

## Música y silencio: el itinerario de una búsqueda inalcanzable en Alejandra Pizarnik

Pedro Henrique Viana de Moraes<sup>1</sup>

**Resumen:** Este estudio examina las interrelaciones entre música, poesía y silencio en la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Se propone comprender el silencio no como mera ausencia de sonido, sino como componente constitutivo y fundamental del hacer poético. De naturaleza cualitativa e interpretativa, la investigación se apoya en la lectura crítica de los poemas de Pizarnik y en referentes teóricos sobre el silencio y la música en la poesía. Max Picard concibe el silencio como fenómeno primordial y objetivo; Santiago Kovadloff distingue el “silencio de la oclusión”, que encubre lo esencial, y el “silencio de la epifanía”, que revela el misterio de lo real; y George Steiner entiende la música y el silencio como fronteras de lo decible, siendo la música un código profundo al cual los poetas aspiran a acercarse.

**Palabras clave:** música; poesía; silencio; Alejandra Pizarnik.

**Resumo:** Este estudo examina as inter-relações entre música, poesia e silêncio na obra da poeta argentina Alejandra Pizarnik. Propõe-se compreender o silêncio não como mera ausência de som, mas como componente constitutivo e fundamental do fazer poético. De natureza qualitativa e interpretativa, a pesquisa apoia-se na leitura crítica dos poemas de Pizarnik e em referenciais teóricos sobre o silêncio e a música na poesia. Max Picard concebe o silêncio como fenômeno primordial e objetivo; Santiago Kovadloff distingue o “silêncio da oclusão”, que encobre o essencial, e o “silêncio da epifania”, que desvela o mistério do real; e George Steiner entende a música e o silêncio como fronteiras do dizível, sendo a música um código profundo ao qual os poetas aspiram se aproximar.

**Palavras-chave:** música; poesia; silêncio; Alejandra Pizarnik.

### Relaciones entre música, poesía y silencio

Para que se comprenda la relación que se establece entre la música y el silencio en la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) es necesario entender como el

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras pelo PPGLetras - UFMA (Estudos Teóricos e Críticos em Literatura). Graduado em Letras Português/ Espanhol, pela mesma instituição. Foi pesquisador do Grupo de Estudos em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa onde desenvolveu investigação sobre Lucidez e Despersonalização poéticas na lírica moderna brasileira. Também é membro do Grupo de Pesquisa Grifo- Estudos Literários. No mestrado teceu reflexões sobre o silêncio na obra das poetisas Orídes Fontela e Alejandra Pizarnik. Foi bolsista do Programa de Iniciação à Docência-PIBID e do Programa de Iniciação Científica -PIBIC. Possui como áreas de interesse a literatura brasileira contemporânea, em especial a lírica, e a literatura de língua espanhola moderna e contemporânea, além do ensino de literatura. É professor EBT do Instituto Federal de Sergipe (IFS).

silencio actúa en la poesía. No estamos hablando aquí solamente del punto de vista de una negatividad binaria, es decir, el silencio como opuesto del habla, su concavidad vacía. Más propiamente vemos el silencio como un fenómeno, tal como lo describe el suizo Max Picard en su obra capital *The World of Silence*:

El silencio es un fenómeno básico. Esto es, es realidad primaria, objetiva, que no puede ser rastreada a ningún punto. No puede ser reemplazado por nada más; no puede ser cambiado por nada más [...] El silencio es original y auto evidente como los otros fenómenos básicos; como el amor y la lealtad y la muerte y la propia vida. Pero, él existía antes de todo eso y en todo eso. El silencio es el primogénito de los fenómenos básicos<sup>2</sup> (Picard, 1964, p.5, traducción nuestra).

Este carácter sobrecogedor del silencio le otorga una profundidad más poderosa de la que es pensada por el sentido común. En verdad, el texto de Picard nos enseña los peligros del sentido común y de la superficialidad cuando tratamos de este fenómeno. Para él, el silencio sustenta el lenguaje y la gradual separación de estos dos reinos llenaría la lengua de orfandad y pesadumbre. Coincide con el autor suizo el argentino Santiago Kovadloff en el galardonado libro de ensayos *El silencio primordial*. En el capítulo acerca de la poesía el teórico afirma que hay dos tipos de silencio: El “silencio de la oclusión” se refiere al uso automático del lenguaje en la vida cotidiana, que oscurece lo esencial e impide el extrañamiento. En cambio, el “silencio de la epifanía”, alcanzado por el poema, rompe esa obviedad y revela el misterio de la realidad.

