

“CANTA COMO SI NADA PASASE”: LA MÚSICA EN LOS PERTURBADOS ENTRE LILAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Javier Izquierdo Reyes
Universidad de La Laguna

NEXO₁₂

Resumen: El presente artículo propone un recorrido por la música en la obra de Alejandra Pizarnik *Los perturbados entre lilas*, elemento de gran importancia textual y espectacular en la pieza. Para ello, este trabajo parte de la línea fundamental que constituyen las ideas de la autora argentina en torno al arte musical –conceptos provenientes, fundamentalmente, de Artaud y el surrealismo– y de su fracaso como proyecto poético y escritural que la obra refleja fielmente.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana, teatro, poesía, música, Alejandra Pizarnik.

Abstract: The present article proposes a study of the important role of music in Alejandra Pizarnik’s play *Los perturbados entre lilas*. The author proposes a fundamental perspective constituted by Pizarnik’s ideas about musical art. Most of those concepts come, fundamentally, from Artaud and the surrealism. Moreover the work of Pizarnik is deeply influenced by failure as poetic and writing project.

Keywords: Latin American literature, theatre, poetry, music, Alejandra Pizarnik.

Desde la más tierna infancia de Alejandra Pizarnik, la música hubo de tener una importancia enorme en su hogar, y, desde luego, su presencia se percibe en su escritura en todas sus vertientes –autobiográfica y literaria en todos los géneros y subgéneros que tocó. Muchos son los estilos musicales que alcanzó a escuchar –su gusto musical fue bastante ecléctico y abierto a novedades– y distintas fueron las etapas a lo largo de su existencia para su audición. Si la primera parte de su etapa creativa estuvo marcada por la *chanson* francesa y la denominada vulgarmente como música clásica –música que, como la música popular y religiosa judía, no abandonaría jamás en toda su existencia–, encontramos, ya en 1959, la primera referencia, en sus Diarios, al *jazz* y a la «música de negros», denominación genérica muy común en su momento que solía abarcar los distintos estilos musicales estadounidenses de origen afroamericano –por su correspondencia con Bordelois sabemos que en su casa solía escucharse *blues* de los años 40¹– y cuyo gusto compartiría, al menos, con su gran amigo Julio Cortázar. También sabemos a la perfección que el tango fue un tipo de música recurrente a lo largo de su existencia, no solo por el entorno bonaerense en el que se encontró durante casi todo su periplo vital, sino también, de un modo mucho más cercano, por ser un estilo frecuentemente interpretado en sus encuentros con la cercanísima Olga Orozco. No hemos de olvidar, por supuesto, el poema que dedica hacia el final de su vida a la cantante Janis Joplin, poema que indica un conocimiento cercano de la obra de la cantante americana de *blues* y *rock*.

Es lógico pensar que la música no podía pasar desapercibida en su producción, y, desde luego, su obra está plagada de referencias musicales (desde referencias paratextuales, como la cita del primer verso de la «Bilbao Song» de Kurt Weill y Berthold Brecht al principio de «Cantora nocturna», hasta poemas completos dedicados a

un cantante, como el citado a Janis Joplin, o inspirados en una pieza musical –«La muerte y la doncella», poema inspirado en la célebre pieza de Schubert, o «Cold in hands blues», inspirado en una canción de Bessie Smith, son paradigmáticos en este sentido. El nexo entre la música y su obra no queda únicamente en el nivel de la referencia o de la inspiración, sino que penetra aún más hondamente y genera toda una serie de tropos inspirados en ella («La soledad sería esta melodía rota de mis frases», de su poema «La palabra del deseo», es un ejemplo precioso en este sentido) y permite la existencia de todo un campo de referencia hacia la pintura: el título de su obra *El infierno musical* es en sí ya todo un juego de referencias entre la literatura –título del poemario–, la música –el propio concepto `musical´ va a ser un eje temático fundamental del poemario–, y la pintura –ya que es el título de una de las tablas del tríptico *El Jardín de las Delicias*, de Hieronymus Bosch, que a su vez remite a la relación medieval entre la música y la lujuria; los conjuntos de gitanos que podemos ver representados a lo largo de toda la parte final de su obra (por ejemplo, «como un conjunto de gitanos de duelo tocando sus violines» en la propia obra de teatro estudiada, *Los perturbados entre lilas*) constituyen una referencia cruzada entre la música y la pintura a través de Marc Chagall, uno de sus pintores favoritos.

