lexema, que luego se transforma en una reduplicación o geminación.

En definitiva, en *La tierra más ajena* vemos un trabajo esmerado con la forma estrófica en el abandono y recuperación de los signos de puntuación, un trabajo clasicista con la métrica (búsqueda de regularidad con endecasílabos y alejandrinos, juego con versos de pie quebrado), recursos fónicos, y control del armado del poema mediante figuras de lenguaje.

¿Cuál es el sentido de este trabajo sobre la forma? Dominio del lenguaje poético, la musicalidad, la regularidad en la dicción y el control de la gramática. Estas operaciones de control son una forma de experimentación formal, de *control experimental* si se quiere.

Ya en los *Diarios*, en la primera página de Junio del '55 (Pizarnik, *Diarios* 23) resaltamos dos síntomas que van a ser determinantes de su obra poética: la puesta en escena del acto de escribir y los conflictos con el lenguaje, que en estos primeros años de formación serán relativos a la corrección y la norma del castellano. Posteriormente (circa 1968), estas inquietudes trascenderán lo normativo para instalarse en un plano menos instrumental¹⁷. “En este momento, estoy escribiendo en la mesita de un café ... ¿Y si no serían (sic) más que prejuicios que nos obsequiaron al nacer?” (23). Más adelante: “Disciplina. Orden. Aprendizaje. / Estudio gramática.” (28). El control sobre la lengua se irá trasladando al control sobre la escritura poética, hasta circa 1969, cuando encuentra otra voz, un “infierno musical”.

“¡Mi problema esencial es escribir escribir y escribir!” (Pizarnik, *Diarios* 28), “¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra!” (54). Pero conforme a sus declaraciones, el objetivo último es la escritura de la novela, y los poemas, entonces, se transforman en ensayo, o complemento, o preparatorios para la misma. Dice resignada: “(Seguiremos haciendo poemas.)” (30), “Planes para 40

días” del 19 de julio: “1) Comenzar la novela ... 6) Estudiar gramática y francés” (32).

Es notable que el año de 1954 cuenta con un puñado de hojas, mientras que el del año de su lanzamiento literario, 1955¹⁸, alcanza las 40 páginas aproximadamente. Nuevamente, el año ‘56 es apenas un puñado de notas de tono doliente, de angustioso patetismo (poemas; aforismos “playeros”) fechadas entre “Verano” y “Mar del Plata, 2 de febrero”.

En 1957 retoma la reflexión sobre la escritura poética. Hace una reivindicación del surrealismo, lee y es influida por los alemanes Holderlin y Trakl; por Vallejo, por Neruda. En este mismo año, anota la necesidad no ya de aprender la gramática, sino de hacerse de los instrumentos de la creación poética: “Descubro que mis poemas son balbuceos. Necesito leer más poesías, averiguar la forma, la construcción” (Pizarnik, *Poesía Completa* 82); “Dificultades con adjetivos y adverbios” (87). Y, sin embargo, todavía mantiene la concepción de la creación poética como Inspiración o Dictado: “No soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas...” (80).

AP terminara dándose cuenta de que tiene que fabricarse un lenguaje para su poesía, ya que la *tecné* poética es un mundo ajeno y una muralla infranqueable: “no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión, etc., materias en las que soy una completa intrusa” (91). Y una semana después, agobiada por su falta de educación formal en la materia, o por un sentimiento de falta que es en realidad una falta de libertad, de autoafirmación¹⁹, AP emprende la formación escolar: lee las poéticas de Horacio y de Boileau. “H. me corrobora la necesidad de adquirir una técnica sólida” (92). (Falta que también siente respecto de la escritura de la novela, 93–94). Es decir: entre su primero y su segundo libro, se ve enfrentada con la necesidad de construir una poética propia y sustantiva. Lo que lleva a lo que llamamos la “escritura controlada” de *Las aventuras perdidas*.

