

NOTAS SOBRE EL CUERPO EN LA ESCRITURA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Karin Angélica Gómez¹

Resumen: A partir de la revisión de diarios y textos poéticos de Alejandra Pizarnik (1936-1972), principalmente sus poemarios *El infierno musical* y *Árbol de Diana*, este escrito aborda aquellos asuntos del cuerpo concernientes a la vivencia corporal de la poeta que pueden ser rastreados en el vínculo entrelazado con la escritura en diferentes tiempos de su creación. Pizarnik nos lleva a una zona en la que nos abismamos a la unión entre escritura y erotismo. Su sueño era poder “hacer el cuerpo del poema con su cuerpo” (Becció, 2016, p. 269) y en esta apuesta fundo la travesía de su oficio de poeta dando lugar a una alianza entre vida y escritura que durante un tiempo le permitió anudar su existencia a un espacio creativo que la contuvo y le brindó un ritmo, un tiempo, un decir permitiendo anudar la vivencia de su cuerpo al escrito en el papel aun cuando en su vida cotidiana experimentara un desarreglo en el cuerpo que ella denominaba como “problema musical”. Durante un tiempo, la poeta intenta bordear su problema musical con el deseo de crear un ritmo en su escritura; sin embargo, el poema no pudo ser la morada que esperaba, pues las “palabras no hacen el amor, hacen la ausencia” (Becció, 2016, p. 398) de modo que su anhelo de fusión y unidad entre cuerpo y escritura derivó en un desencuentro del cual Alejandra no pudo volver.

Palabras clave: cuerpo; escritura; problema musical.

NOTAS SOBRE O CORPO NA ESCRITA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Resumo: A partir da revisão de diários e textos poéticos de Alejandra Pizarnik (1936-1972), principalmente seus poemas *El infierno musical* e *Árbol de Diana*, este escrito aborda questões do corpo relacionadas à experiência corporal da poetisa que podem ser traçadas no vínculo entrelaçado com a escrita em diferentes momentos de sua criação. Pizarnik leva-nos a um espaço onde mergulhamos na união entre a escrita e o erotismo. O seu sonho era poder “fazer com o seu corpo o corpo do poema” (Becció, 2016, p. 269) e nesse esforço profundo o cruzamento do seu ofício de poeta deu lugar a uma aliança entre a vida e a escrita que durante algum tempo lhe permitiu somar a sua existência a um espaço criativo que continuamente lhe proporcionava um ritmo, um tempo, uma decisão que lhe permitia abraçar a experiência do seu corpo escrita no papel, mesmo quando no seu dia-a-dia experimentava uma ruptura no seu corpo que chamava de “problema musical.” Por um tempo a poeta tenta resolver seu problema musical com o desejo de criar um ritmo em sua escrita; porém, o poema não poderia ter o rumo que ela esperava, ela colocou as “palavras na ausência de amor, na ausência” (Becció, 2016, p. 398) para que seu desejo de fusão e unidade entre corpo e escrita resultasse em uma descoberta da qual Alejandra não poderia voltar.

Palavras-chave: corpo; escrita; problema musical.

¹ Magistra en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Orientadora Escolar. Secretaría de Educación de Bogotá. karinangelicagomez@gmail.com

Dar cuenta de la variedad de matices, pensamientos y obsesiones presentes entorno al cuerpo en la escritura de Alejandra Pizarnik precisa de un trabajo detallado y extenso. En este escrito me he centrado en bordear aquellos asuntos del cuerpo que conciernen a la vivencia corporal de la poeta y su escritura; considero de sumo interés este enlace porque nos permite advertir el fuerte lazo que se creó entre el cuerpo y la escritura para una de las poetas más importantes de Latinoamérica de quien sigue habiendo mucho por conocer y comprender sobre su vida y obra. Para realizar este trabajo, han sido tomados como referencia principal su libro *El infierno musical* y fragmentos de sus diarios y otros poemas publicados en diferentes momentos de su experiencia poética.

Hacer el cuerpo del poema con su cuerpo

A escondidas de la mirada materna y de su hermana mayor, Alejandra escribía desde muy chica en unos cuadernillos que guardaba para sí; esta afición continuaría durante toda su vida, creando un material invaluable para conocer su proceso creativo y su vida interior; en estos cuadernillos (que luego serán editados como compilaciones de sus Diarios) encontramos desde muy temprano la insistencia de la poeta en vincular su vida interior, su vivencia del cuerpo con la escritura y el poema.

