

THESIS

RE-REMOVAL OF THE STONE OF FOLLY:
ANALYSIS OF PIZARNIK'S DRAWINGS

Submitted by

María A. Ruiz García

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Spring 2012

Master's Committee:

Advisor: Francisco Leal

Co-advisor: Antonio Francisco Pedrós-Gascón

Silvia Sara Canetto

THESIS

RE-EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA:
ANÁLISIS DE LOS DIBUJOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Submitted by

María A. Ruiz García

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Spring 2012

Master's Committee:

Advisor: Francisco Leal

Co-advisor: Antonio Francisco Pedrós-Gascón

Silvia Sara Canetto

ABSTRACT

RE-REMOVAL OF THE STONE OF FOLLY:

ANALYSIS OF PIZARNIK'S DRAWINGS

The literary critiques on the work of Argentinean writer Alejandra Pizarnik have focused exclusively on her literature without restricting themselves to the texts published in her life —poetry in verse and prose—, but rather all of her writing: letters, diaries, literary critics, and posthumous texts. In general, the image that is commonly adjudicated to her is that of the poet who writes brief and obscure verses, whose fragility ends in suicide, which is seen as the ultimate act of her accursedness, since her work is mostly read within the literary tradition of the *poètes maudits*. The literary critiques of her work have recognized a certain influence of the fine arts in her writing —specifically when designing the spatial arrangement where the poem is created, due to the ekphrastic features of certain poems, and the manner of working with the poem as if it were a painting. However, her visual production has not received attention as an art object in itself. It has been unattended to due to the ossification of the tautological figure of the poet identical to her poetry (Pizarnik = poems). Different from this perspective, in this current work I present a first reading of Pizarnik's drawings, arguing that it is necessary to understand them within the continuum of Pizarnik's poetic work given that the drawings amplify and open the fixed image held of the poet.

RESUMEN

RE-EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA: ANÁLISIS DE LOS DIBUJOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

La literatura crítica sobre el trabajo de Alejandra Pizarnik se ha centrado casi exclusivamente en su literatura sin restringirse a sus textos publicados en vida —poesía en verso y en prosa—, sino a toda su escritura: epistolar, diarios, textos de crítica literaria, y textos póstumos. La imagen que comúnmente se le adjudica es la de la poeta de los versos breves y sombríos, cuya fragilidad termina en el suicidio, visto también éste como la actuación última de su *malditismo*, ya que su obra se lee dentro de esta tradición literaria. En el entramado de interpretaciones sobre su obra se ha reconocido cierta influencia de las artes plástica en su escritura —concretamente en la manera de concebir la disposición espacial donde se construye el poema, debido a rasgos ekfrásticos de ciertos poemas y en la manera de trabajar el poema como si fuese un cuadro. Sin embargo, su producción plástico-visual no ha recibido atención como objeto artístico en sí, siendo desatendida debido a la osificación de la figura tautológica de la poeta idéntica a su poesía (Pizarnik=poemas). A diferencia de este enfoque, en este presente trabajo presento una primera lectura sobre los dibujos de Pizarnik, sostengo que es necesario entenderlos dentro del continuo poético que Alejandra Pizarnik trabajó durante su vida al tiempo que amplían y abren la imagen que se tiene de la poeta.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer al Dr. Francisco Leal, director de mi tesis, por creer en mí y darme la libertad y el apoyo para desarrollar un pensamiento propio en el proceso de este trabajo, sin imponer ni bajar líneas. Al Dr. Antonio Francisco Pedrós-Gascón por todos los comentarios y correcciones y la calidad de los mismos. A ellos: gracias, gracias.

Gracias a Julián Torres Dowdall, mi amor y amigo, por la ayuda, el cariño y la infinita —infinita— paciencia que me tuvo (y tiene) durante todo este tiempo.

A toda mi familia, mis hermanas, mi madre y hermanos por quererme siempre y bancarme esté yo cerca o lejos. A mi hermano Alonso por decirme y mostrarme que “si hacés diez hacés veinte”. A mi amado viejo.

Por último quiero extender mi agradecimiento a Marianne Schroeder por ayudarme, cuidarme y apoyarme incondicionalmente en todo desde que llegué a este país. A mi amiga Jenna Hanson por estar siempre dispuesta a ayudarme y acompañarme en todo momento.

TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	ii
RESUMEN	iii
TABLA DE CONTENIDOS	v
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
¿Quién esconde a Pizarnik?	6
Siempre más que la brevedad	18
CAPÍTULO I: LOS DOS SURREALISMOS, LAS DOS ALEJANDRAS	22
Los Dos Surrealismos	29
Las dos Alejandras	34
CAPÍTULO II: DIBUJOS TOMADOS.....	39
ANÁLISIS DE LOS DIBUJOS DE ALEJANDRA PIZARNIK	39
El ángel del abismo.....	41
Creación	47
Dónde encontrar los dibujos	48
Los dibujos.....	49
El dibujo como género artístico	50
Dibujos como suplemento.....	56
Trabajos públicos y privados	57
Análisis de los dibujos	58

La linealidad del éxtasis.....	59
Háblenme que los miro	73
Dibujos amputados:	78
El destino del objeto artístico en tres poemas de Pizarnik.....	90
CONCLUSIÓN.....	94
BIBLIOGRAFÍA	96
APÉNDICE.....	101
DIANA’S TREE: Una traducción de Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik	101
TRADUCCIÓN	103

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 (Dos Letras 40).....	3
Figura 2 (Dos Letras 66).....	4
Figura 3 (Form the Forbidden Garden 33).....	64
Figura 4 (Form the Forbidden Garden 41).....	65
Figura 5 (Form the Forbidden Garden 71).....	66
Figura 6 (Form the Forbidden Garden 47).....	67
Figura 7 (Dos Letras 90).....	68
Figura 8 (Zona Prohibida 13).....	80
Figura 9 (Zona Prohibida 19).....	83
Figura 10 (Zona Prohibida 29).....	85
Figura 11 (Zona Prohibida 33).....	89

INTRODUCCIÓN

“En cuanto a mí, apenas me arrebate y transporte el afán pictórico, te mandaré los infantiles y torpes resultados. (A pesar de estos adjetivos, no me avergüenzan mis dibujos: es más: me gustan y ojalá me gustara así mi literatura).” (Pizarnik, *Dos letras* 39).

Abro un libro, *Dos letras* y encuentro en una página un dibujo (figura 1) donde conviven letras y la linealidad casi infantil del trazo, reconozco alguna que otra figura, una niña, siluetas humanas, siluetas animales, de ellas la más curiosa es una en forma de pez dotada de ruedas, cuyo interior reza “PEZICLO” (40). Hay también palabras, frases en francés y español, llama la atención una frase que, pese el facsímil en blanco y negro, está en parte subrayada y parece estar escrita en un color diferente

No

el juego es mortal

este juego invoca al

poema

Sigo hojeando y encuentro otro dibujo (figura 1) (66). Nada dice el libro sobre ellos, excepto que son dibujos hechos por Alejandra Pizarnik, algo que las firmas en el interior de los mismos confirman. Estos dos facsímiles muestran una superficie, un espacio que no se divide, para dar un lugar al poema y un lugar al dibujo, sino que ambos lo habitan sin llegar todavía a ser del todo indistinguibles.

Puedo respirar que esos poemas/dibujos tienen en ellos vestigios de algo inasible. Octavio Paz dijo “lo poético es poesía en estado amorfo” (*El arco y la lira* 14). Entonces pensé que podían ser la instancia media de una poesía que no había del todo llegado a decidirse por un

género —aunque pienso que el género es algo que se decide desde arriba—, y estos objetos parecen nacidos desde abajo, de su propia voluntad de ser.

¿Será en realidad un poema que empezó a convertirse en dibujo, será un dibujo que empezó a mutar en poema? Esto fue lo que me pregunté y necesité ver la opinión de la crítica al respecto. Lo que encontré fue silencio y poco más. Repetido fue el dato de que Pizarnik además de escribir también dibujaba/pintaba (indistintamente), y que la concepción espacial de la pintura también habitaba sus poemas. Pero ¿qué me dice esto de los dibujos en sí? Concretamente, nada.

En su introducción “Foucault: una política de la interpretación” a *Nietzsche, Freud, Marx* Grüner señala que la interpretación funciona como la política, o la hacemos nosotros, o nos resignamos a sobrellevar la que hacen los otros (13). Pues bien, este es mi propósito: hacer visible lo invisible, traer a la superficie algunos de los dibujos hechos por Alejandra Pizarnik, sacándolos de la oscuridad, como así también es mi intención tratar de mostrar la conexión entre sus dibujos y su trabajo poético y literario, puesto que no es Pizarnik quien hace los trabajos, sino los trabajos quienes hacen a Pizarnik. Con esto me refiero a que mi método de trabajo está basado en un acercamiento caleidoscópico a la obra de Pizarnik, a través del cual se construye y reconstruye mi pensamiento crítico y la materialidad de este trabajo. Considerando principalmente los dibujos, los poemas líricos y breves, como así también los textos más alucinados y extensos —*Extracción de la piedra la locura*, 1968; *El infierno musical*, 1971—, los diarios de Pizarnik y su literatura epistolar, este trabajo se articula a través de un acercamiento múltiple a la producción de Pizarnik para traer a la superficie, mediante todo un abanico de posibilidades relacionales, los dibujos.