Llama la atención un fragmento del año ‘58: AP dice que quiere “*aprender a escribir*” (*Diarios* 105), considerando sobre su obra anterior TA y LAP, de ese

mismo 1958, la obra editada adquiere el matiz de *work in progress*, de poética en constitución. Y, paradójicamente, las operaciones de control, de dominio de la escritura, son un paso en el camino al “escriborroteo”. Para una poética del desarreglo, el escriborroteo y la prosa (1969–1971), la obra previa en verso es una preparación, un aprendizaje. Camino contradictorio: como reclama en su diario el 17/11/1958: “Lo único importante en mí es perfeccionarme”. *Perfeccionarse* implicará abandonar el verso y la norma: “Ahora miro lo pasado y veo destrucción y tiempo perdido” (Pizarnik, *Diarios* 129).

El infierno musical (IM, 1971)

Para contextualizar *El infierno musical* remitimos a la lectura de los *Diarios*, particularmente del año 68 al 71. En este período su poética adquiere su cima experimental²⁰. En *El infierno musical* del año ‘71²¹, AP transita otra zona poética. Abandona la constricción escrituraria, el tono serio, severo, gnómico, paradójal o aporético; deja atrás la forma contenida y controlada que hemos comentado *ut supra* para dar lugar a polimetrías, a cruces de registros, géneros y tonos. Por esta fecha, ha escrito sus prosas “escriborroteadas” (grotesco lingüístico) más revulsivas, en las que ha hallado una nueva forma de decir: un habla poética propia (*Los perturbados* 1969; *La bucanera...* 1970)²². En sus *Diarios*, del año ‘68 al ‘71, la reflexión sobre la escritura no cesa.

En el año ‘68, por ejemplo, sus lamentaciones nos llevan a repensar el sentido de su obra: la poesía como un ejercicio de estilo (“Mi libro (*Extracción de la piedra de la locura*), pronto a aparecer, me resulta muerto”) (Pizarnik, *Diarios* 461); y la novela nunca escrita como su utopía. La distancia entre poesía y prosa se angosta en su escritura editada, especialmente en IM, pero se aleja en sus *Diarios*. La escritura novelística es como un grial que nunca se deja alcanzar. En la primera entrada del año 1970, escribe el Domingo, 4/I: “Nada de lo que publiqué

hasta ahora me expone. He suprimido mis temas centrales”. (*Diarios* 489). La insatisfacción es permanente e incesante. Y esto se transfiere a la distancia entre lo édito (poesía) y lo inédito (prosa), entre el control y la contención y la potencia y el desborde, respectivamente. “Ninguno de los poemas por rescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua” (2/6/1970) (*Diarios* 495).

Aunque los consensos de la crítica hayan ocultado el asunto, no es sencillo denominar “libro de poemas” a IM. En rigor, cuenta con un solo poema en verso, “Cold in hand blues”, que es el que abre el volumen. Este poema anticipa un proyecto estilístico largamente acariciado en los *Diarios*.

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

Decir “algo”: acercarse a la prosa. Ocultarse en el lenguaje: buscar un estilo menos artificial, menos cargado, menos trabajado, y a la vez: escribir sobre la poesía, sobre el lenguaje. El texto subsiguiente, “Piedra fundamental”, un eco temático de su libro anterior *Extracción de la piedra de la locura*, es una clara transición entre poesía en verso y prosa poética:

*Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos,
drenan y barrenan,*

*y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que
me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los
fundamentos,*

*aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi
terreno baldío,*

no,

he de hacer algo,
no,
no he de hacer nada,

En este fragmento, el poema juega con las convenciones del verso y la prosa, combinando la puntuación, las sangrías, el uso frases y versos conviviendo y formando estrofas. Este trabajo de experimentación es una apuesta que se abandona en el resto del libro.

El juego de indefinición entre prosa y verso se insinúa nuevamente en el poema “El infierno musical”, en que el texto presenta una acumulación de “versos” extensos y versos breves, marcados por el recurso de la yuxtaposición y desconexión semántica y temática, volviendo a los recursos surrealistas de su primer libro *La tierra más ajena*.

