

**El jardín oscuro en la poesía de Alejandra Pizarnik:  
espacio lírico de enunciación frente a la imposibilidad de decir del lenguaje**

María Sol Navajas Berizonce  
Universidad Nacional de La Plata  
UNLP/ Argentina  
[solnavajas2000@gmail.com](mailto:solnavajas2000@gmail.com)

**Resumen:**

Este trabajo analiza las intertextualidades entre el poemario *El infierno musical* (1971) de Alejandra Pizarnik y el tercer panel del tríptico *El jardín de las delicias* (1500–1505) de Hieronymus Bosch, conocido como “El infierno musical”. A partir de los conceptos de *punctum* (Barthes), subversión lírica (Reisz), surrealismo (Breton) y resto (Dalmaroni), se estudia cómo la poesía pizarnikiana articula imágenes poéticas, sonoras y pictóricas que dialogan con lo onírico, lo fragmentario y lo simbólico en la obra de El Bosco. En el análisis de seis poemas se destaca la construcción de un sujeto lírico escindido, próximo a la figura del “vacío” que, según Jorge Monteleone, constituye la tercera Alejandra: una voz desmaterializada que disuelve al yo poético en el lenguaje. Frente a la imposibilidad de significar que la poeta encuentra en el discurso ordinario, la poesía, la música y la pintura operan como lenguajes alternativos que permiten abordar un “resto” inefable. Así, *El infierno musical* se configura como una experiencia lírica de resistencia que subvierte los límites del lenguaje y revela su potencia expresiva en contacto con otras artes.

**Palabras clave:** poesía; Pizarnik; surrealismo; pintura; Bosco.

**The Dark Garden in Alejandra Pizarnik's Poetry: A Lyrical Space of Enunciation against  
Language's Impossibility of Expression**

**Abstract:**

This paper analyzes the intertextualities between Alejandra Pizarnik's poetry collection *El infierno musical* (1971) and the third panel of Hieronymus Bosch's triptych *The Garden of Earthly Delights* (1500–1505), known as “The musical hell.” Drawing on the concepts of *punctum* (Barthes), lyrical subversion (Reisz), surrealism (Breton), and rest (Dalmaroni), the study explores how Pizarnik's poetry constructs poetic, sonic, and pictorial images that engage with the dreamlike, the fragmented, and the symbolic dimensions of Bosch's work. The analysis of six poems emphasizes the emergence of a split lyrical subject that echoes the “third Alejandra” described by Jorge Monteleone: an impersonal voice of absence that dissolves into pure language. Confronted with the failure that the poet finds in the discursive language, the poetic voice turns to lyricism, painting, and music as alternative expressive forms. In this way, *El infierno musical* unfolds as a lyrical experience that subverts linguistic boundaries, revealing the expressive power of poetic language in its intersection with other arts.

**Key words:** poetry; Pizarnik; surrealism; painting; Bosch.

**Fecha de recepción:** 02/ 06/ 2025

**Fecha de aceptación:** 28/ 06/ 2025

“Siempre resta algo, eso de lo que todavía no hemos  
podido, no hemos sabido o no se nos ha permitido hablar”  
(Miguel Dalmaroni 2024: 273)

El título del poemario de Alejandra Pizarnik, *El infierno musical* (1971), constituye una primera pista intertextual que invita a indagar acerca de qué elementos de su poesía entablan un diálogo con la iconografía y la atmósfera del tercer panel del tríptico *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1505) del pintor neerlandés Hieronymus Bosch, denominado “El infierno musical”. Existen en el poemario zonas de contacto entre la palabra poética, la imagen plástica y la dimensión sonora que producen efectos en la experiencia estética del lector-espectador y le permiten dar cuenta de un *resto* (Dalmaroni 2024) que se escapa. Aludiendo a la relación de la poeta con la imagen y la pintura, la siguiente cita de sus *Diarios* fechada el 24 de junio de 1959 da cuenta de la búsqueda de un arte que le permita decir:

Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte (Pizarnik 2016: 201).

¿Será, entonces, que los vínculos entre múltiples expresiones artísticas —la poesía, la pintura y la música— no sólo enriquecen la interpretación de las obras, sino que también resultan necesarios para propiciar una experiencia estética que dé cuenta de aquello que, de cualquier otra manera, resulta intransferible? Es decir, ¿podría pensarse que la evocación de lo intransmisible encuentra una forma singular de manifestación precisamente en el cruce de lenguajes visuales, sonoros y poéticos?