El silencio da la epifanía, por lo tanto, está relacionado al ser, al fin último que rebasa todo lo humano. Es importante decir que para Kovadloff la poesía es el lugar en que más cercanos estamos del silencio primordial, epifánico y esencial. Sin embargo, mismo en este espacio privilegiado, es solamente de manera indirecta y momentánea que podemos antever el silencio. Puesto que este es demasiado abrumador para la capacidad humana:

---

<sup>2</sup> Silence is a basic phenomenon. That is to say, it is a primary, objective reality, which cannot be traced back to anything else. It cannot be replaced by anything else; it cannot be exchanged with anything else. [...] Silence is original and self-evident like the other basic phenomena; like love and loyalty and death and life itself. But it existed before. Podríamos decir que estamos delante del abisal, o sea, delante del sentido que rebasa el significado y que, por eso, solo se deja aprender como presión, como signo incierto, pero no como contenido ni como símbolo bien perfilado<sup>2</sup> (Kovadloff, 2003, p. 24, traducción nuestra). All this is in all of them. Silence is the firstborn of the basic phenomena (Picard, 1964, p.5).

Podríamos decir que estamos delante del abisal, o sea, delante del sentido que rebasa el significado y que, por eso, solo se deja aprender como presión, como signo incierto, pero no como contenido ni como símbolo bien perfilado<sup>3</sup> (Kovadloff, 2003, p. 24, traducción nuestra).

Para George Steiner en *Lenguaje y Silencio* (2003), los límites del lenguaje coinciden con tres fronteras, son ellas la luz, la música y el silencio. Nos volcaremos sobre las últimas dos, que, así nos parecen, se coadunan más a la propuesta de nuestro estudio. Dice el teórico sobre estos dos artes: “su origen es indivisible y por lo general está enraizado en mitos comunes. Aún hoy el vocabulario de la prosodia y de la forma poética [...] coinciden deliberadamente con el de la música” (Steiner, 2003, p.32).

Hay un poder en la música que parece desbordar el lenguaje y esto es percibido por los poetas:

Pero ahora no quiero llamar la atención sobre la rivalidad, sino sobre el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente (Steiner, 2003, p.45).

El autor continúa su reflexión acercándose de grupos poéticos, a ejemplo de los simbolistas, que poseían el anhelo de convertir el lenguaje poético en música. Este intento de convertir la poesía deja antever lo que en pocos años constituirá la crisis de la forma poética. Una cuestión que afecta la relación del poeta con la forma de su trabajo es la crisis del lenguaje y de la representación que expone Susan Sontag en su texto *La estética del silencio*. Pero una cosa nos sugiere más la autora estadounidense, ella nos muestra que en el interior de la obra de arte el silencio solo existe como horizonte:

---

<sup>3</sup> Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado (Kovadloff, 2003, p. 24).

Como propiedad de la obra de arte en sí, el silencio puede existir solamente en un sentido arquitectado o no literal. (Puesto de otro modo: si una obra de arte existe de alguna forma, su silencio es solo un elemento en ella). En lugar del silencio puro o alcanzado se encuentran varios movimientos en el sentido de un siempre retrocedente horizonte de silencio — movimiento que, por definición, jamás pueden ser plenamente consumados<sup>4</sup>. (Sontag, 2015, p.17, traducción nuestra)

Este crea un doble dilema para los poetas tan conscientes del lenguaje. En primer lugar hay la desconfianza con el propio material de trabajo que a veces puede llevar a extremos, como el abandono de la escritura. El otro punto está conectado al primero, al mirar el lenguaje con ojos secuestrados, los escritores pasan, intencionalmente o no, a aspirar al silencio. Sin embargo, como vimos anteriormente, el fenómeno básico no se deja capturar por la conciencia humana y, fugaz objeto, en la obra de arte existe apenas como signo.

Como veremos en el próximo apartado, la extrema consciencia de esta no literariedad del silencio se radicalizará en la poesía de Pizarnik lo que afectará también a la visión sobre la música.