Sin embargo, la relación de su obra con la música es aún más profunda y fundamenta toda una línea temática de su poesía, hasta el punto de convertirse en el punto basal en el que la autora argentina asentará la esperanza de su «salvación» poética. Para explicar su concepción, partiremos de un poema ya referido y bastante explícito en este sentido perteneciente a su obra *La extracción de la piedra de la locura*, de 1968²:

CANTORA NOCTURNA

Joe, macht die Musik von damals nacht...

La que murió de su vestido azul está cantando.

1 Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.

2 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona, 2003, p. 213.

Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.

A Olga Orozco

La cita del paratexto, «Joe, toca la música de las noches de entonces...», nos ubica ya en un movimiento iterativo (hay recurrencia en las noches) y en un contexto determinado —la «Bilbao Song» nos lleva a un cabaret imaginario en Bilbao, «el mejor del Continente», donde parejas de enamorados y delincuentes se dan cita para disfrutar de la magia del espectáculo y la música en vivo—, que parecen apoyar la dedicatoria —como ya se indicó, Olga Orozco interpretaba tangos en vivo, en reuniones heterodoxas donde el alcohol y la música presidían la noche hasta altas horas— y el propio título, «Cantora nocturna». El cuerpo del poema entrega la clave para desvelar la importancia del canto, y de la música, obviamente, para la autora. «La que murió de su vestido azul» nos remite, rápidamente, a la flor azul de Novalis, imagen fundamental para la autora («Para mí, es la flor azul de Novalis, es el castillo de Kafka» dirá en *Los Perturbados entre lilas*) que remitirá recurrentemente a dicho color como símbolo de la poesía, pero también a una canción popular que podría darnos la clave de lectura: «Tengo una muñeca vestida de azul». En efecto, en una de sus versiones presentes en Argentina la muñeca muere al final de su enfermedad, y Pizarnik nos presenta a esa muñeca ya muerta, aunque enferma y fallecida a causa de la poesía —su vestido azul. La poesía se ha convertido en canto iluminado por la ebriedad, canto lleno de poesía, magia, recuerdos y esperanza surgida de ellos. La niebla y el frío, signos de exposición y desamparo, presiden una escena en la que Pizarnik introduce una de las imágenes más comunes y fuertes de su obra: la identificación entre la muñeca y su

poseedora, en este caso una niña «extraviada», perdida, y la inversión de roles entre ambas (la niña se convierte en «amuleto» de la muñeca, quien parece alcanzar, gracias a este ardid cosificador —así como a la sugerencia no explícita de su condición de muñeca, lo que da mayor eficacia a la personificación—, mayor humanidad que su poseedora). El contraste entre su canto y la situación en la que se encuentran refuerza aún más la eficacia del canto para cumplir su cometido: «corroe distancia entre la sed y la mano que busca el vaso», entre el deseo y el camino para su realización. La continuación del canto y su prolongación en el tiempo, indefinida, proponen el final abierto de la composición.

Ciertamente, no resulta difícil adivinar a la luz de este poema la preponderancia concedida por Alejandra Pizarnik a la música, y dentro de ella al canto, sobre la escritura. El canto presupone el movimiento de la poesía, su puesta en acción, su paso a la vida. Pizarnik, como poeta en la estela del surrealismo, buscará siempre la identificación entre literatura y vida, y su puente perfecto, para ella, es la música. El canto se realiza siempre con el cuerpo, presupone la corporeización de lo poético, su vivencia con el cuerpo a través de la voz —aunque realmente cantar presupone la puesta en funcionamiento de todo el cuerpo y la concentración, en el esfuerzo, de toda su energía en la voz— y la expresión corporal que la acompaña. Es la encarnación perfecta del verbo que Pizarnik vio en Artaud a través de su Teatro de la Crueldad y de la suma importancia que dio al gesto, y que otorgaba a la poesía su verdadero poder revolucionario. La autora cristalizó perfectamente, en su poema «El deseo de la palabra», este proyecto de dar entrada al cuerpo en el poema y conseguir que el poema se haga cuerpo, como podemos ver en esta cita de *El infierno musical*, escrito entre 1969 y 1970 —en parte al mismo tiempo que *Los perturbados entre lilas*—, aunque publicado en 1971:

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 vivir³.

Pizarnik, no obstante, considerará fracasada cualquier posibilidad de llevarlo a cabo a través de la música en este mismo poemario:

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 encuentro⁴.