Si tomamos la siguiente cita de Roland Barthes: “*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (1980: 65), podemos afirmar que el *punctum* es aquello que no se puede nombrar ni codificar y causa pulsión de escritura frente a la fascinación de la imagen. En este sentido, cabe preguntarnos si el tercer panel del tríptico *El jardín de las delicias* no causó un efecto de *punctum* en Pizarnik, impactando así su escritura. Lo mismo sucede con un cuadro anterior de El Bosco titulado *La extracción de la piedra de la locura* (1475-1480), el cual también comparte título con el poemario *Extracción de la piedra de locura* (1968) de Pizarnik. Respecto del primero de estos cuadros, Hans Belting escribe: “era la primera vez que un espectador podía reírse ante un cuadro que no lo incitaba a la piedad. El Bosco le ofrecía la posibilidad de una nueva percepción en la que el cuadro lo remitía al mundo a través del

comentario y la glosa” (2009: 63). De esta forma, podríamos pensar que los poemarios de Pizarnik, en un sentido similar al que señala Belting sobre El Bosco, se construyen como glosas que dialogan con producciones artísticas anteriores de otros artistas, como los cuadros de El Bosco. Es así que, si como propone César Aira en el momento de referirse a cierto “gusto surrealista” (2004: 14) en Pizarnik, ella “fue de esos escritores que no retroceden ante el plagio, que de todos modos había quedado validado por su amado Lautréamont” (2004: 53), las glosas son, entonces, restos que otros han dejado y que Alejandra recupera en un gesto surrealista, similar al collage y al montaje, para potenciar su producción poética.

Es el desdoblamiento que se produce en la glosa —entre lo dicho por alguien más, la mixtura con otros textos y su reapropiación— lo que puede verse también en el desgarramiento y la fragmentación del yo poético pizarnikiano. Un yo que Jorge Monteleone ve como “repetido en tres *alejandras*, como si fuera un espejo triple, anunciando ese modo en el cual el sujeto de la poesía de Pizarnik no es un doble, como suele pensarse, sino una tríada: el yo, su doble y el vacío” (2017: 3). Entonces, ¿cuál de las tres *alejandras* se enuncia en los poemas de *El infierno musical*? Si entendemos “el yo” como el yo poético —la voz del poema—, “su doble” como su heterónimo, la construcción autoral de un alter ego poético, y “el vacío” como una nada interior que es, también, constitutiva del sujeto, como el fantasma del nombre, la palabra en sí misma despojada de materialidad —como una voz lejana que proviene de *algún* lugar indeterminado, de allí donde el “yo” se aniquila y el lenguaje no logra rescatarlo del naufragio—; así podríamos conjeturar que el yo lírico que habla en los poemas encarna “el vacío”, la tercera *alejandra* a la que refiere Monteleone. Éste vacío no es mera ausencia, sino que se hace denso, habita el lenguaje y erosiona al sujeto. Siguiendo a Anahí Mallol:

El poema es el teatro de estas tensiones, una voz que construye un sujeto que habla y una voz que se disuelve. Es por eso que para Alejandra Pizarnik, el lenguaje poético se construye como el no-lugar de los bordes difusos, en la barra misma que separa y amalgama vida/escritura, palabra/silencio, nacimiento/muerte, niña/mujer, cuerpo/letra, en el establecimiento de una tensión siempre inestable en que se asienta la búsqueda de un tercer término impensado (2022: 179).

Si tanto Monteleone como Mallol insisten en lo triple —ya sea en la búsqueda de un tercer término como de una tercera *alejandra*— y en El Bosco hay tres paneles, de los cuales es el tercero el que la poeta retoma en su poemario, es en la existencia de tres elementos donde se afirma la diseminación del yo, el doble y su desvanecimiento en el vacío.

Desde el formalismo ruso y, más adelante, desde el estructuralismo la lírica ha sido pensada como el no-discurso, es decir, aquello que se derrama del uso cotidiano del lenguaje en tanto subvierte la *performance* comunicativa —caracterizada por discursos narrativos, argumentativos y descriptivos—. “Para nosotros —escribió Jean Cohen— la poesía no es prosa *más* alguna otra

cosa. Es la antiprosa. Bajo este aspecto, aparece como totalmente negativa, como una forma de patología del lenguaje” (Cohen 1966: 50). Es en este sentido que Reisz introduce el concepto de subversión lírica, el cual favorece a la apreciación de la potencia de la poesía de Pizarnik: “la lírica, cualesquiera sean sus variantes, se relaciona siempre con un esquema discursivo que le sirve de sustrato pero la realización de ese esquema consiste precisamente en su transgresión” (1981: 84-85). La poesía, a partir de la metaforización y el uso de diversos recursos poéticos, multiplica los sentidos posibles allí donde sólo hay lenguaje. Mientras que la lengua prosaica cristaliza y fosiliza las palabras por medio de su automatización, la lírica desplaza los sentidos hasta llevar el lenguaje hacia el límite de su comprensión y se jacta del ritmo, la cadencia y la musicalidad de las palabras como puerta de acceso hacia lo inconmensurable.