## Silencio y música en Alejandra Pizarnik

Desde temprano la música estuvo presente en la vida de Flora Alejandra Pizarnik (1936-1972). Sus padres eran inmigrantes y llegaron a Argentina desde una región que hoy pertenece a Polonia. Su padre que se dedicó en el nuevo país a la venta de joyas, antes de emigrar también ya había participado en una orquesta:

Porque no era solo Armand quien tocaba en una orquesta, sino que Ella también había formado una orquestita propia —hay una foto donde se lo puede ver con sus compañeros músicos— en la que tocaba alternativamente el violín, la mandolina y la guitarra. (Piña; Venti, 2021. p. 19)

---

<sup>4</sup> Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) Em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio — movimentos que, por definição, jamais podem ser plenamente consumados. (Sontag, 2015, p. 17)

Este es un pasaje de la biografía de la autora que escribieron Patricia Venti y Cristina Piña, en que aclaran con detalle la trayectoria personal y pública de la poeta. En la obra exponen que Elías o Ela Pizarnik también era un hombre de cierta cultura y por supuesto debe de haber influido en el gusto por la música de la pequeña Flora. En muchas partes de su diario también podemos ser testigos de esa convivencia y la importancia que para ella adquiere el arte musical: “Qué bien que está esa frase de Heine: ‘Donde mueren las palabras... comienza la música’”. (Pizarnik, 2003, p.60)

Frase que resuena lo que vimos de Steiner acerca de los límites de las palabras, siendo uno de ellos la música. Además, este pasaje nos adelanta lo que sería para ella una imagen fuerte también en su poesía, la música como ideal de un mundo perfecto y perdido, el mundo del silencio primordial o epifánico.

En su diario hay otras entradas que nos ayudan a aclarar el rol de importancia de la música, al mismo tiempo que la literatura, en la vida de la escritora: “Necesito de esta soledad llena de libros, de música, de humo y café. ¡Vivir! Supongo que ‘vivir la vida’ significa gozarla. Pues mi goce es este” (Pizarnik, 2003, p.81). Y también: “Yo sólo sería feliz en un mundo de esfinges. **Sin palabras. Sólo la música, el vino,** y los ojos más intensos del universo contemplándome” (Pizarnik, 2003, p. 182, el subrayado es nuestro).

La parte subrayada de la cita expone una arraigada obsesión de la poeta: la capacidad de expresión de la palabra, lo que la lleva a caminar para una extensiva atención sobre la expresión y el silencio en el transcurso de su obra. Es en este punto en que, en la encrucijada entre palabra y silencio, aparece la música. Pasemos entonces al análisis de algunos de sus poemas. Empecemos con el poema *La caída* del libro *Las Aventuras Perdidas* (1958):

LA CAÍDA  
Música jamás oída,  
amada en antiguas fiestas.  
¿Ya nunca volveré a abrazar  
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar  
entre plegarias y aullidos.  
Yo no sé. No sé sino del rostro  
de cien ojos de piedra  
que llora junto al silencio

y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,  
habitantes que besé  
cuando mi muerte aún no había nacido.  
En el viento sagrado  
tejían mi destino (Pizarnik, 2018, p. 65).

Hay en el poema un recorrido por imágenes sumamente pizarnikianas: la música, la viajera, el silencio, el jardín y la muerte. Los dos versos iniciales exhiben la correlación entre la música y el ambiente originario que, para Pizarnik, es bien definido. Primero ella es descrita como inalcanzable desde su fuente (“música jamás oída”). Una música que, toda entregue a su ambiente de origen, escapa como el propio silencio del entendimiento humano. En el ya citado libro *Silencio Primordial*, Santiago Kovadloff reserva un capítulo para las relaciones profundas entre música y silencio. En su argumentación dice:

Si el silencio extremo no constituye un contenido y si una singular tensión entre contenidos, su aprehensión musical equivaldrá, forzosamente, a su recreación. Eco de un eco, la música no designa el silencio: lo prolonga. [...] Entre la índole de lo no enunciable y la trama musical existe una misteriosa correspondencia<sup>5</sup> (Kovadloff, 2003 p.64, traducción nuestra).