La música se reviste de traición, en su dinamismo convulso, para poder fundar una «estación», una «patria», y acabar así con su errancia hebraica. La traición musical supone la pérdida de cualquier esperanza de hallar un punto de partida y, al mismo tiempo, de retorno sin dejar de pertenecer, en ningún momento, a él: de tener, al fin y al cabo, una identidad estable en la que guarecerse. El desamparo que pudimos percibir en «Cantora nocturna», y contra el que el canto parecía alzarse como un remedio esperanzador, se revela como algo contra lo que la música no puede luchar al fracasar la capacidad de la poeta para entrar en ella —la propia naturaleza móvil de

la música parece impedirlo— y la capacidad de la propia música para llevar a la vida la poesía —la música, como expresa la última oración, es traicionera y engañosa en tanto que es cercana a la vida, pero incapaz de llegar a ella. Alejandra, no obstante, no abandonará jamás la música —en tanto que afición e inspiración para su trabajo literario—, y su presencia será constante hasta el final de su existencia.

En el momento de escritura de *Los perturbados entre lilas*, sin embargo, Alejandra ya había llegado a desencantarse completamente de su proyecto musical. Como ya habíamos anticipado, su proceso de corrección coincide con los inicios de la creación de la gran parte de *El infierno musical* aún no escrita; la parte restante son poemas recuperados fundamentalmente de su estancia en París. La música, como es previsible, tiene una presencia muy activa dentro de *Los perturbados entre lilas*, especialmente a través del personaje de Car y de los tangos que Alejandra pone en sus labios.

El tango y su expresión, cuyas letras llegan a la obra tanto a través de la cultura letrada —la citada revista de la que Pizarnik dice extraer sus letras— como a través de la cultura oral —ya hablamos de Olga Orozco y de sus conocimientos e interpretaciones de tangos, e incluso Bordelois nos habla de que la propia Alejandra conocía gran número de tangos de memoria⁵— conllevan cierto ritmo, cierta historia y cosmovisión que generan una complejidad mucho mayor que la de servir de mero puente entre poesía y vida. El tango, como sabemos, es una música urbana y, dentro de la ciudad, suburbana. Es una música que permaneció siempre asociada al «arrabal», a pesar de su estilización y su paso desde las calles y los prostíbulos a los salones y al cabaret, y que, a pesar de su adaptación al mundo de la burguesía y la aristocracia, nunca perdió del todo su temática y sus señas de identidad, forjadas tras un sinnúmero de fusiones y amalgamas: en 4/4 y con un sexteto

3 Alejandra Pizarnik, *ib.*, pp. 269-270.

4 Alejandra Pizarnik, *ib.*, p. 265.

5 Yvonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, p. 297.

u octeto presidiendo, el tango transita siempre en la ciudad y el paisaje del «barrio», del arrabal, lugar idílico y bravo idealizado y añorado, donde la pasión emerge sin cesar. Los celos, las traiciones, el amor, el sexo y la muerte emanan siempre de una letra de la que se desprende, reforzada en su interpretación, una singular mezcla de rabia y melancolía, sin perder nunca, en su composición, baile e interpretación, la sensualidad y la libertad en que fue forjado. Como dice Manuel Vidart:

Se padecía como un defecto físico la ignorancia de los secretos de la noche. En la sangre se oían los llamados de la alegría violenta de vivir, de la sexualidad estridente, de la libertad impúdica que ardía en los arrabales nocturnos⁶.

Como ya observamos al describir al personaje, sin embargo, el tango actúa, dentro del encierro al que Car se ve sometido, como una utopía, como un universo idílico que mantiene al personaje anclado aún a la realidad y a la vida dentro de un ambiente enclaustrante y agónico. Podría decirse que el tango y sus recurrentes miradas por la ventana son una vía de escape que consigue que el personaje no pierda el punto de referencia del mundo exterior («el dramón de la pálida vecina que ya nunca salió a mirar el tren» podría ser un buen ejemplo de ello). Pero, además, el tango le sirve para expresar incluso metafísicamente su propia visión del mundo cerrado de la casa en la que sirve y su propio mundo interno. Sin ir más lejos, la primera intervención de *Los triciclos*⁷, eliminada en posteriores versiones, es un ejemplo perfecto que resume, con claridad, la situación del personaje – necesidad de huir, situación de pérdida en el mundo y de desconocimiento de sí–, y, podría decirse, de la obra, a través de las letras de Discépolo:

6 Manuel Vidart, *El tango y su mundo*, Taurus, Montevideo, 1967, p. 33; citado a través de Carlos A. Gadea, «Tango y desencanto de la modernidad», *Contratiempo*, 3, Año XI, Buenos Aires, Primavera 2011, p. 70.