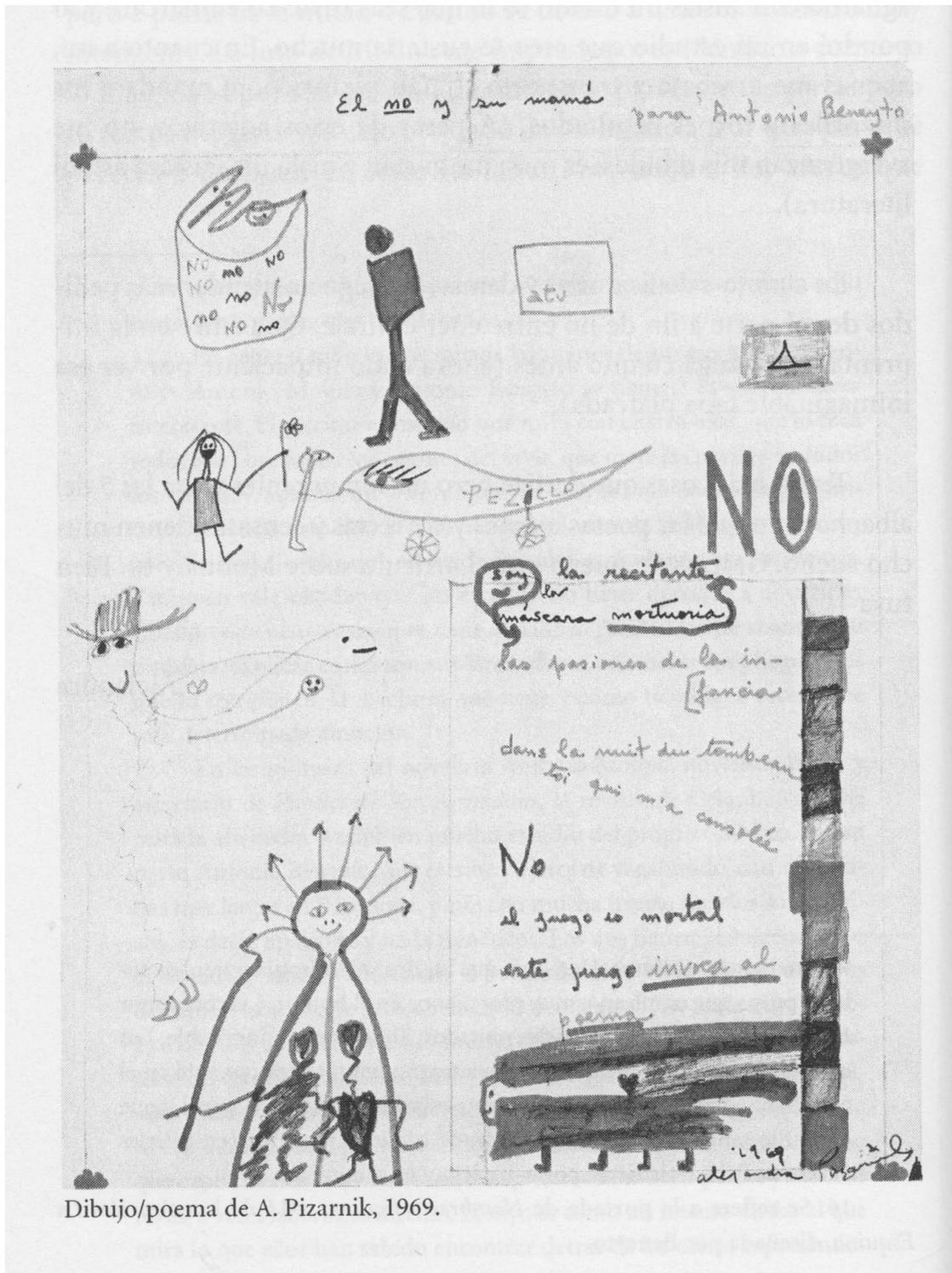