Golpean con soles
Nada se acopla con nada aquí
Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi
memoria
Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre
mis piernas
La cantidad de fragmentos me desgarran
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada a sí misma
Naufragando en sí misma

El resto del libro se distingue justamente por un recurso naturalizado: el de considerarlo un libro de poemas, cuando en realidad son prosas, fragmentos, una miscelánea –como bien está comentado y pensado en los *Diarios*. El abandono del concepto de Obra por la reescritura de fragmentos y citas. Este conjunto dispar

de textualidades se distingue por el agregado de “IV. Los poseídos entre lilas”, una breve pieza dramática.

En *Extracción...* (1968) conviven en un mismo volumen textos en prosa con poemas breves, mínimos. IM abre, como hemos visto, con una micro-poética (“Cold in hand blues”), continúa con “Piedra fundamental”, en la que se juega con la alternancia y pregnancia de versos incrustados en la prosa, y luego se abandona el verso por completo²³. Finalmente, desembarca en la prosa.

El plano experimental de este poemario también está sustentado por su intensidad metapoética, desde su mismo título, que hace referencia al plano fonológico (su desorden, su disonancia²⁴) y en la organización de sus partes: I. Figuras del presentimiento, III. Figuras de la ausencia.

En el poema “Piedra fundamental”, su título bien sugiere la referencia a la inauguración simbólica de un edificio u obra de infraestructura como al texto inaugural de una construcción en ciernes, de un proyecto. Las reiteradas indicaciones al acto de la escritura bien remiten a un proceso onírico y simbólico como a la constitución de una poética, la que se manifiesta no sólo en el paso a la prosa²⁵, sino también en la aceptación del mundo como tema –un problema que AP ha devanado e hilvanado en sus notas.

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

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)
(“El infierno musical”, Poesía completa 264)

Transfigurados, los textos de IM no llegan a volcarse a la narrativa –anhelo supremo de AP– pero sí adoptan los rasgos estilísticos de la prosa de los Diarios. En los textos en que transfigura la vida, todavía está cerca de la lírica, por ejemplo el poema “Signos”:

Todo hace el amor con el silencio.

*Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor. (El infierno musical,
276)*

3/III, domingo /1968

*Regreso a los horarios nefastos que suprimen las diferencias entre las
noches y los días. Hoy desperté a las 4 de la tarde. ... los descubrimientos
siniestros de la nueva morada (mis vecinos, por ejemplo, son tan vulgares
y ruidosos...) (Diarios 441)*

21 de noviembre de 1970:

*Insomnio y extenuación. Todo por el vecino. No poder hacer nada. Nada
hacer. Todo, por el vecino. Y era él quien empleaba ese código de los
golpes. (Diarios 498)*

“El infierno musical” (268) también puede entenderse como una Poética, referida ésta a los escritos en prosa contemporáneos “escriborroteados”, como *La bucanera...*:

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada de sí misma

Nafragando en sí misma

La parte de IM “IV. Los poseídos entre lilas”, es un diálogo seccionado a su vez en 4 apartados en números romanos. Este apartado es un fragmento reescrito, levemente modificado de la “Pieza de teatro en un acto” *Los perturbados entre lilas* (inédito y fechado julio–agosto de 1969).

“I” es un diálogo entre dos voces sin denominación, marcadas con raya, mientras que en *Los perturbados* están anotados como Segismunda y Carol. “II” consta de dos párrafos, sin raya, por lo tanto se abandona la tipología dramática,

aunque se recurre al apóstrofe lírico (“Te hablo de la soledad mortal”, IV, 295), dominado por la primera persona –lo que apuntaría al monólogo. “III” está dominado por la metapoética (hablar, nombrar). Dos párrafos lo constituyen. El apartado final está compuesto en tres párrafos.