La cita hace referencia a la música como esta especie de reminiscencia del mundo del silencio originario. Hay en ella la fuga de todo contenido, la extensión del silencio. Por lo tanto, lo que Kovadloff deja claro es la relación intrínseca entre las dos partes: la música y lo no enunciable (el silencio). La poeta parece percatarse de esta condición especial y principalmente en esta etapa inicial de su producción la música puede ser vista como el símil del punto a ser idealmente alcanzado. Acción que constituye una paradoja fundamental o, como lo diría Carolina Depetris, una aporía<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Se o silêncio extremo não constitui um conteúdo e sim uma singular tensão entre conteúdos, sua apreensão musical equivalerá, forçosamente, à sua recriação. Eco de um eco, a música não designa o silêncio: o prolonga. [...] Entre a índole do não enunciável e a trama musical existe uma misteriosa correspondência (Kovadloff, 2003, p. 64).

<sup>6</sup> Decir el silencio” es la densa cláusula que señala el dilema de cómo nombrar la ausencia desde la presencia, cómo saber nombrar lo que no existe, cómo ejecutar el acto poético de decir las ausencias desde las presencias es toda poesía, como, en definitiva, hacer poesía desde la poesía. La aporía refiere el escurridizo ejercicio poético de “decir lo indecible” que es, dice Pizarnik, como la “salamandra”, perturbadora porque es “indecible cuando se intenta hablar de ella.” (Pizarnik 1989, 196) (Depetris, 2004, p. 67).

Continuando en el poema, el dístico que cierra la primera estrofa establece la unión que hay entre las dos puntas del silencio primordial. El espacio anterior, que puede ser asociado a la infancia y el más allá, lo que viene después del final. El verbo “volver” indica que antes y después en verdad son el mismo espacio, al cual el yo lírico solo podrá acceder después del poema (del lenguaje). El tiempo sin presente, de que nos habla Maurice Blanchot: “en un tiempo sin presente, lo que fue será”<sup>7</sup> (Blanchot, 2011, p. 120, traducción nuestra).

Desde el medio del poema hasta su cierre se intensifica el tono de melancolía casi desesperada que ocurre en muchos de los poemas de la escritora. “Yo no sé” dice el inicio del séptimo verso y esa clara idea del “no saber” expone una conciencia devastadora. La conciencia de la separación de este mundo originario. Lo único del que se puede tener una certeza es del silencio, donde llora el “rostro de cien ojos de piedra”. Misteriosa imagen que ayuda a inocular en el poema una atmósfera casi mística, a la cual se añaden otras construcciones como antiguas fiestas y viento sagrado. “La espera” también aparece como otra certeza, ya que de este yo lírico expulsado del jardín solo cabe escribir y anhelar el posible reencuentro. Completud que también puede ser representada por la música como dice Kovadloff.

Mucho de lo analizado en el poema anterior puede ser confirmado en el poema siguiente también extraído del libro *Las aventuras perdidas*.

LA LUZ CAÍDA DE LA NOCHE  
vierte esfinge  
tu llanto en mi delirio  
crece con flores en mi espera  
porque la salvación celebra  
el manar de la nada

vierte esfinge  
la paz de tus cabellos de piedra  
en mi sangre rabiosa

yo no entiendo la música  
del último abismo  
yo no sé del sermón  
del brazo de hiedra

---

<sup>7</sup> “Em um tempo sem presente, o que foi será” (Blanchot, 2011, p.120).

pero quiero ser del pájaro enamorado  
que arrastra a las muchachas  
ebrias de misterio  
quiero al pájaro sabio en amor  
el único libre. (Pizarnik, 2018, p. 72)

El anhelo de completud que ocurre en un sinnúmero de poemas de Pizarnik, es en este bien establecido, el tono es semejante al de una plegaría. Es perceptible una doble figuración que se confronta: la primera es la del suplicante yo lírico “ardiente” y “delirante” y del otro lado tenemos la esfinge petrificada e impasible. El tercer verso hace renacer la imagen de la espera (“crece con flores en mi espera”) que vimos en el poema anterior.

Y como en el poema anterior también percibimos en este las imágenes que atestan el desconocimiento (yo entiendo..., yo no sé...), en la primera de ellas leemos:

yo no entiendo la música  
del último abismo

Una vez más el yo lírico nos da la prueba de que la música, no solo resuena el silencio, pero está totalmente conectada al mundo que rebasa lo humano. Lo confirma, como ya sabemos, el teórico Santiago Kovadloff: “Presencia inequívoca, y al mismo tiempo no percibida, la música penetra en el silencio y se nutre de él<sup>8</sup>” (Kovadloff, 2003, p.70, traducción nuestra).