Al respecto, en su cuadernillo de 1962 anotaba: “A veces me gustaría registrarme por escrito en cuerpo y alma, dar cuenta de mi respiración, de mi tos, de mi cansancio, pero de una manera alarmantemente exacta, que se me oiga respirar, toser, llorar. Hasta quisiera hacer el amor por escrito” (Becció, 2014, p. 453).

Alejandra buscaba la fusión entre cuerpo y poema, que su cuerpo pudiera ser dicho totalmente por la escritura para poder vivir una experiencia de éxtasis constante. Así lo expresa en este fragmento del poema “El deseo de la palabra” (Becció, 2016, p.269):

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.

El deseo de la poeta de hacer el cuerpo del poema con su cuerpo traduce aquello que la empujaba -inevitablemente- al acto de escribir. Este acto no era en modo alguno un ejercicio ascético, aislado de las vibraciones de su cuerpo; todo lo contrario, para la poeta cada poema debía estar “causado por un absoluto escándalo en la sangre” (Becció, 2014, p.207), en donde se hacía necesario que “el sexo y la infancia y el corazón, y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono” (Becció, 2014, p.207).

Para el escritor y psicoanalista Serge André en clara afinidad con Pizarnik, lo que está en juego cuando alguien se avoca a escribir, es el deseo de que la escritura logre “alcanzar la carne de las palabras, la materia de la lengua, el cuerpo signifiante” (André, 2000, p. 197). Este deseo, según André es “el testimonio más certero de que el escritor sostiene con la lengua una relación que merece ser llamada erótica, tanto en el sentido amoroso como en el sexual más crudo” (André, 2000, p. 197).

Alejandra registraba en sus diarios su deseo de hacer el amor por escrito, el asunto del erotismo y el sexo estaba en el centro de los intereses de la poeta (Becció, 2014, p.517):

La lisura de tu vientre, tus caderas de efebo solar, tu cintura hecha a la medida de mis manos cerrándose, tus pechos de niña salvaje que los deja desnudos aun cuando llueve, tu sexo y tus gritos rítmicos, que deshacían la ciudad y me llevaban una selva musical en donde todo confabulaba para que los cuerpos se reconozcan y se amen con sonidos de leves tambores incesantes. Esas noches en que hacíamos el amor debajo de las grandes palabras que perdían su sentido, porque no había más que nuestros cuerpos rítmicos y esenciales.

El ritmo de esta escritura nos transporta a las pulsaciones del cuerpo en el encuentro erótico, de tal manera que el lector puede sentir que “en rimas, cacofonías y aliteraciones, el autor hubo de transcribir los tiempos regulares y espasmódicos de su cuerpo” (Moreno, 2001, p. 210 - 211).

En contraste con esta escritura decidida en su deseo de registrar el erotismo de su cuerpo, en Pizarnik la mujer, existía una tensión entre realidad y deseo ante la imagen de sí misma, una distorsión frente a lo que experimentaba como real en su cuerpo: el desencuentro entre el “lado izquierdo y el derecho”, en su modo de caminar, de hablar y, por otra parte, su deseo de ser bella, amada, de encontrar un ritmo para su vida.

El asunto del cuerpo como problema musical

Patricia Venti, en su libro la *Escritura Invisible*, resalta este aspecto problemático de la belleza para Pizarnik: “La preocupación por su apariencia física degeneró en la búsqueda de un ideal inalcanzable que al final se tradujo en un odio a sí misma” (Venti, 2008, p.63). Para afirmar esta tesis, se apoya en fragmentos de su diario como el siguiente (Venti, 2014, p.63):

Creo que mi aspecto físico es una de las razones por las que escribo: tal vez me creo fea y por ello misma eximida del exiguo rol que toda muchacha soltera debe jugar antes de alcanzar un lugar en el mundo, un marido, una casa, hijos. Pero a veces, mirándome bien, veo lúcidamente que no soy fea y que mi cuerpo, aunque no intachable, es muy bello. Pero yo amo tanto la belleza que cualquier aproximación a ella, en tanto que no sea consumación perfecta, me enerva.