El “poema” está cruzado o marcado por una serie de recursos: comentarios metapoéticos (III, IV), polisíndeton (II, 2) y acumulación de preguntas retóricas (IV, 3).

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. ... Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto. (III). Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar. / Las palabras hubieran podido salvarme... (IV)

...hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo... (II, 2)

¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?
¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?
(IV, 3)

Es, decíamos más arriba, una escritura controlada por la poética de la escritura de poesía, muy diferente de la *escritura de la prosa*²⁶.

Hemos señalado que los poemas de TA son dominados por un recurso a la vez, como pequeños ensayos retóricos, pequeños *experimentos*. Sin embargo, notamos que en IM hay una serie de recursos que no saturan los poemas pero que los cruzan, los marcan, les dan una *identidad retórica*. Básicamente, se trata de figuras musicales²⁷ (1) y de construcción (de la interrupción) (2)²⁸ que van marcando y cercando la estilística del conjunto. Sin embargo, lo que domina *El*

infierno musical es la dimensión metapoética como experiencia estética. Dentro de poesía de experimentación argentina, la metapoética de IM es un recurso que somete e incluso destierra a los recursos clásicos y experimentales de la lírica. Si *En la masmédula* (1956) Oliverio Girondo había comprometido la inteligibilidad y había conquistado el territorio del sonido –la fonética– para alojar su poesía, si en *Partitas* (1972) Leónidas Lamborghini trituró el lenguaje poético y reinventó las formas de relación con los precursores y con los discursos sociales, *El infierno musical* abandona por momentos la poesía, la lírica, para ensayar una reflexión estética, con un lenguaje en prosa muy diferente al habla en verso de sus poemarios previos. IM es, en ciertos pasajes (I. Figuras del presentimiento (“Cold in hand blues”, “Piedra fundamental”, entre otros; III. Figuras de la ausencia; IV. Los poseídos entre las lilas (III, IV)), casi un diario, un cuaderno de apuntes sobre la escritura.

En cuanto a la experimentación sobre la dimensión formal, no podemos descuidar algo que de tan presente se ha pasado por alto: IM es un libro de poemas en prosa. Un espacio de creación que es camino, o pasaje, a la tan añorada narración como ejercicio fundamental y excluyente para la Novela, herida que acosa a AP todo a lo largo de sus *Diarios*. En éstos, Pizarnik declara un interés especial por la prosa poética, desarrollada en IM. Pero no es sólo un libro de prosa poética, ya que AP dice (cfr. *Diarios*) haberlo compuesto con “poemas”, no con textos en prosa.

El acceso, el salto de nivel de lo poético a la metapoética merece una consideración. Qué relaciones se establecen con la autonomía y la heteronomía, con la función metalingüística, con el carácter indicial, y de qué variante metapoética se trata: histórica, cultural, técnica, estético-filosófica. De acuerdo con la tipología desarrollada por Romano Sued (2011), los (meta)textos de AP pertenecerían a la metapoética histórica: “En la metapoética histórica el creador y su texto se ubican en una situación social económica, política, o psicológica. También las condiciones subjetivas (fisiología, intelecto y emoción) de la escritura y de la recepción pertenecen a esta variante” (14-15). Las condiciones subjetivas

de la escritura son importantes, especialmente en este poemario de 1971: dudas intelectuales y emocionales se amalgaman y buscan resolverse en este conjunto de prosas. El conflicto con la prosa y más específicamente con la novela que atraviesa sus diarios encuentra un espacio de resolución en IM, ya sea por la adopción de *la prosa para la poesía*, por la sublimación de conflictos personales (“Signos” vs. 3/III, domingo /1968; 21 de noviembre de 1970, en *Diarios*), o bien por la aceptación de que la matriz de su escritura es la escritura misma y sus conflictos:

Voy a ocultarme en el lenguaje (“Cold in hand blues”)

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces ... ¿A dónde la conduce esta escritura? (“Piedra fundamental”)

Escribo contra el miedo. (“Ojos primitivos”)

Un proyectarse desesperado de la materia verbal (“El infierno musical”)²⁹

Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. Impreso.