Diferente del poema precedente en este no estamos en el mundo anterior a todo nacimiento, sino en el último abismo, lo que viene después. Sin embargo, y como nos enseñan los teóricos, este mundo originario, habitación del ser, se presenta de la misma manera: lejano, fugaz, demasiado, no importa si concebido antes o después de la existencia humana.

El final del poema muestra que el yo lírico, pese todo el lamento de la separación del lugar originario, conserva un cierto grado de esperanza: “quiero al pájaro sabio en amor/ el único libre.” Es por extensión esta esperanza la que hace con que la música se identifique con este lugar silencioso.

---

<sup>8</sup> Presença inequívoca, e ao mesmo tempo indiscernida, a música penetra no silêncio e dele se nutre (Kovadloff, 2003, p.70).



No obstante, se coadunan teóricos y biógrafas sobre el punto de fractura en la poesía de Pizarnik, mejor diciendo, el momento en que se radicaliza su desconfianza con la palabra poética. Lo que ocurre a la altura de la obra *Extracción de la piedra de la locura* de 1968 que además de la volatilización de las dudas sobre el lenguaje, y tal vez por cuenta de esto, hizo aumentar en su escritura la presencia de poemas en prosa. Es evidente que esta nueva actitud también recae sobre la figuración e imagen de la música.

Veamos la primera parte del poema en prosa “FRAGMENTOS PARA DOMINAR EL SILENCIO”

## FRAGMENTOS PARA DOMINAR EL SILENCIO

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardidos (Pizarnik, 2018, p. 194).

El inicio del poema trae la soledad y la desolación del lenguaje que separa el yo lírico de la verdadera expresión. Hay una especie de aparato prismático de la voz que anuncia que quien habla no tiene el control, es solo un instrumento. La música vuelve a aparecer, renaciendo en su tradicional entorno: la infancia. Sin embargo, se añade una imagen inquietante que hace quebrantar la mística tradicional: “la negra arena”. La infancia, como nos explican Chevalier y Gheerbrant, representa un espacio idealizado: “Infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retorno al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima” (Chevalier; Gheerbrant, 2000, p. 1160).

En este mundo infantil subsiste la música, pero la confluencia de la muerte, reemplazando o concurriendo con la imagen de la infancia se intensifica. “¿Dónde la verdadera muerte?” pregunta el yo lírico del poema. Sobre la incursión de las imágenes de muerte en la poesía de Pizarnik, dicen sus biógrafas que:

Esta doble perspectiva respecto del lenguaje —salvación y muerte— lleva a que también se duplique el sentido del silencio, el cual, mientras en el mundo de la infancia aparece como equivalente de la música, en la orilla

degradada del ser se revela como dimensión de la muerte (Peña; Venti, 2021, p.140).

Poco a poco la música sufre el mismo destino de otras imágenes pizarnikianas: entra bajo el signo de la desconfianza. Podemos empezar a ver este fenómeno en el poema abajo del libro *El infierno musical* (1971), del cual vemos un fragmento:

## PIEDRA FUNDAMENTAL

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo) (Pizarnik, 2018, p. 229).

El poema inicia con uno de los símiles típicos de la infancia, la muñeca. Como podríamos adivinar con el aparecimiento del mundo infantil el primer verso también exhibe la imagen de la música, con la referencia a la tecla y el teclado. Pero, nunca el anhelo de completud que representa la música pareció tan urgente como en este poema. Se quiere una fusión explícita a través de vocablos de reminiscencias físicas: “hundirme, clavarme, petrificarme.”

El deseo de unión viene en niveles, primero se debe fundir con el instrumento para así alcanzar a la música y por fin llegar a tener una patria. No obstante, la temporalidad huidiza de la música, que Kovadloff expone como triunfo, se muestra negativamente evidente en el poema y en la misma medida que su sustancia es buscada. La incidencia del refrán concede un poco de esperanza. Pero el refrán también pasa (“demasiado breve”). De todo esto nos sobra la decisión intempestiva de abandonar la música, en cuanto el yo lírico se percata de la imposibilidad del encuentro.