Ahora bien, como ya fue indicado anteriormente, la poesía de Pizarnik estableció conexiones con el movimiento surrealista, así como también con el arte pictórico y la música, en pos de traducir aquello que la pintura y la música logran expresar y que las palabras no acaban por enunciar jamás. Esto puede leerse en los *Diarios* de la poeta, donde aparecen múltiples menciones a autores y pintores surrealistas que advierten sobre la relación de Pizarnik con el lenguaje y que pueden leerse en correspondencia con la definición de André Breton del surrealismo:

Tiende simplemente a la recuperación total de nuestra energía psíquica por medio del descenso vertiginoso en nosotros mismos, la iluminación sistemática de los lugares ocultos y el oscurecimiento progresivo de otros lugares, el paseo perpetuo en el corazón mismo de la zona prohibida (Breton 1965: 88).

En este sentido, leemos en los *Diarios* de Pizarnik el 8 de septiembre de 1963 y el 3 de septiembre de 1959, respectivamente:

¿Por qué leer con el entendimiento y la sensibilidad? Primero el entendimiento, luego la sensibilidad. No es así como se lee Artaud, Michaux y Rimbaud. Ellos —y Bataille— se aproximan a ese lenguaje desgarrado que da cuentas de lo que es y sucede, de una manera parecida a la pintura y a la música. También Lorca, por el ritmo. También Octavio por el ritmo y casi siempre por las imágenes (Pizarnik 2016: 425).

He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia (Pizarnik 2016: 206).

De modo que los principios constructivos del surrealismo, como la fragmentariedad, el montaje de múltiples imágenes que parecieran no tener relación alguna y los saltos temáticos potencian la subversión lírica en la poesía de Pizarnik. A su vez, estos principios se vinculan con el sujeto

frágil, elidido y dislocado que carece de cuerpo y materialidad en el poemario *El infierno musical*. El sujeto lírico de los poemas intenta otorgar significado donde sólo hay hueco y vacío, pues se trata de textos desmembrados que dan cuenta de un “resto” (Dalmaroni 2024) que siempre se escapa a la posibilidad de ser enunciado:

Habría siempre más que lo decible–pensable, siempre *un demás* que los discursos disponibles no saben ni pueden nombrar, o que no han podido articular todavía (ni luego, ni más tarde, y así siguiendo en el discurrir sin cierre de la *diferrancia*) (Dalmaroni 2024: 277).

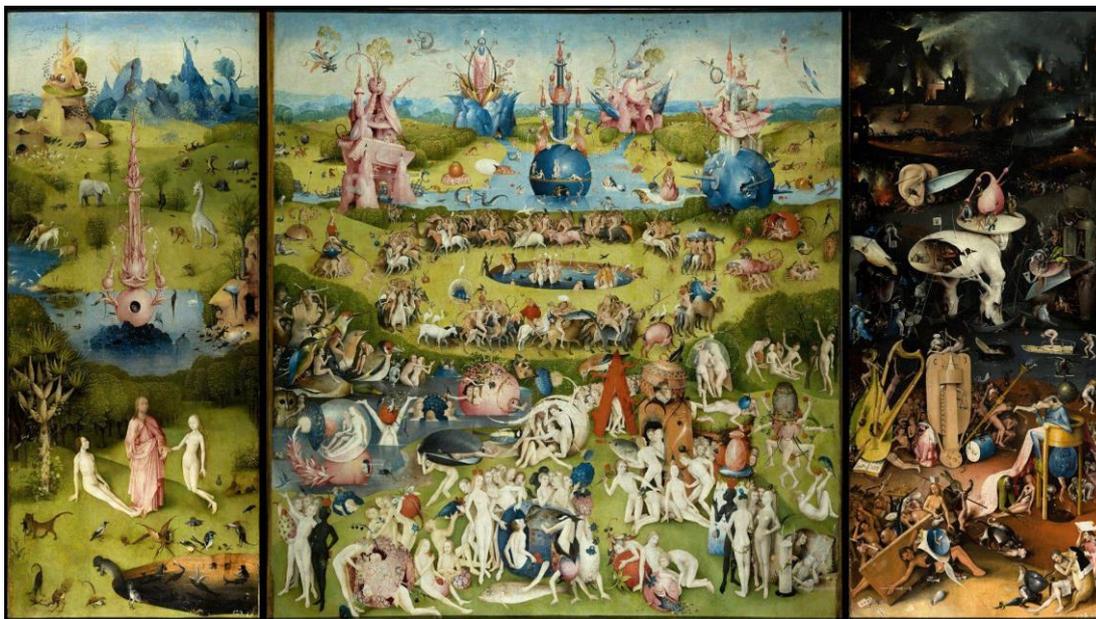
Tal vez, lo que Aldo Pellegrini en su Prólogo a *Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad* escribe, puede ser pensado en relación a lo que dice Dalmaroni: “‘todo lenguaje verdadero es incomprensible’ dice Artaud en ‘Ci-git’, y eso porque toda verdad absoluta es inaccesible para el entendimiento” (2013: 54). Es decir, cuando el lenguaje no alcanza para nombrar la realidad en su totalidad, la poesía realiza desplazamientos constantes y el surrealismo produce imágenes oníricas que le permiten al sujeto dar cuenta de ese resto siempre en fuga. Siguiendo a Giorgio Agamben, el poeta se instala en el umbral del lenguaje donde opera lo inexpresable: “¿qué es, en realidad, la poesía sino lo que queda de la lengua después de que sus funciones comunicativas e informativas normales han sido desactivadas una a una?” (2017: 1). Es así que las manifestaciones de lo onírico y lo inconsciente en la poesía pizarnikiana y la pintura de El Bosco hacen visible un “resto” (Dalmaroni 2024) del que el lenguaje discursivo no puede dar cuenta y que, sin embargo, permanece como un residuo inextinguible:

Todo texto es un texto en restancia: la más omnívora e implacable voluntad interpretativa arroja —lo sepa o no, lo vea o no— un resto in–significante, no significativo... o bien, al contrario, abierto a un exceso incesante de significancia que lo deja para siempre indecible (Dalmaroni 2024: 278).

La poesía de Pizarnik exhibe el silencio estructural del lenguaje ordinario al dar cuenta de lo no–decible. Esa zona de lo intransferible se puede vincular con el tópico del jardín de los poetas, en tanto espacio de intimidad donde circula el secreto que da potencia a la poesía, donde —para el surrealismo— se encuentran el sueño y la realidad: “yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (Breton 1965: 29).

Ahora bien, en pos de avanzar hacia el análisis de algunos poemas de *El infierno musical* y rastrear las intertextualidades posibles con *El jardín de las delicias*, cabe realizar una pequeña descripción de ambas obras. El poemario está dividido en cuatro partes, la primera se titula “Figuras del pensamiento”, la segunda “Las uniones posibles”, la tercera “Figuras de la ausencia” y la cuarta “Los poseídos entre lilas”. Por su parte, el tríptico fue pintado por Hieronymus Bosch

durante los inicios del siglo XVI y se desconoce cuándo y por encargo de quién fue realizado. Luego del pasaje por el primer panel, que representa el Paraíso, y el segundo, que representa los pecados de la carne en la vida terrenal, nos adentramos en el infierno musical donde las almas son castigadas y condenadas. La atmósfera de este último panel es angustiante, tormentosa y llena de sufrimiento. Utiliza tonos oscuros e imágenes grotescas que marcan un fuerte contraste con los anteriores, donde encontramos colores más vibrantes.



El poema que inaugura el poemario de Pizarnik se titula “Cold in hand blues”, pertenece a “I. Figuras del presentimiento” y presenta los temas que serán desarrollados por la poeta más adelante, como los juegos con el lenguaje. Por ejemplo, en el título encontramos la expresión en inglés “blue hands”, que hace referencia a las manos que se tornan azules por falta de oxígeno, pero está invertida: “hand blues”. A su vez, el poema consta de seis versos que no llevan mayúscula y el último carece de punto final. Esto produce en el lector la sensación de que las palabras flotan en la hoja y que no tienen inicio ni fin, es decir, que no nacen en el papel sino que vienen de otra parte y van hacia un lugar desconocido. “El vacío”, la tercera *alejandra* (Monteleone 2017), se instala desde el inicio del poemario como una voz inmaterial. En este sentido, el verso “voy a ocultarme en el lenguaje” (2022: 263) anuncia la intención de desvanecerse que el yo lírico sostiene a lo largo de *El infierno musical* hasta tornarse en una subjetividad que carece de cuerpo porque se ha convertido en puro lenguaje. Luego, el yo lírico de este poema revela por qué quiere ocultarse: “tengo miedo” (2022: 263). A partir de esto podríamos pensar que la razón de este temor es la tortura que esta misma voz puede infringir en el yo hasta desgarrarlo por completo y transformarlo en un enredo de palabras vacías.