En efecto, en sus diarios, encontramos que Alejandra asociaba su cuerpo con un problema musical: “coordinación, ritmo, modo de caminar, de hablar, desencuentro, las piernas, las manos, el lado izquierdo y el derecho, los senos, las caderas, la espalda, la nariz, sobre todo el lado derecho de la nariz. Abuso y deterioro de la derecha” (Becció, 2014, p.642). La preocupación por ese “problema musical” que experimentaba en su cuerpo se traducía en un intento ferviente por lograr una alianza con la vida a través de la poesía, el poema, la escritura en donde fuese posible crear un ritmo propio, una música, una forma tal vez de habitar el cuerpo de una manera diferente.

Sin embargo, este camino, este anhelo de hacerse una experiencia del cuerpo a través de la escritura no es una opción sin riesgos porque “optar por esto es insertarse de manera definitiva en la orilla de la muerte” (Piña, 2005, p.142) dado que “entregarse al lenguaje es — por salvadora que parezca la poesía— igualmente entregarse a la muerte, debido a esa imposibilidad radical que tiene aquél de asumir en plenitud a la subjetividad y por el asesinato que realiza de las cosas concretas” (Piña, 2005, p. 142).

En el último tiempo de la escritura de Alejandra Pizarnik, el empeño por hacer el cuerpo del poema con su cuerpo y llegar así a una plenitud, aparece como una apuesta que se le escapa, una y otra vez se le hace imposible entrar en el esperado éxtasis (Becció, 2016, p. 265):

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).

Ahora duda de que pueda ser el poema en el que escribe el lugar de la fusión entre el cuerpo y la escritura, entre la música como emblema de plenitud donde sería posible “vivir solamente en éxtasis” ‘porque “la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro”. “Piedra fundamental” poema que hace parte de su libro *El infierno musical* revela la disonancia que Alejandra sentía cada vez más ante su apuesta por hacer del lenguaje su única morada. En otro fragmento del poema la presencia de un terror toma posesión de su cuerpo (Becció, 2016, p. 264):

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un
lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles.
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, [...]

Su cuerpo aparece aquí expuesto ante la invasión sonora que “toma posesión” de su “terreno baldío”. Esta invasión de sonidos, de ruidos que toman posesión de la poeta, evoca la afirmación de Pascal Quignard en el libro *El odio a la música*, donde el escritor nos dice: “sucede que las orejas no tienen parpados” (Quignard, 2012, p. 65); de modo que carentes de parpados en las orejas, no hay manera en la que se pueda escapar de escuchar, ¡estamos condenados a escuchar!, “escuchar es obedecer” (Quignard, 2012, p.68), “escuchar es ser tocado a distancia” (Quignard, 2012, p. 68). “No hay ni sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita. Es el violador. El oído es la percepción más arcaica de la historia personal, incluso antes que el olor, mucho antes que la visión, y es aliado de la noche” (Quignard, 2012, p.67). “No hay impermeabilidad de uno mismo ante lo sonoro. El sonido toca *-illico-* el cuerpo, como si el cuerpo se presentara ante el sonido más que desprovisto de piel” (Quignard, 2012, p.69).

Lo que advertimos ahora con mayor claridad es que “en la vibración de los cimientos”, en el “trepidar de los fundamentos”, que “toman posesión de *su*² terreno baldío”, emerge el terror de la poeta obligada a escuchar, desprovista de piel ante la invasión sonora que viola su cuerpo. En el *Infierno musical* Alejandra se ha instalado definitivamente como “la fugitiva de la música”, y aquel emblema que antaño aparecía como el lugar donde el cuerpo lograría un ritmo más allá de la distorsión musical, más allá del problema musical, que le permitiría anudar el cuerpo fragmentado, ya no es posible porque ahora lo que hace presencia es la invasión sonora.

Para Cristina Piña, biógrafa de la poeta lo que sucede en este momento es que “se registra la definitiva renuncia a la música en tanto que categoría opuesta al silencio y expresión de la plenitud significativa” (Piña, 2005, p. 181). Alejandra consigna dicha renuncia anunciando

² El subrayado es mío.

que “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” (Becció, 2016, p. 264).

A pesar de que encontremos en sus poemas de *El infierno musical* imágenes que intenten volver a darle lugar a aquella plenitud significativa que alguna vez fue la música, como en el segundo verso del poema “Los de lo oculto” (Becció, 2016, p. 284):

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

El vuelo de la imagen en donde el lenguaje podría cobijar a la poeta como una música, se ha contaminado, se ha trastocado por los perros del desconsuelo; la mordida infecta la opción de la poeta de asumir el lenguaje como morada, sube el invierno para alojarse en donde antes estuvo la aspiración a la música, al lenguaje; es la melancólica certeza de que “las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia” (Becció, 2016, p. 184), y a pesar de esto, ella, como los perros de Maldoror tiene una “sed insaciable de infinito” (Becció, 2016, p.51). Pizarnik quiso llegar hasta el fondo, hasta el límite del lenguaje (Becció, 2016, p. 265-266):

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los
jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles
negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que suministre
algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra
las arenas.