Si inicialmente la música era armonía, como nos dicen sus biógrafas: “Quizá por eso su opción poética la haya llevado precisamente al silencio, silencio que, en su escritura, alternativamente identifica con la música, como instancia de armonía total, o con la muerte” (Peña; Venti, 2021, p. 60). Su radical búsqueda por el silencio hace con que rompa esta idílica querencia:

Asimismo, se registra la definitiva renuncia a la «música» —en tanto que categoría opuesta al silencio y expresión de la plenitud significativa— como una patria. En el poema «Piedra fundamental» se afirma que el absoluto representado por la música siempre aparece como un lugar furtivo y fugitivo al que resulta imposible acceder. (Peña; Venti, 2021, p. 176)

Entonces, ¿qué sobraría? La respuesta nos da el mismo poema: el lenguaje. El propio poema como búsqueda: “Tal vez en este poema que voy escribiendo.” Pero no podemos olvidar que estamos en Pizarnik dentro de una eterna aporía, la división entre el silencio y el lenguaje, la búsqueda de lo inalcanzable. La lengua, por lo tanto, también sufrirá con la lucidez desconfiada de la poeta.

Abajo tenemos el poema “DEL OTRO LADO”:

Como un reloj de arena cae la música en la música.  
Estoy triste en la noche de colmillos de lobo.  
Cae la música en la música como mi voz en mis voces. (Pizarnik, 2018, p. 239)

El primer verso retoma la asociación de temporalidad a la música, a través de la imagen del reloj de arena. Este aparato que hace con que el tiempo se vuelque sobre sí abre la puerta para la idea de la música que cae en la música. Al mismo tiempo que se pierde la noción de armonía unitaria que vimos en otros poemas, se establece el retorno de un ente en sí mismo.

La imagen de la “La noche de colmillos de lobo” es la figuración de un peligro evidente, un mal que acecha y que mínimamente pone el yo lírico en un ambiente de desastre inminente. El tercer verso hace una especie de paralelismo entre las divisiones: el destino de la música es la propia música y para la voz (el lenguaje) resta la multiplicidad prismática de las otras voces. Percibimos aquí que el propio lenguaje se escinde.

Para finalizar y reanudar los puntos de nuestro análisis elegimos el siguiente poema que no tiene título:

no, la verdad no es la música  
yo, triste espera de una palabra  
que nombre lo que busco  
¿y qué busco?  
no el nombre de la deidad  
no el nombre de los nombres  
sino los nombres precisos y preciosos  
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga  
desde todas mis vidas:  
—Te dimos todo lo necesario para que comprendieras  
y preferiste la espera,  
como si todo te anunciase el poema  
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

—sólo vine a ver el jardín—) (Pizarnik, 2018, p. 380).

Este poema muestra que parece ser perentoria la conciencia y la decisión sobre la música. Se reniega cualquier duda: “La verdad no es la música”. El yo lírico en la obra de Pizarnik llega a esta conclusión sin que resulte sorprendente. Los poemas que vimos hasta aquí fueron una especie de estudio en que se analizaba los poderes de la música para acceder al mundo esencial y, no solamente esto, cambiarlo en palabras.

La búsqueda por la verdad y por la expresión (nombrar) se choca con el carácter huidizo de la música que está en el campo de la experiencia trascendental y no en el de la inteligibilidad:

Sí, la música nos restituye al silencio que nos constituye. Entonces, ella no solo se sitúa fuera de lo concebible, a la orilla de toda intelección cabal; gracias a ella, nosotros, sus oyentes, superamos la transparencia ilusoria de nuestra cotidianidad para volver a habitar, ni que sea por un instante, esta zona de la emoción en la cual nuestra mayor complejidad ontológica coincide con nuestro mayor desconcierto lógico<sup>9</sup>(Kovadloff, 2002, p.80, traducción nuestra).

---

<sup>9</sup> Sim, a música nos restitui ao silêncio que nos constitui. Então, ela não apenas se situa fora do concebível, à margem de toda inteligência cabal. Graças a ela, nós, seus ouvintes, superamos a transparência ilusória de nossa cotidianidade para tornar a habitar, nem que seja por um instante, essa zona da emoção na qual nossa maior complexidade ontológica coincide com o nosso maior desconcerto lógico (Kovadloff, 2003, p. 80).

La cita comprueba que se quebranta la lógica tradicional en el momento en que rebasamos a nosotros mismos a través música. O sea, lo que la música niega como expresión verbal de lo más íntimo (“la de los deseos ocultos”), regala como una experiencia transitoria y no posible en palabras. Lo que puede ser visto inicialmente como un a suprema confirmación del fracaso del anhelo pizarnikiano.