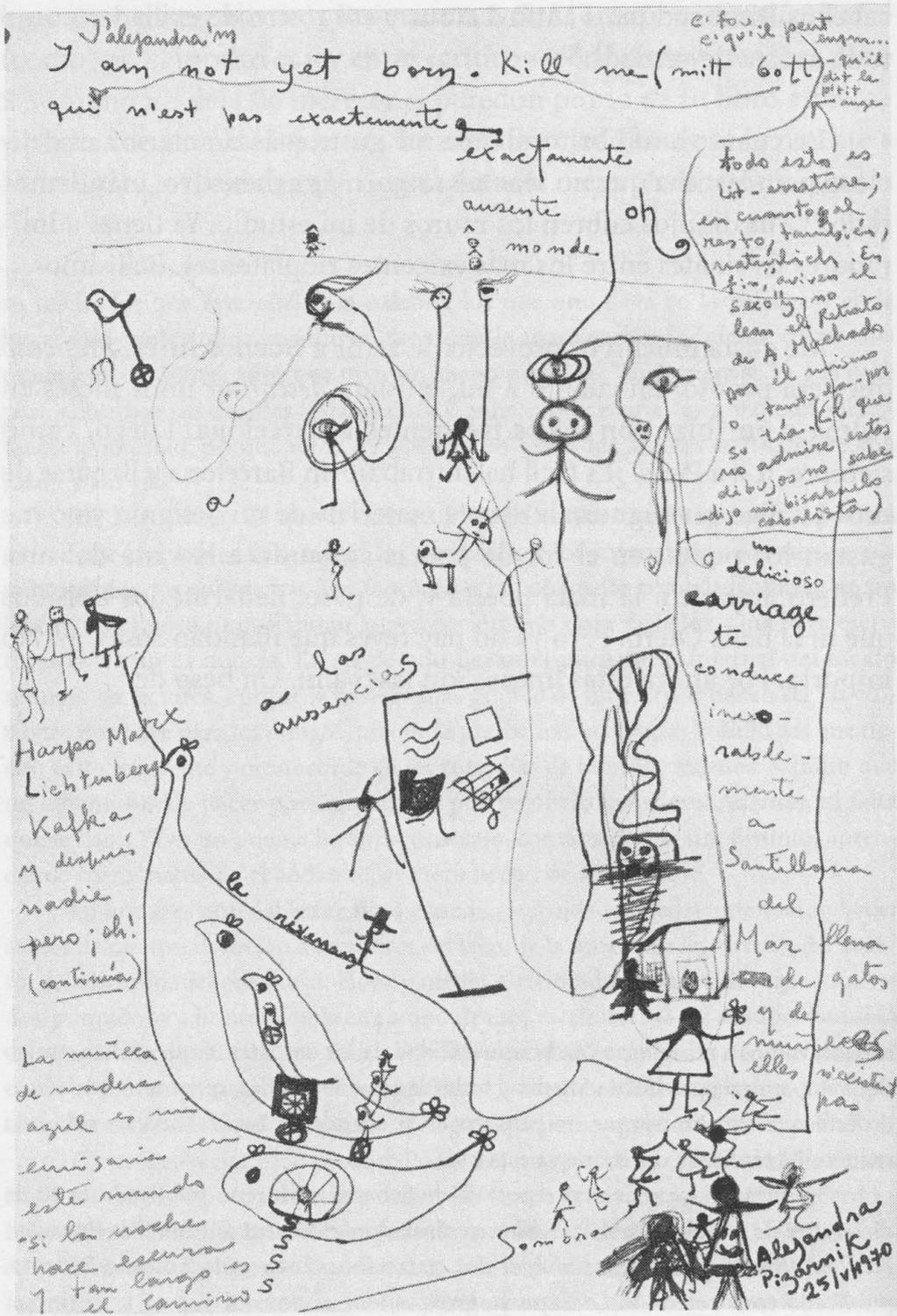