7 Título de la primera versión manuscrita de *Los perturbados entre lilas*.

CAROLINA (mirada fija, voz de alguien que antes cantaba): Las palabras frases que parecían más alejadas entre sí se unen, una por una, y forman el tango, el tango chico, el tango imposible. (Pausa) “Piantá de aquí, hacé el favor” (Discépolo) [sic] Voy a confesarlo decírmelo: “no sé más quién soy” (72) (Pausa) Lo voy a repetir: “aullando entre relámpagos // perdido en la tormenta / de mi noche interminable...”⁸.

El tango, por otra parte, se interioriza y se integra hasta el punto de no ser solo cantado (como vemos por el uso de las comillas y de algunas acotaciones: «CAR: Estoy harto. (*canturreando*) “Mi noche, tu noche, / mi llanto, tu llanto, / mi infierno, tu infierno”») y puesto en acción con el cuerpo, sino de hallarse integrado en el habla del personaje bajo la forma discursiva del intertexto –entre corchetes señalamos los tangos de origen–: «CAR: Tu imagen será pálida [del tango “Tus besos fueron míos” con letra de Francisco García Jiménez y música de Francisco Aieta], y yo te recordaré como si fueras el último organito [“El último organito” es un tango con letra de Homero Manzi y música de Acho Manzi]». Sin embargo, la escritura literaria pizarnikiana acaba devorando la intertextualidad en tangos e introduciendo las referencia culta y el intertexto de obras literarias en el parlamento de Car⁹, mostrando, ciertamente, a un personaje capaz de manejar la referencia culta y la musical popular. Sin embargo, ante la prohibición de Segismunda de cantar, el personaje no parece renunciar, de ningún modo, al tango, y su marcha,

8 Alejandra Pizarnik Papers, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. Todas las referencias realizadas en este artículo a *Los perturbados entre lilas* o a sus versiones anteriores provienen de esta misma fuente.

9 Ciertamente, podemos postular, además de plantear la realización consciente por parte de Pizarnik de semejante torsión, que quizás Pizarnik abandona su proyecto dialógico inicial de enfrentar el tango al poema en boca de sus dos personajes (véase, en este sentido, la carta a I. Bordelois fechada el 16 de julio de 1969, en Bordelois, *op. cit.*, p. 289) para, a medida que la obra ganaba en complejidad, centrarse en otro tipo de cuestiones y abandonar la constancia en mantener la caracterización tanguera del personaje.

el abandono del espacio absolutamente cerrado en el que la obra se desenvuelve, parece sugerir una apuesta por la vida, por la apertura al mundo y, desde luego, por el tango como manifestación de esa vida. Hay otros puntos de la obra, no obstante, en que podemos contemplar la aparición de la música. Algunos puntos son meramente incidentales, aunque no por ello hemos de minusvalorar su función:

Car se va. Seg se queda callada como una partida de ajedrez. De improviso, se pone frente a un espejo. Se pega un tiro en la sien con una pistola imaginaria, y se hace la muerta. Cae su corona de papel plateado. Se escucha música trágica, o alegre.

En este caso, la indiferencia en el carácter de la música incidental depende del punto de vista desde el que se encare la escena, si trágico para ayudar a subrayar lo mortuorio de la escena, donde todos los elementos se encaminan hacia una experiencia de la muerte –la música ayudaría a reforzar la atmósfera que generan el juego, el espejo, la muerte figurada...–, o alegre, para remarcar lo positivo y liberador de la consecución de la experiencia deseada. No es el único punto en el que la música ayuda a conseguir un efecto en escena –no hemos de olvidarnos que nos hallamos bajo el poderoso influjo de Artaud, para quien la música es un elemento imprescindible en la escena y obra como un signo más que, en conjunción con el resto de elementos, ayuda a conformar un proceso de espectacularidad catártica–, sino que además, en confluencia con otros elementos sorprendentes, ayudan a generar una atmósfera de extrañamiento intensísima. Un buen ejemplo de ello puede hallarse en el siguiente extracto, donde podemos ver, a la derecha, la versión de *Los triciclos* y, a la izquierda, el texto de las versiones posteriores:

Seg empieza a pedalear suavemente e intenta familiarizar a Lytwin con Gregory, el triciclo fabuloso. Se pasean por el ámbito de la escena. Car los mira y, sin darse cuenta, sonríe y llora a la vez. Aparecen algunos músicos vestidos de cosacos-pop que ejecutan cantos flamencos cantados por un individuo envuelto en papel de diario. La muñeca, dichosa como todo ente que no acabó de nacer, intenta manifestar su agradecimiento.