En el final del poema es como si la poeta se confrontara con todas sus subjetividades y que ellas, en la distancia, la regañaran la desobediencia de la espera. Esto que nada más es que el propio hecho de continuar escribiendo poemas. El Poema, que aquí escribimos en mayúsculas, es imposible, un “jardín inaccesible”. Esta imagen es analizada por Carolina Depetris. Para la teórica hay en su obra dos figuraciones del jardín, el “jardín *fenoménico*”, donde el encuentro es posible y “el jardín noúmeno”, “real en su irrealdad”. Pizarnik inicia en la búsqueda del primero jardín para que se alcance, como lo dice Depetris, “es la palabra de la presencia y del carácter, la palabra que funda significaciones para identificar la verdad con lo que es” (Depetris, 2004, p. 55). Este intento la lleva a un gran deseo por la exactitud de la expresión.

Sin embargo, Depetris continúa su análisis señalando que esta aspiración por la depuración y por la concentración acaba llevando a un “agotamiento” que deja entrar lo que está en las márgenes, lo inalcanzable. Se insinúa, de este modo, el otro jardín: “El ‘jardín prohibido’ lucha con, y al mismo tiempo se acopla a la demandante afirmación de Pizarnik de que ‘hay un jardín’. En efecto, hay un jardín al que la poeta tiende, pero no llega, porque siempre deriva en su realidad, porque es prohibido” (Depetris, 2004, p. 58)

Todo lo que dice Depetris y lo que exponemos en los párrafos anteriores confiere un peso al melancólico último verso del poema “sólo vine a ver el jardín”. La poeta que al inicio quiso acceder al justo espacio de la expresión, que anhelaba llegar al centro mismo del mundo originario del silencio, impregnado de música, acaba por encontrar la puerta cerrada y prohibido el ingreso en el jardín.

## Consideraciones finales

Alejandra Pizarnik vivió y escribió bajo el influjo de una época en que el propio material de trabajo del escritor asumía el centro: el lenguaje, bajo los focos, caminaba entre el resplandor y la suspicacia. Para Susan Sontag el arte en la época moderna vivía en una encrucijada: “El arte expresa un doble descontentamiento. Nos faltan palabras y disponemos de palabras en demasía<sup>10</sup>” (Sontag, 2015, p.31. traducción nuestra).

Le correspondió a la autora encontrar su camino entre los senderos del lenguaje. Lo hizo de manera magistral, no en vano entró para lo canon de la poética de lengua castellana del siglo XX. Sin embargo, y como vimos, dicha jornada no vino sin coste. Nos atreveríamos a decir que solo alcanzó la grandeza porque le costó mucho. Dentro de la lucidez nocturna de su poética las imágenes eran llevadas a sus propias orillas. Dentro de ellas la música.

La música, como vimos en el transcurso de este estudio, fue visto como un medio ideal de acceder al centro del mundo original del silencio, espacio de donde emanaría el Poema ideal y el propio ser. La poeta inicia llenando la imagen de la música de esperanza, luego pasa a la esperanza y por fin a la descreencia. Lo mismo pasa a la propia idea de la expresión poética, como pudimos atestiguar en la imagen del jardín.

¿Esto significaría decir que la poesía es imposible? Esta imposibilidad valdría para la poesía ideal que prescinde de las palabras y del alcance humano. La poesía real, hecha de palabras, en el caso de Pizarnik y en el de muchos otros poetas, solo es posible gracias a la imposibilidad de su total realización. Como dijo Depetris en su estudio, si Pizarnik llegara al centro de lo que buscaba eso significaría la muerte de su propia poesía. “*Tender al centro sin llegar jamás* es, entonces, el movimiento necesario para preservar el ejercicio poético” (Depetris, 2004, p.58, énfasis de la autora). Podemos concluir entonces, que la propia poesía nace y subsiste de esta búsqueda huidiza e imposible por el silencio.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

---

<sup>10</sup> “A arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia” (SONTAG, 2015, p. 31).

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Barcelona: Heder, 2000.

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

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

PICARD, Max. **The World of Silence**. Chicago: A Gateway Edition, 1964.

PIÑA, Cristina; VENTI, Patricia. **Alejandra Pizarnik**: biografía de un mito. Buenos Aires: Lumen, 2021.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Barcelona: Lumen, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Barcelona: Lumen, 2018.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STEINER, George. **Lenguaje y silencio**: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Editorial Gredos, 2003.