Por su parte, el texto “Piedra fundamental” resulta, por momentos, prosaico y, por otros, lírico. Tanto al inicio como al final, leemos el verso: “no puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (2022: 264, 266) para dar cuenta de un yo fragmentado, multiplicado y errante. El cuerpo se deshace, desvaneciéndose en la oscuridad de la noche, acompañado por la música de su canto: “y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo” (2022: 264). Hay allí, además, diversas alusiones a espacios físicos que dan cuenta de la búsqueda del yo lírico por encontrar un lugar propio como la patria y que son, también, sus “cimientos”: “la entradas del templo” (2022: 264), “mi terreno baldío” (2022: 264), “dónde se aposenta aquello tan otro que es yo” (2022: 264), “una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos” (2022: 264), “un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar” (2022: 265). Esta búsqueda torna a la música de un carácter espacial y material: “yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria” (2022: 265) que el yo lírico finalmente abandona para intentar encontrar el lugar propio en la escritura: “la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo)” (2022: 265).

Sin embargo, inmediatamente se presenta la imposibilidad del lenguaje de significar: “no puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. / ¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (2022: 265), “No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. (...) También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (2022: 266). El poema equipara la imposibilidad de significar del lenguaje con la muerte: “estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar” (2022: 266). La muerte es, aquí, el espacio lírico de “el vacío” (Monteleone 2017) donde reside la tercera *alejandra*.

“Piedra fundamental” termina con una escena de suicidio: “el agua verde en mi cara, he de beber de tí hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aún para mí que me llamo con tu voz. / ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. / Hay un jardín” (2022: 266). Para Fuentes Gómez, el jardín es un emblema poético de la lírica pizarnikiana:

Alejandra Pizarnik busca el origen, el centro, la reunión de sí misma en armonía, en ese lugar ‘en ruinas en la memoria’ vinculado al lugar del sueño, un lugar poético de múltiples matices, hermoso y pleno de ramificación estética, que salpica sus versos; ese espacio que termina siendo el lugar donde, cumplido el propósito de cambiar de naturaleza, se ha de comulgar con la muerte (2007: 5).

En el poema vemos cómo el yo poético, luego de afirmar en un verso separado “hay un jardín”, no puede continuar escribiendo porque el jardín es el espacio secreto de la intimidad más recóndita e inaccesible. En palabras de Pérez Escartín:

En la poesía de Alejandra Pizarnik, la figura del jardín tiene comúnmente un significado dual, que incluye nociones positivas y negativas (ya asociadas a la presencia de flora ya al ambiente oscuro), así como los límites de un espacio definido, cerrado y de difícil acceso. Esto significa que, aunque no es imposible acceder al jardín, sí es complicado, pues no se trata de un espacio público, sino de un lugar escondido y destinado sólo a algunos (2017: 52).

El verso final del poema produce en el lector una sensación ambivalente de alivio y angustia. La certeza de que existe un jardín es la salvación de la poeta, pero la imposibilidad de poner en palabras las zonas más profundas del ser que allí habita es también su tortura y perdición.

Asimismo, en el poema “El infierno musical” —que comparte el título del poemario— ningún verso tiene punto final pero todos comienzan con mayúscula, generando en el lector una sensación de desconcierto. En los siguientes versos encontramos nuevamente el tópico de la fragmentariedad: “nada se acopla con nada aquí” (2022: 268), “*la cantidad de fragmentos me desgarran*” (2022: 268) y el uso de la cursiva en este último irrumpe, produciendo cierta incomodidad en la experiencia estética. A su vez, leemos a un yo poético que continúa en la búsqueda desesperada de significar mediante el lenguaje: “un proyectarse desesperado de la materia verbal” (2022: 268). El referirse al lenguaje como “materia verbal” da cuenta de que éste tiene en el poemario una consistencia material de la que el propio sujeto carece, pues su cuerpo se encuentra desgarrado y fragmentado “naufgando en sí misma” (2022: 268). Si tenemos en cuenta que la poeta manifestó en sus *Diarios* que leyó múltiples veces *Van Gogh el suicidado por la sociedad* (1947) de Artaud, podemos establecer un diálogo directo entre Pizarnik y el surrealismo, como formula Aldo Pellegrini:

Quando un verdadero poeta se decide a escribir, quizás lo impulsa la desesperación de no poder realizar la poesía en la vida. Y eso es lo que dice Artaud en su ‘Van Gogh’: ‘No hay nadie que haya escrito jamás, o pintado o esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno’ (Pellegrini 2013: 56).

Es así que, si en *El infierno musical* hay un eco de El Bosco, es preciso advertir que el título del poemario alude a la problemática de un sujeto que intenta enunciarse y fracasa continuamente, aferrándose a los restos, a la pintura, a la música y a la poesía como intentos por significar. Sin embargo, a pesar de estos intentos, lo que encontramos en el poemario es un yo poético que se sumerge en el lenguaje hasta desvanecerse en “el vacío” (Monteleone 2017).