Seg empieza a pedalear suavemente e intenta familiarizar a Lytwin con Gregory, el fabuloso triciclo. Gira por el ámbito de la escena. En tanto Car sonríe y llora sin darse cuenta. De un costado aparecen unos músicos vestidos de marinero que ejecutan unos cantos flamencos muy candorosos que canta un cantaor totalmente envuelto en papeles de diario. La muñeca, dichosa como todo ente que no acabó de nacer, intenta manifestar su reconocimiento.

Existe un cambio de elementos en el espectáculo que, en contraposición al carácter emotivamente dichoso de la escena que se está desarrollando en el escenario, como resalta la reacción de Car, potencian el carácter espectacular del número musical, donde ya el repentino cante flamenco, con su mostración de dolor y angustia cercanos al desgarrar –a pesar de su «candor» –, ha de generar una reacción algo contradictoria en el espectador –pero aún comprensible debido a la atmósfera de la obra y a las «tragedias» internas contempladas hasta el momento–, pero el «individuo envuelto en papel de diario» –primero un cantaor, aunque después pierda tal consideración, quizás por indiferencia a su especialización en dicho tipo de canto, quizás porque es preferible que *no* sea alguien especializado en dicho tipo de canto–, en conjunción con un conjunto de «marineros», luego «cosacos-pop», ha de ser, cuanto menos, impactante, y ha de anular completamente el carácter emotivo de la escena, entrando, de forma directa, en lo hilarante, con todo lo que conlleva. Sin embargo, por otra parte, existe un proyecto musical fracasado dentro de la obra –una ópera compuesta por Seg–, aunque no propiamente por su carácter musical:

CAR: Lo malo es que es cierto. *(Pausa.)* Recuerdo tu ópera en 18 actos, que duraba tres minutos.

SEG: El cuerpo de baile estaba constituido por 35 ancianos sobre 35 triciclos. Los ancianos traían tutús celestes y zapatillas rojas. La ópera se llamaba *Mecanoerótica senil* y lo único auténtico eran los movimientos de los pies.

(Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha El lago de los cisnes (o algo parecido a la máxima velocidad). Irrumpen, pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De repente: imprevisto silencio seguido por una súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj toctaquee ruidosamente; se escuchan jadeos como si una muchedumbre fornicara o agonizara. Al encenderse las luces, Seg y Car aparecen en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el lapso de la representación de la ópera hubiese estallado una bomba. La casa –“la plaza metafísica”– ha quedado en ruinas.)

(Pausa. Largo silencio.)

SEG: ¿Quién habrá sido el bastardo de fantasmas sifilíticos?

CAR: Hay tantos.

SEG: Esa ópera hubiera podido tener un sentido, y de ese modo nosotros mismos lo hubiéramos tenido... no del todo, pero algo... en vez de nada.

CAR: ¿Y tus proyectos? Esa ópera en 18 actos que duraba 3 minutos...

SEG: *(Riendo)* Escrita en 4 idiomas. ¿Te acordás del cuerpo de baile que la integraba? *Catuli Carmina* bailado por 35 ancianos sobre 35 triciclos. El espectáculo se llamaba *Mecanoerótica senil*.

(Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha Catuli Carmina y aparecen pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De pronto un silencio seguido por una súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj toctaquee con estruendo y muchas voces jadean como si estuvieran fornicando o muriéndose. Se encienden las luces y aparecen Seg y Car en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el interín [sic] hubiesen estallado varias bombas. Todo está averiado, en ruinas.)

SEG: ¿Quién habrá sido el bastardo de fantasmas sifilíticos?

CAR: Hay tantos.

SEG: Ese ballet hubiera podido tener un sentido, y de ese modo nosotros mismos lo hubiéramos tenido... no del todo, pero algo... en vez de nada.