Figura 1 (Dos Letras 40)



Dibujo/poema de A. Pizarnik, 1970.

Figura 2 (Dos Letras 66)

La crítica se ha centrado exclusivamente en el cuerpo literario Alejandra Pizarnik, abordándolo desde su primer libro, *La tierra más ajena* (1955) hasta el último, *El infierno musical* (1971), publicado un año antes de su muerte. Asimismo, existe un amplio número de comentarios acerca del contenido de sus publicaciones póstumas, comentarios que trascienden de la esfera de la crítica literaria a las políticas de edición, y la fidelidad o traición de estas ediciones con respecto a los deseos de Pizarnik de publicar o no equis material. Este trabajo, más que articularse a partir de la imagen de Pizarnik como una figura cerrada, tautológica —como la poeta idéntica a sí misma, idéntica a su poesía publicada—, abre a la luz el quehacer plural y flexible de Pizarnik a través de un análisis concentrado en sus dibujos.

Los dibujos de Pizarnik señalan que el arte es siempre mucho más de lo que ya ha sido definido como tal. Concibo estos dibujos como arte, en el sentido de un latido o respiración a los que sólo llegamos oblicuamente a través del andamiaje teórico siempre insuficiente al tiempo que necesario. Los dibujos de Pizarnik existen, aunque se llegue a ellos a través de laberintos fragmentados. Los exhibió en galerías, formaron parte de la correspondencia que mantuvo con sus amigos, y habitaron los espacios que ella también habitaba. Por esto, este trabajo trae a la superficie los dibujos hechos por Pizarnik tomándolos como objetos artísticos y no como un anecdótico residuo dentro de su producción y vida.

¿Quién esconde a Pizarnik?

“Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico.” (Pizarnik, *Diarios* 260).

Alejandra Pizarnik, escritora argentina (1936-1972), es una figura apasionante. Su vida y su obra han sido planteadas, por ella y luego por sus críticos, admiradores, etc. como un todo inseparable, donde el arte y la vida misma se fusionan en una continua e indistinta retroalimentación A=A. Si bien ha sido señalado que la voz narrativa/poética no debe confundirse con el autor empírico, ni con sus intenciones para con su producción, el trabajo de Pizarnik ha sido mayormente leído dentro de la tradición de los escritores “malditos” y los románticos, donde la vida y la subjetividad del poeta/artista está constantemente en ‘riesgo’, por embarcarse y abandonarse a la fuerza o destino que la literatura/arte le imprime. El arte no se concibe desde el plano de una contemplación desinteresada, sino desde el quehacer del artista, visto éste como un riesgo donde la vida misma cobra el filo de un abismo, a veces, insalvable. Es justamente así como Pizarnik lo entendía y expresó en *Diarios*.

Mucho se ha escrito sobre la obra de Alejandra Pizarnik y en este presente trabajo señalo alguno de los aspectos relevantes a mi trabajo. Lejos de centrarse en la vida de la autora —su suicidio, su sexualidad— Thorpe Running analiza la poesía de Pizarnik dentro del contexto de escritores que, como Jorge Luis Borges y Octavio Paz, ponen como centro de su escritura la crítica del lenguaje y su inefabilidad.

Por otro lado, debido a la presencia en sus textos de imágenes aleatorias consideradas de ensueño y al extrañamiento que éstas producen, el quehacer literario de Pizarnik ha sido vinculado a la estética surrealista. Sin embargo, a pesar de la presencia de dichas imágenes, su

laboriosidad como escritora se desvincula de la supuesta escritura *automática* —César Aira, Cristina Piña, Marcelo Lazarte, e Ivonne Bordelois—, fórmula que produce imágenes dislocadas o caóticas al dejar que el inconsciente se exprese sin imponer en lo escrito una mirada castradora.

Mediante una escritura premeditada y rigurosamente editada, Pizarnik se embarcó en la búsqueda de eso que presentía latiendo desde “otro lado”, haciendo que la poesía fuese algo suspendido en el aire: “Pero también puedes escribir poemas, no porque creas que con ellos te salvarás, sino por salvarlos a ellos, *los prisioneros del aire*, de tu aire.” (*Diarios* 100; énfasis mío). En ese afán por capturar ese otro lado —“lo absoluto”, el Edén (perdido)— Pizarnik fue construyendo un trabajo que sobrepasa géneros establecidos —poesía, prosa, teatro, cuento— desdibujando sus límites, y trasvasando su actividad al dibujo y la pintura.

Pizarnik escribió prosa poética y crítica literaria, no únicamente poesía en el sentido de escritura en verso. En sus artículos y ensayos analizó, por mencionar algunos, novelas como *Nadja* (André Breton), *La Motocicleta* (André Pieyre de Mandiargues), *Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante* (Valentine Penrose); y textos como “El otro cielo” e *Historia de cronopios y de famas* (Julio Cortázar), la colección de relatos *El pecado mortal* (Silvina Ocampo), y la obra de Antonin Artaud. Un análisis sobre cómo los textos de sus análisis críticos —publicados y no, referidos en sus diarios y cartas— y su amplia actividad como lectora influyen y configuran su propia escritura, se encuentra en “Alejandra Pizarnik, the Perceptive Reader” de Florinda Golberg, que particularmente resalta el influjo de la poética de Octavio Paz y sus distancias (104). Dicha crítica también estudia la relación única con los textos que Pizarnik analizó de Cortázar, ya que muestran que la objetividad crítica cede al deleite como lectora de uno de sus autores más allegados (103). Otro trabajo con similar enfoque es el de Jason Wilson “Alejandra

Pizarnik, Surrealism and Reading”, donde se analiza la relación de los textos de la autora en sintonía con las búsquedas poéticas de los surrealistas, como será detallado en el capítulo I.