Por otro lado, el poema “El deseo de la palabra” puede leerse en espejo con el texto siguiente titulado “La palabra del deseo”. El primero se trata de un poema en prosa que consta

de seis párrafos o estrofas. En él se menciona repetidas veces al jardín como un lugar oscuro y prohibido: “la noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido. / Pasos y voces del lado sombrío del jardín” (2022: 269). El yo poético ingresa al jardín y, en consecuencia, vuelve a aparecer la imposibilidad de enunciar: “imposible narrar mi día, mi vía” (2022: 269) y la búsqueda del yo poético es, esta vez, en el mundo pictórico: “¿hablan los colores? ¿Hablan las imágenes del papel?” (2022: 269) y en la música: “en la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída” (2022: 269). Finaliza con la manifestación del deseo del yo poético de volverse palabra y de que su vida se torne poesía:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (Pizarnik 2022: 270).

Si “El deseo de la palabra” es la declaración del anhelo del yo poético de tornarse lenguaje, “La palabra del deseo” da cuenta de la desesperación frente a la imposibilidad de alcanzar la realización de este anhelo. Este texto también podría pensarse como un poema en prosa que consta de cuatro párrafos o estrofas. Comienza conjugando una mixtura de espacio, cuerpo y música para referirse a la oscuridad: “esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía de los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse” (2022: 271). Siguiendo a Pérez Escartín, la oscuridad de la noche es un elemento que comparten tanto la poesía de Pizarnik como la pintura de El Bosco:

La noche se presenta en *El infierno musical* [de El Bosco] como el ambiente de fondo en el que se tortura a los pecadores. En *El infierno musical* de Pizarnik, la noche es el momento tormentoso; comparte la misma esencia que tiene la escena en la pintura: el miedo (2017: 46).

Luego, el yo poético da cuenta nuevamente del problema frente a la imposibilidad de significar: “el dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas” (2022: 271) y el deseo de entrar en el espacio imaginario del jardín oscuro: “¿qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar)” (2022: 271). Aparecen imágenes visuales de la música: “luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada” (2022: 271), hasta llegar al “jardín de las delicias” (2022: 271), referencia directa al tríptico de El Bosco. El yo poético ha ingresado al infierno musical, al tercer panel de Hieronymus Bosch, dando lugar al mayor grado de intertextualidad entre poesía y pintura.



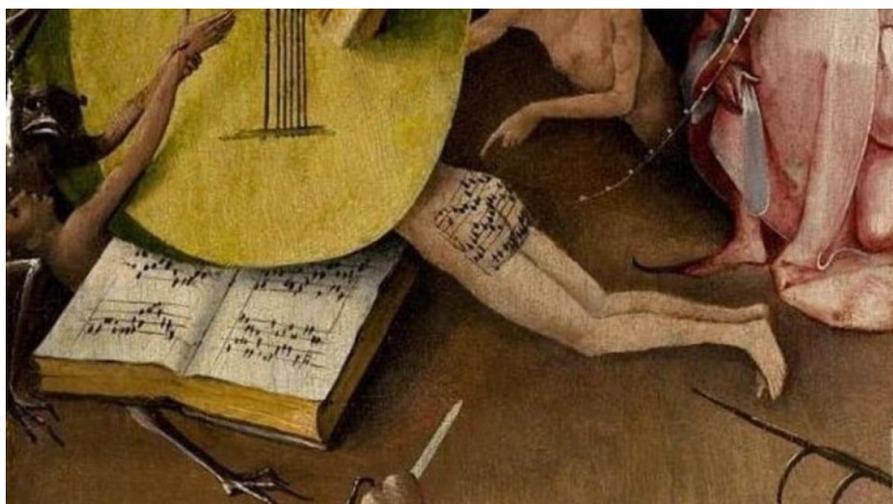
Dice Pizarnik en sus *Diarios* el 8 de septiembre de 1963: “adagio japonés sobre la poesía como pintura dotada de voz” (2016: 425). Es sólo a partir del lenguaje poético, es decir, a partir de la musicalidad, el ritmo y la cadencia lírica, que la poeta logra habitar el espacio pictórico y así dar cuenta de aquellos “restos” (Dalmaroni 2024) que las palabras no alcanzan a enunciar. El infierno musical es, así, el espacio imaginario e íntimo del jardín de los poetas. Sin embargo, el poema finaliza retornando al problema de la imposibilidad de decir: “la soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases” (2022: 271). La enumeración sin comas y enlazadas por el coordinante “por no poder” produce un efecto de lectura agobiante que da cuenta de la desesperación del yo lírico por poner en palabras lo que significa la soledad. No obstante, dentro del infierno musical, la posibilidad de decir está rota como la melodía de los versos de un poema sin ritmo.