Aronne-Amestoy, Lida. “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”, *Inti: Revista de literatura hispánica* 18 (1983): 229–244. Impreso.

Bassnett, Susan. “Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik”. *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London: Zed Books, 1990. Impreso.

Buenaventura, Sandra. "Los perturbados entre lilas de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoreescritura por anticipación". *Réécritures VI*. Paris: Crimic – Université Paris-Sorbonne IV, 2010. Impreso.

Dalmaroni, Miguel. "Alejandra Pizarnik: El último fondo del desenfreno". *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*. Santiago de Chile: Melusina / RIL editores, 2004. Impreso.

Dalmaroni, Miguel. "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik", *Orbis Tertius* 1 (1996): 93–116. Impreso.

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

Haydu, Susana H. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington: Organization of American States, 1996. Impreso.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.

Kamenszain, Tamara. "Testimoniar sin lengua". *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso.

Kozak, Claudia. "Técnica, poética, experimentación". *Escrituras Objeto. Antología de literatura experimental*. Comp. Tomás Vera Barros. Buenos Aires: Interzona, 2013. Impreso.

Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". *Revista iberoamericana* 125 (1983): 867-77. Impreso.

Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003. Impreso.

Mallol, Anahí: "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik", *Orbis Tertius* 2-3 (1996). Impreso.

Mendoza, Juan. "Past". *Escrituras Objeto. Antología de literatura experimental*. Comp. Tomás Vera Barros. Buenos Aires: Interzona, 2013. Impreso.

Navarrete González, Carolina. "Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: abrir el silencio para entrar en el deseo", *Revista Espéculo* 31 (2005). Impreso.

Piña, Cristina. "Poder, escritura y edición", *Páginas de guarda* 3 (2007): 61-77. Impreso.

Piña, Cristina. "Las perplejidades de un objeto en mutación", *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh. Woodbridge: Tamesis Edt, 2007. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios* [2003]. Barcelona: Lumen, 2007. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa* [2000]. Barcelona: Lumen, 2007. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa* [2002]. Barcelona: Lumen, 2010. Impreso.

Polizzi, Assunta. "La palabra y el silencio: La poesía de Alejandra Pizarnik", *Cincinnati Romance Review*. 13 (1994) 106-12. Impreso.

Rodríguez Francia, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Impreso.

Romano Sued, Susana. "Ética y estética: críticos seriales". *El Hilo de la Fábula* – 08-09 (2010).

Romano Sued, Susana. "Metapoéticas". *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina*. Córdoba: Epoké – El Emporio, 2011. Impreso.

Romano Sued, Susana y Anahí Ré. "Expoesía". *Escrituras Objeto. Antología de literatura experimental*. Comp. Tomás Vera Barros. Buenos Aires: Interzona, 2013. Impreso.

Vera Barros, Tomás. *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015. Impreso.

Vera Barros, Tomás. "De la escritura objeto". *Escrituras Objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona, 2013. Impreso.

Zonana, Víctor Gustavo. "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik", *Revista Signos* 41-42 (1997): 119–144. Impreso.

¹ El presente artículo es parte de una investigación sobre poéticas de experimentación en la literatura argentina del siglo XX y reelabora pasajes de su tesis de doctorado.

² Tomás Vera Barros (Argentina) es docente de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Rioja e investigador del programa Estéticas del CIECS Conicet. Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus publicaciones se destacan *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (libro, antología de textos de Walter Benjamin) de la editorial La Marca y *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (libro, antología de AAVV), de la editorial Interzona (ambas como compilador); *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina* (libro), como editor; y *La constelación experimental: estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*, de la que es autor.

³ Sobre las distinciones entre vanguardia y experimentación, ver Romano Sued-Ré (2013), Kozak (2013), Mendoza (2013), Vera Barros (2013).