Los libros que Pizarnik publicó en vida fueron ocho, sus críticos no se han acotado a éstos sino que han analizado sus diarios, cartas, textos críticos y textos póstumos, en un esfuerzo por entender todos los aspectos de su obra y su vida. Con respecto a *Diarios*, se ha remarcado cómo la edición —a cargo de Ana Becció— es presentada como parte integral de la obra de Pizarnik al tiempo que cercena entradas de los diarios y cuadernos, omitiendo las referencias entre otras cosas a la sexualidad de Pizarnik, en un afán por no contaminar la obra con la vida, y no dejar al descubierto textos de su intimidad —aunque Pizarnik ya había publicado parte de éstos diarios en Bogotá en la revista *Mitos* entre 1961 y 1962 (Venti, "Los diarios de Alejandra Pizarnik: Censura y Traición." [s.p.] —.

En cuanto a la literatura epistolar, ésta presenta una Pizarnik que conoce muy bien el mundo o circuito literario de su época, como lo expresa Ivonne Bordelois en su prólogo a *Correspondencia Pizarnik*:

“[...] la escritura epistolar de Pizarnik ilumina desde un ángulo insólito no sólo la poesía de Buenos Aires sino la gran literatura mundial de los años sesenta, sus preferencias generacionales tanto con respecto al pasado como al presente y también delinea con un ojo profético los deslindes y filtros del futuro.” (27).

Pero al igual que sus *Diarios*, las cartas de los libros *Correspondencia Pizarnik* y *Dos letras*, también pueden plantear esa contradicción en el hecho de publicar algo íntimo, como las cartas, y al mismo tiempo no incluir la totalidad de éstas.

Cristina Piña en su texto “The ‘Complete’ Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions” analiza la totalidad de las ediciones póstumas de Pizarnik, y los datos que despiertan desconfianza con respecto a la fidelidad y criterios de edición —como lo hace Venti en relación a *Diarios*—. No obstante, las antologías *El deseo de la palabra; Textos de*

sombra y últimos poemas; un pequeño libro de poemas titulado *Zona Prohibida*, y más recientemente *Prosa Completa; Poesía Completa* y *Diarios*, han permitido el acceso a textos de Pizarnik casi imposibles de consultar en diferentes contextos de recepción.

Las discusiones entorno a las ediciones póstumas, y cómo respetan o no la voluntad de publicar de la autora ya ausente, se suman al sector de la crítica que trabaja desde una perspectiva que ve la obra a la luz de la vida y su contrapartida: la muerte; el suicidio. En *Alejandra Pizarnik* Cristina Piña presenta la muerte de Pizarnik autora como la última instancia y cierre circular de esa otra muerte poética que había empezado a crecer y dominar en los textos de Pizarnik desde 1965 en adelante (150).

En su artículo “Gender, Culture, and Suicidal Behavior”, Silvia Canetto dismantela los mecanismos culturales e ideológicos entretejidos en discursos dispares sobre el suicidio en la mujer y el hombre. En su artículo analiza la terminología utilizada en relación al suicidio, y sus connotaciones negativas o positivas según el género, y revela que el suicidio en la mujer se construye a partir de discursos de desintegración personal, el comportamiento suicida, y como la consecuencia de una enfermedad mental (174). Por otro lado, el suicidio en hombres es visto como una afirmación de autonomía ante la adversidad (178). Para dismantelar la falacia de los supuestos materializados en los discursos, Canetto analiza el discurso biográfico de la poeta Sylvia Plath, y concluye que “[...] in most biographies, there is an emphasis on Plath’s ‘oversensitivity’, personal pathology and self-destructiveness, rather than on the destructive experiences she endured.”¹ (177), lo cual trae aparejada una actitud condescendiente con respecto a su obra y su capacidad creadora.

¹ "En la mayoría de las biografías, hay un énfasis en la "hipersensibilidad" de Plath, la patología personal y la auto-destrucción, en lugar de en las experiencias destructivas que sufrió." (La traducción es mía, como lo serán todas en este trabajo, a menos que se indique lo contrario).

Si bien Pizarnik no es Plath, algo similar ocurre en el discurso sobre su suicidio, donde éste es tomado no como una elección, cuando no como el producto de un desequilibrio mental. Así, aunque de manera sutil, se lee en la biografía con la que César Aira abre su libro *Alejandra Pizarnik*: “En 1970 hubo un intento de suicidio, al que siguieron otros, y pasó temporadas internada en el pabellón neuropsiquiátrico. En septiembre de 1972, a los 36 años murió a consecuencia de un exceso de somníferos.” (8).