El poema “-*Se abrió la flor de la distancia*” pertenece a “IV. Los poseídos entre lilas” y carece de título porque se trata de cuatro textos líricos seguidos y numerados que cierran el poemario y dan cuenta del descenso total del yo poético hacia el infierno musical. La falta de título, a diferencia de los poemas de la primera parte, responde a la imposibilidad de nombrar

que tortura al yo lírico y que, luego de haber transitado todo el poemario, lo ha tomado por completo. En estos textos vemos un gran montaje de diversos recursos surrealistas como el diálogo sin referentes, las enumeraciones infinitas y las imágenes grotescas que dan como resultado “la escenografía teatral de un teatro para locos” (2022: 293). El lector tiene la sensación de encontrarse dentro del infierno musical: “voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura” (2022: 295). La música ya no es melódica, sino que se ha transformado en alaridos: “no, no quiero cantar muerte” (2022: 295). En este sentido, Pérez Escartín agrega:

Un elemento que aparece constantemente en el poemario es la voz humana y el canto producido por ésta. Si bien no encuentra representación en el lienzo, se advierte que (...) se trata en mayor medida de un canto de tortura resultado de un castigo, es un sonido doliente (2017: 58).

En el panel de *El Bosco* podemos ver una partitura dibujada en las nalgas de uno de los torturados por una lira gigante que aplasta su cuerpo y que, además, es señalada por otro de los personajes infernales (véase a la izquierda de la zona inferior-media del cuadro). Si reproducimos las notas de esta partitura en un instrumento de cuerdas como, por ejemplo, una guitarra, escucharemos un ruido agobiante y un tanto tétrico propio de un infierno musical. Es así que los instrumentos musicales operan como instrumentos de tortura, transformando el placer de la música en un infierno. Inclusive, en el tercer panel encontramos dos orejas atravesadas por un cuchillo (véanse ubicadas a la izquierda en la zona superior del cuadro), una imagen que puede ser interpretada como el deseo de no oír la música infernal. Ésta, en el poemario, proviene precisamente de la tercera *alejandra* (Monteleone 2017) que se instala como una voz tortuosa que lastima al yo lírico hasta hacerlo desaparecer. De esta forma las palabras se vuelven al final, en Pizarnik, instrumento de tortura.





Es así que, en el último poema, el sujeto se ha esfumado por completo y ya no se reconoce: “yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es quién vive en lugar mío” (2022: 295). Podríamos pensar que, de las tres *alejandras* (Monteleone 2017), dentro del infierno musical sólo puede residir la tercera. La fragilidad que implica el desvanecimiento del yo la encontramos también en la pintura de El Bosco. En ésta vemos tonos oscuros, incendios, instrumentos musicales que sirven como elementos de tortura, cuerpos desnudos colgando y masturbándose que representan el pecado sexual de la carne, sujetos balanceándose sobre dos barcos, así como también figuras infernales metamorfoseadas que componen un híbrido entre lo humano y lo animal (véase el demonio con cabeza de pájaro que se come a los pecadores, ubicado a la derecha en la zona inferior del panel). Asimismo, encontramos un hombre-árbol con el rostro de El Bosco (véase ubicado en el centro del panel) que posee un cuerpo hueco, como un cascarón vacío, enlazado a dos piernas-raíces sostenidas por dos barcos.



Esta imagen caracteriza a un sujeto frágil e inestable, como el yo lírico de los poemas de *El infierno musical*. En “-Se abrió la flor de la distancia” aparece, además, la certeza de que decir significa enloquecer pero no hablar es morir: “pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo” (2022: 295), “sí, la muerte talla sus huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata” (2022: 294). Sin embargo, no hay nadie que escuche sus palabras: “ejecutar una melodía que nadie entiende” (2022: 294-295), “nadie nos oye, por eso emitimos ruegos” (2022: 295). En el infierno musical todos están muertos: “¿no hay un alma viva en esta ciudad?” (2022: 295) a excepción del yo lírico: “las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente” (2022: 295). La enorme soledad de la que es presa el sujeto lo lleva a interrogarse desesperadamente sin fin ni destinatario: “¿cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?” (2022: 296), finalizando el poemario con preguntas que no tienen respuesta.