Las dificultades para poner en escena este fragmento de la obra son considerables, aunque ciertamente no hasta el punto de poder llegar a considerar su posible irrepresentabilidad. Ciertamente, dentro del tono humorístico de la obra, este fragmento no puede dejar de ser considerado como un perfecto ejemplo de su tono desacralizador. Nos hallamos ante una ópera o ballet –como se puede observar por la zozobra inicial de Alejandra en la columna de la derecha, correspondiente a *Los triciclos*–;

aunque alcance la denominación definitiva de «ópera», ciertamente su forma es propia de un espectáculo de danza –tutús y zapatillas, el célebre ballet de Tchaikovsky, aunque extremadamente acelerado, como música escogida–, aunque la irrupción de los ancianos y la utilización de los triciclos rompe completamente cualquier horizonte de expectativas y nos sitúa ante un cuadro bastante hilarante donde, más que la vejez, es la propia forma operística la que, bajo la forma de la parodia, es puesta en entredi-

cho¹⁰. Sin embargo, quizás lo más interesante ocurra durante el súbito apagón y la explosión de la bomba que abren las puertas al fracaso de la obra. En él, la ópera desaparece para dar paso, en mitad del silencio, al sexo y a la muerte, equiparados en la sonoridad del gemido y el estertor, en un paroxismo que, más que generado por un agente externo, como creen Seg y Car, parece generado por la propia sinergia de la ópera gracias al clímax lógico, dentro del silencio, de mecanoerotismo y la vejez —el orgasmo y la muerte. El proyecto de salvación a través de la música —donde la existencia de un «sentido» en la puesta en escena musical genera un «sentido» en quien la compuso y en quienes la presencian—, al menos, según el modo intelectual y batailleano de Segismunda¹¹, fracasa para dar paso a la destrucción y la aniquilación, precisamente porque el proyecto de Bataille tiene la cercanía extrema a la muerte y la falta de «sentido» como única posibilidad. Rotas las esperanzas musicales de Segismunda, y demostrada la imposibilidad de poner en diálogo las promesas de la música y el sistema de ideas de Georges Bataille, solo queda el abandono de toda música como for-

ma de ligar vida y obra, cuerpo y poesía¹², y la entrega, sencillamente, a un proyecto de autodestrucción del sujeto para construir, en la muerte, la única liberación posible.

Quizás pueda leerse en este sentido la prohibición de Seg a Car de cantar en la casa, cuestión que desencadena la renuncia final de Seg a cualquier mínima posibilidad de vida y que choca frontalmente con el deseo de vida de Car acrisolado en su apego al tango. Una pregunta, de todos modos, queda en el aire: ¿Por qué Seg no busca un nuevo intento de unir vida y poesía, a través del canto, al calor del tango, o bien de cualquier otra música de raíz popular? La respuesta quizás radique en que transmiten —en su música, letra y baile— los valores y los discursos —los mecanismos de poder— de una sociedad y de un mundo «profanos» que en todo momento se desean romper. La salida final de Car, y su ingreso en el exterior, suponen una «normalización», una aceptación de ese ridículo universo absurdo y utilitario que tantas veces ha contemplado por la ventana y de cuyas normas —de cuya microfísica de poder— tantas veces se han burlado en sus juegos. Salir al exterior y preferir el tango y su mundo de desigualdad social y económica, de roles de género preestablecidos y sexualidades normativas —aceptar el mundo y la vida tal y como ha sido construida y constreñida, al fin y al cabo—, conlleva, por lo tanto, un fracaso y una derrota.

10 Obsérvese, a este respecto, el ataque que recibe Wagner en la obra: «esa libidinosa parecida a Wagner», «Wagner no sabía de tangos», «CAR: El pulmón. ¿Cuando come Vd. lo hace siempre con apetito? SEG: Si no escucho música de Wagner, sí.», sin descartar, desde luego, que tal ataque guarde relación —introduciéndonos, hasta cierto punto, en el plano biográfico de Alejandra— con el uso que, durante el Tercer Reich, tuvo su figura. Por otra parte, no hemos de soslayar, en este fragmento de Pizarnik, el ataque al texto bíblico del *Apocalipsis*, donde los Cuatro Jinetes se convierten en treinta y cinco ancianos en triciclo.

11 Véase, en ese sentido, mi tesis doctoral *Los perturbados entre lilas, de Alejandra Pizarnik. Una edición crítica genética* (dirigida por M^a Belén Castro y defendida el 28 de marzo de 2014 en la Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna; aún inédita), donde se muestra y demuestra la ascensión, por parte del personaje de Seg., del proyecto batailleano de consecución de la *experiencia interior*, verdadero eje conceptual sobre el que pivota toda la obra.

12 Entendemos este abandono exclusivamente como un abandono de la música como posibilidad, como vía, no del proyecto artaudiano de unión entre vida y obra en su conjunto.