La perspectiva que deviene de unir el arte y la vida ha creado por lo menos un problema: ha generado un discurso que construye una imagen empujada de Pizarnik, y llegar desde este discurso a todo el trabajo de Pizarnik es nocivo para éste. Hay momentos donde a quien escribe se le filtran observaciones que contribuyen a una disminución de la capacidad creadora de Pizarnik. Ejemplo son las lecturas sobre los textos escritos después de la publicación de *Extracción de la piedra de locura* (1968), que como señaló Depetris en “Alejandra Pizarnik después de 1968: La Palabra Instantánea y la Crueldad Poética”, han sido leídos como la materialización del desequilibrio mental de Pizarnik que terminaría en intentos de suicidios, y el éxito de uno de éstos en 1972 (62). Señalando la fuerza creativa de los textos pizarnikeanos, en su prólogo a *Prosa Completa* Ana Nuño sostiene que “La muerte de Pizarnik, háyase suicidado o no, es tan relevante para la comprensión de su obra como el gas y el horno en un gélido apartamento londinense para Sylvia Plath.” (7).

Se habla del “personaje alejandrino” como la puesta en escena hecha por Pizarnik de sí misma en sus textos y en su vida social: “[...] hablo de un personaje lenta y pacientemente elaborado que, el 25 de septiembre de 1972 se entregó a su destino textual” (Piña *Alejandra Pizarnik* 17). Piña rescata la lectura de Ana Calabrese de atribuir el suicidio de Pizarnik “[...] al mundo literario de la época, por formarle y festejarle el papel de *enfant terrible* que ella actuaba.

Según Ana ese ambiente fue el que no la dejó salir de su *personaje*, olvidándose de la persona que había detrás.” (123; énfasis en el original). Así, Pizarnik queda retratada como la muchacha ingenua que tomó a rajatabla la metáfora surrealista de unir arte y vida, y el libreto del artista maldito celebrado por los surrealistas, en el que la creación poética debe prevalecer ante todo, inclusive ante la locura y la muerte (Piña 122).

Aunque en *Alejandra Pizarnik* Piña indique que desde *El infierno* musical (1971) en adelante no es la locura quien habla en los textos, señala que “[...] quien a tal punto roza el habla de la locura y la muerte no puede salir impune de semejante tráfico verbal.” (192). Asimismo señala que el consejo de que dejara de escribir “porquerías” (dado por “amigos” de Pizarnik), y volviera a la escritura anterior de versos breves, “la afectó” negativa y considerablemente (193).

Ahora bien, es preferible y hace más justicia al poder creativo de su obra, pensar que no existe una actuación en sentido estricto, ya que no existe de antemano una auténtica persona Pizarnik olvidada en pos de la representación del personaje. Prefiero pensar que al igual que un sujeto se constituye a partir del lenguaje, no es descabellado que Pizarnik haya elegido construirse a partir del lenguaje entendido ya como escritura y lectura. Para decirlo con las radicales palabras de Pizarnik, “[...] ¿Quién es el yo? Esto lleva a nada pues el yo no existe.” (*Diarios* 286).

Es lógico, aunque no inevitable, que muchos terminen leyendo su poesía exclusivamente a la luz de la fragilidad de Pizarnik, que datos los biográficos exhiben. En *Alejandra Pizarnik* Piña escribe que con su “indefensión” y “su aire de extranjera”, Pizarnik se ganaba “la inquina de las mujeres” y “la ternura protectora de los varones”, puesto que su desamparo traía “una especie de inadecuación radical ante la realidad, un estado de ignorancia infantil y perpleja ante las manifestaciones de la cotidianeidad.” (68). Al final de su libro señala que después del

suicidio de la poeta, su madre “no tenía una hija *desvalida* a quien cuidar y por quien desvelarse.” (201; énfasis mío). Así las figuras que aparecen en la poesía de Pizarnik, tales como la “la silenciosa en el desierto” (*Poesía Completa* 105), “la viajera con el vaso vacío” (105), “la que ama al viento” (109), “la pequeña muerta” (124), etc., se interpretan a la luz de esa otra Alejandra biográficamente minusválida.