⁴ Si bien el trabajo de Anahí Mallol (2003) se ocupa de la poética de Pizarnik como matriz de lectura de escrituras posteriores como Arturo Carrera, Olga Orozco, Delfina Muschietti, María Moreno, Diana Bellesi y Susana Thénon, los *corpora* con que pone a prueba sus hipótesis están determinados por los criterios de “literatura menor” (“poemas-jardín”) y poesía “joven” (de los ’90). Otro caso que no llega a cruzar técnicas y tradiciones es el de Carolina Depetris (2004), que cuando aborda el recurso de la jitanjáfora en las prosas de grotesco lingüístico de Pizarnik, aunque menciona influencia de Lewis Carroll no establece relaciones funcionales con Oliverio Girondo (*En la masmédula* recurre a la jitanjáfora, y fue leído con atención por AP).

⁵ Carolina Depetris, por ejemplo, revisa el estado de la cuestión y establece dos períodos críticos: en vida (62–72) y postmortem (72–actualidad). Del primer corte, el problema es que se trata de reseñas de amigos de la poeta. Y en la segunda, hay dos cuestiones que cristalizan el discurso crítico: el peso de lo biográfico y la reiteración acrítica de ciertas constantes poéticas y temáticas.

⁶ Sobre estos problemas, ver Piña (2007) y Vera Barros (2015).

⁷ La dimensión metapoética está presente en AP desde sus primeros poemas editados en 1955: “Tratando a la sombra roja”, “Mi bosque”, “Poema a mi papel”, entre otros.

⁸ Tomamos prestada la expresión de Susana Romano Sued (2010).

⁹ “Escrito en España”, “Descripción”.

¹⁰ Es decir, la “trasgresión de límites y fronteras experimentada por el arte y los sujetos que lo crean y lo receptan ... (que) provoca un cuestionamiento radical de la condición moderna de la autonomía del arte” (Romano Sued 2006).

¹¹ Podemos hacer dos comentarios generales sobre los cruces y citas (intertextos) del lenguaje musical y del pictórico. Como ya se ha comentado en nota al pie, hay una estrecha relación indicial y metafórica entre la obra de AP y la de Hieronymus Bosch (*El Bosco*, 1450–1516). Por una parte, los títulos de sus poemarios son una cita fiel de los títulos de obra de Bosch: *Extracción de la piedra de la locura* (1475–1480) y “El infierno musical” (1503–1510) (tabla lateral del tríptico *El jardín de las delicias*). La representación del Infierno del panel derecho de *El jardín...* presenta un conjunto compuesto por los tormentos sufridos por músicos, de allí que sea conocido como “El infierno musical”. La composición se ubica debajo de la línea central y sobre la izquierda. Allí se puede ver cómo los músicos son suplicados por instrumentos gigantes. El conjunto consta de un órgano de manivela, una flauta, una cornamusa, tambores, un triángulo, libros de partituras. Los músicos son atormentados, sodomizados, crucificados, aturdidos por sus instrumentos, en una composición relativamente cerrada e independiente, cercana a la de los alcohólicos y los apostadores. Por otra parte, el poema “Cold in hand blues” es homónimo de una canción de Jack Gee y Fred Longshaw (1925), inmortalizada por Bessie Smith y Louis Armstrong. El tema de la pieza es el del abandono del amado (“I’m gonna find myself another man, / Because the one I’ve got has done gone cold in hand” // Me voy a buscar otro hombre / Porque el que tengo hace tiempo que no me demuestra afecto¹¹) como en el proyecto poético de Pizarnik, el abandono de la poesía (“y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo”).

¹² *La constelación experimental* (Vera Barros 2015).

¹³ La lucha de AP con la lengua poética es proverbial (cfr. los primeros años de sus *Diarios*). Esto ha sido notado por críticos como Kamenzain (2007), Haydu (1996) y Depetris (2004).