El jardín oscuro que recorre la poesía de Pizarnik se configura como un territorio íntimo, cerrado y ambiguo en el que confluyen el sueño, la muerte y el lenguaje en su forma más extrema y desgarrada. Este espacio imaginario es habitado por palabras que gritan en un intento por significar aquello que el lenguaje discursivo no alcanza a decir. El yo lírico de *El infierno musical* transita una caída hacia el abismo de las palabras, hasta que su cuerpo se desvanece y se convierte en puro lenguaje, en la tercera *Alejandra* (Monteleone 2017) que conforma una voz vacía. Pizarnik subvierte así las posibilidades del lenguaje cotidiano y lo lleva hasta su límite más impensado. Para ello, utiliza recursos del surrealismo —como la fragmentariedad, el montaje y los saltos temáticos— e incorpora elementos de la pintura y la música en una búsqueda desesperada por enunciar ese “resto” (Dalmaroni 2024) que sólo puede ser captado por la experiencia estética. Ésta se funda en una pulsión de decir que, aunque continuamente frustrada, da lugar a una poética del resto: un residuo inefable que se escapa al sentido pleno, pero que insiste en manifestarse a través del ritmo, la imagen y el grito. Al borde de lo decible, el yo poético no cesa de intentar nombrar lo innombrable: aquello que persiste en el silencio, en la ausencia y en el hueco de las palabras.

Así, el jardín oscuro no sólo funciona como metáfora espacial de la interioridad lírica, sino también como un dispositivo subversivo de resistencia frente a la clausura del significado. Si bien el lenguaje fracasa en sus intentos por significar, el poemario de Pizarnik se sostiene como experiencia estética, lo que ya es en sí mismo una forma de decir. En diálogo con el tercer panel de *El jardín de las delicias* de El Bosco, la poesía de Pizarnik transita el umbral entre la música, la pintura y la palabra, donde el lenguaje se vuelve materia y cuerpo, pero también silencio y herida. *El infierno musical* es, en definitiva, la escenificación de los límites del lenguaje y, a la vez, la celebración de su potencia en fuga: allí donde las palabras fracasan, nace el poema.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2021) [2017]. “¿Qué cosa queda?” – Revista Vallejo & Co.
- Aira, César (2004) [1998]. Alejandra Pizarnik, Rosario – Beatriz Viterbo.
- Artaud, Antonin (1971) [1947]. Van Gogh, el suicidado por la sociedad, Buenos Aires – Argonauta.
- Barthes, Roland (1990) [1980]. “Studium y punctum”. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona – Paidós.
- Belting, Hans (2009) [2002]. Hieronymus Bosch (El Bosco) El jardín de las delicias, Madrid – ABADA.
- Breton, André (1965) [1924]. Los manifiestos del surrealismo, Buenos Aires – Nueva Visión.

- Cohen, Jean (1984) [1966]. Estructura del lenguaje poético, Madrid – Gredos.
- Dalmaroni, Miguel (2024). “Resto”. Un vocabulario de teoría, Universidad Nacional del Litoral – Ediciones UNL.
- Fuentes Gómez, Josefa (2007). “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, Universidad de Murcia – *Revista electrónica de estudios filológicos*. Número XIII.
- Jouli, Ana Rocío (2024). “Lírica”. Un vocabulario de teoría, Universidad Nacional del Litoral – Ediciones UNL.
- Mallol, Anahí (2022). "El exilio de la lengua". M.I. Saravia (Coord.). Fronteras, marginalidad y rupturas : poéticas de los desplazamientos en textos literarios, Universidad Nacional de La Plata – EDULP. Memoria Académica. pp. 161-185.
- Monteleone, Jorge (2017). “La poesía como acto”, Universidad Nacional de Mar del Plata – *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 5.
- Pellegrini, Aldo (2013) [1971]. Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad, Buenos Aires – Argonauta.
- Pérez Escartín, Alejandra Beatriz (2017). “Análisis intertextual de El infierno musical”. Relaciones intertextuales en El infierno musical de Alejandra Pizarnik: aproximaciones a una nueva valoración crítica, Universidad Nacional Autónoma de México – Dirección General de Bibliotecas de la UNAM.
- Pizarnik, Alejandra (2016) [1954-1971]. Diarios, Buenos Aires – Penguin Random House.
- Pizarnik, Alejandra (2022) [1971]. “El infierno musical”, Poesía completa, Buenos Aires – Penguin Random House.
- Reisz de Rivarola, Susana (1981). “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”, Pontificia Universidad Católica del Perú – LEXIS V: 1.

**María Sol Navajas Berizonce** es Estudiante del Profesorado y la Licenciatura en Letras (UNLP), adscripta a la cátedra de Introducción a la literatura, adscripción dirigida por la Dra. Valeria Sager y tesinista bajo la dirección de la misma. Su tema de Tesina es: El problema de los géneros en Silvina Ocampo. Año de inscripción 2024. Actualmente participa del proyecto de investigación La política de la literatura en las disonancias y las correspondencias de lo formal. Estructura, forma y fábula en la Teoría literaria.