Este lenguaje perdido es un lenguaje sin palabras, es el sonido caliente que se vuelve música para la poeta, el ritmo trepidante de los cascos contra las arenas que nos evoca la “selva musical en donde todo confabulaba para que los cuerpos se reconozcan y se amen con sonidos de leves tambores incesantes” (Becció, 2014, p. 517), esa selva donde las “grandes palabras perdían su sentido” (Becció, 2014, p.517).

¿A dónde la conduce esta escritura?

La poeta quiere ir más allá de la representación, quiere diluir la metáfora hacia la música para “vivir solamente en éxtasis” y “hacer el cuerpo del poema con *su* cuerpo”; sin embargo, esta cualidad es imposible para el lenguaje de las palabras porque está inevitablemente separado del objeto que nombra. Ella escribe en su poema “El infierno musical” (Becció, 2016, p. 268):

La cantidad de fragmentos me desgarrar
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma

De lo que estamos participando en este fragmento del poema es del problema musical estallado en el infierno de la disonancia, de los sonidos extraños, del ruido que se introduce en el cuerpo pero que ya no es posible transfigurar en la metáfora del poema. Cristina Piña comenta que, por la época de estos poemas y sus textos de humor como “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, la poeta le confesaba con gran tristeza a un amigo cercano que “ya no podía escribir como antes, que la Alejandra de los poemas se había acabado” (Piña, 2005, p. 192).

Ella asume los riesgos y las terribles consecuencias de este nuevo lenguaje cuando en “Piedra Fundamental” se pregunta: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (Becció, 2016, p. 265). También la conduce a lo sexual salvaje, a lo obsceno presente en los poemas en prosa que hacen parte del último apartado de *El infierno musical*: “Los poseídos entre las lilas” (Becció, 2016, p. 294):

Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, 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 y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos oye, por eso emitimos ruegos, pero ¡mira! El gitano más joven está decapitando con sus ojos de serrucho a la niña de la paloma.

De un modo vertiginoso emergen las imágenes del poema acentuando el uso desaforado de la metonimia en una escritura que ha renunciado al velo que antes recubría las evocaciones abyectas. La poeta de este modo nos participa de aquel estado que ha nombrado como “Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma” (Becció, 2016, p. 268).

En el fragmento que da cierre a esta obra, el apartado IV de “Los poseídos entre las lilas”, Pizarnik concluye que (Becció, 2016, p. 296):

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar mi muerte. Mi muerte...el lobo gris...la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad?

Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

Llegados a este momento, ninguna respuesta sería suficiente, ni siquiera momentáneamente para tranquilizar ese “demasiado viviente” en el que arde la poeta, solo resta por cumplir la aspiración de ir “nada más que hasta el fondo” tal y como dejó consignado en la pizarra de su apartamento donde la encontró ya sin signos vitales su amiga Ana Becció.

Referencias

ANDRÉ, S. **Flac (novela) seguida de La escritura comienza donde es psicoanálisis termina**. México, D.F., México. Siglo XXI editores, 2000.

BECCIÓ, A. **Diarios Alejandra Pizarnik**. Bogotá, Colombia. Lumen, 2014.

BECCIÓ, A. **Poesía (1955-1972)** Alejandra Pizarnik. Colombia. Lumen, 2016.

BETTEO, M. **El soportable horror de la música**: Ensayos en torno al significante y al cuerpo sonoro. Buenos Aires, Argentina. Letra Viva, 2010.

MORENO, B. D. R. En los límites de la escritura. **Desde el Jardín de Freud**, [S. l.], n. 1, p. 194–213, 2001. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/11601>. Acceso en: 27 jun. 2025.

PIÑA, C. **Alejandra Pizarnik, una biografía**. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Corregidor, 2005.

QUIGNARD, P. **El odio a la música**. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Cuenco de Plata, 2012.

VENTI, P. **La escritura invisible**, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik. Rubí (Barcelona). Anthropos Editorial, 2008.