¹⁴ En “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik” (*Orbis Tertius*, 1996, I, 1), Miguel Dalmaroni analiza el problema del hiato arte-vida en el caso Pizarnik ante la tradición de poetas suicidas y sufrientes (Nerval, Holderlin, Novalis.).

¹⁵ Nótese los epígrafes de Trakl y Nerval. Cfr. Dalmaroni (1996), Zonana (1997).

¹⁶ La poesía pizarnikiana deslizará, desde sus primeros textos éditos hasta los finales, reflexiones estéticas sobre la escritura (*sobre el lenguaje*) y sobre sus poemas (*sobre la lengua*). Poco a poco irá abandonando la lírica (que tematiza el mundo, lo real, la subjetividad) en pos de una metapoésía (que tematice la escritura y el poema mismo). Correlativamente, pasará del verso a la prosa. El proceso de abstracción irá desdibujando la herencia surrealista y romántica. El imperio de la imagen y la metáfora será sustituido por la reflexión, por una poesía filosófica sobre la literatura y la escritura. Sobre esta transición o evolución, ver *La constelación experimental* (Vera Barros 2015 109–144).

¹⁷ “Sábado 9 de agosto (1968). Lectura del art. de Blanchot sobre Freud. Los avatares de la palabra errante, de la palabra inútilmente profunda. Describe mi conflicto esencial con el lenguaje.” (455).

¹⁸ Los Diarios están marcados por un silencio político frente al contexto.

¹⁹ Dice en 1958: “Aunque yo quisiera tener algunas pequeñas verdades literarias, me sentiría más segura de mí si las tuviera”. (Pizarnik, *Poesía Completa* 101)

²⁰ En *La constelación experimental* (Vera Barros, 130-144).

²¹ Terminado entre fines del ‘69 y principio del ‘70 (Pizarnik, *Poesía Completa* 486, 492).

²² Las fechas de estas dos obras, que no están consignadas en la edición de la *Prosa Completa* de Lumen, las tomamos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, Departamento de libros raros y colecciones espaciales, División manuscritos.

²³ Hay un puñado de textos como “Del otro lado” que gráficamente simulan versos y estrofas, la organización espacial clásica de la lírica. Pero, sin embargo, son frases aisladas (versificación irregular amétrica, cfr. Belic) en “posición-de” versos y estrofas.

²⁴ “...esta melodía rota de mis frases” (*Infierno Musical* 271).

²⁵ “Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro” (1/V/1966), “Deseo de aprender el poema en prosa” (19/II/1968).

²⁶ Hay una distancia en la escritura de la poesía y la escritura de la prosa, más allá de que en sus libros de poemas, especialmente IM, publique textos en prosa. La *escritura de la prosa* es algo cercano al concepto de escritura de Barthes en *El grado cero*.... Hay una distancia similar a la diferencia entre estilo y escritura que hay en este Barthes. Entre lo necesario y lo urgente. Lo édito y lo inédito. La libertad y el control.

²⁷ No sólo en referencia al significante del título referido en sus diarios como libertinaje sintáctico, sino también vinculado al homónimo tríptico de El Bosco. También homonimó con una pintura de El Bosco su libro de poemas anterior, (La) Extracción de la piedra de la locura (1968), 1475 – 1480, óleo sobre tabla, 48 x 35 cm, Museo del Prado, Madrid. La obra de El Bosco ya está presente en el imaginario poético de Alejandra Pizarnik desde –al menos– 1963 (“Escrito en España” 2002 16).

²⁸ 1: rimas internas, epímone, homofonía, epizeuxis, asonancia; 2: aposiopesis, anacoluto, apódosis

²⁹ Hemos transcrita esta selección de fragmentos de poemas consecutivos de IM, tedioso sería relevar la totalidad de fragmentos. Como hemos comentado más arriba, IM está plagado de fragmentaciones metapoéticas, inclusive el mismo diálogo “Los poseídos...”: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales” (295).