La imagen de Pizarnik autora se debilita a causa de la niña desamparada, si su escritura se renueva y produce un giro, si no es locura es algo que indistintamente se le parece. Si se intentan otros medios artísticos, como la pintura o el dibujo, es errancia y confusión de una “niña” que confunde sus deseos, como lo sugieren los comentarios recogidos y proferidos por Juan Jacobo Bajarlía en su libro *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*. En este texto, el autor cuenta cómo en un bar Pizarnik conoció, por su intermedio, al pintor Juan Batlle Planas: “Alejandra, *no muy segura en su búsqueda de la creación*, aprovechó ese momento para decirle a Batlle Planas que le gustaría concurrir a su *atelier* para estudiar pintura.”; y posterior al pedido, en boca del pintor, se lee: “A esta *nena* hay que comprarle papel para escribir sobre los sueños. Confunde los pinceles con los lápices.” (42; énfasis mío).

Ese tono paternalista e irritante de Bajarlía aparece también en su autorretrato del maestro protector que intenta evitar en numerosas circunstancias (61, 63, 64, 65, 95) los oscuros pensamientos de la joven muchacha: “El tema del infierno era muy grato en Buma². Se sumaba al elenco de otros temas que la fascinaban: el doble, la muerte, el suicidio, los fantasmas. *Yo trataba de evitarlos* por la impresión que causaban en ella.” (120; énfasis mío). Se retrata así a Pizarnik como a una enamorada de temáticas oscuras y depresivas, de historias de suicidios (63) y del malditismo de los autores que elegía: “Nuestra exégesis estaba en función directa con la

² Durante su niñez y etapa escolar, Buma era uno de los nombres que se alternaba con el de Flora, Blímele, Sasha y el elegido durante su adolescencia, Alejandra (Piña, *Alejandra Pizarnik* 15). Estos son nombres que también aparecen durante su vida adulta según la época, el contexto y los interlocutores.

vida trágica del poeta [Gerald de Nerval]. No había para nosotros otra interpretación. Lo inconveniente de todo esto es que nuestra lectura impactaba en Alejandra.” (127). Además de señalar, remarca las inconstancias de Pizarnik con respecto a sus traducciones y proyectos (91, 95, 98, 100, 101, 107). Para él: “Alejandra era así. El entusiasmo que se diluye y la imprevisión. Pero no era culpable de estas reacciones. Es posible que fuera consecuencia de sus procesos de *reversibilidad*, aquellos en que pasaba del fervor a la depresión.” (96), retóricamente preguntándose él mismo “¿Era esto la ciclotimia? [...] Hubiera estudiado psicología para desentrañar el enigma.”(63). Bajarla le adjudica, cual experto, padecer de “depresión” y “ciclotimia” (120), articulando una figura de patetismo que se extiende por todo su libro: “Alejandra era la duplicidad. Quería vivir. Pero también le atraía el aniquilamiento. De ahí su *caracterología de vaivén*.” (65; énfasis en el original).

César Aira en *Alejandra Pizarnik* enfatiza que su trabajo consiste en desmitificar la figura de la poeta limpiándola de metáforas como la “pequeña naufraga” o la “niña extraviada” (9) imágenes a su vez extraídas de la poesía de Pizarnik. Su análisis se apunala en la idea de que “Entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación, la contaminación es mutua como lo es entre el poeta y la obra” (61). Aunque plantee que el suyo es un texto en contra de la mistificación como poeta maldita, su discurso hace referencia únicamente a la poesía más celebrada de Pizarnik: los poemas breves. Aira reduce toda la fuerza creadora de Pizarnik a la supuesta combinatoria limitada de términos elevados, presentándonos así la escritura de Pizarnik como un juego peligroso “[...] donde A.P. más se acerca al Kitsch,[...]” (18). Además, según el autor, Pizarnik “[...] fue de esos escritores que no retroceden ante el plagio” (53), plagiando a Olga Orozco, y a Antonio Porchia: “En Porchia encontró el milagro de su propia poesía ya hecha” (71). Aira resalta que tal búsqueda de términos “nobles” se encontraba ya en la

generación del 40 que la precedía: “En ella [la poesía de Pizarnik] siempre se trata de la noche, la infancia, el amor, la muerte; nunca del café con leche, el cigarrillo (en todo caso la ceniza), el colectivo.” (38). Aira asegura que a su vez esa limitación configura la brevedad de los textos de Pizarnik, sentenciando su poesía al propio agotamiento: “[...] un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su obra.” (39).

Ante el agotamiento de la combinatoria de palabras, según Aira: “Sólo quedaba por ejercitar el mito personal, el poeta después de la poesía.” (81). Desde esta perspectiva los textos largos en prosa son entendidos por Aira como “glosa” y “reescritura”, y como el único modo de seguir escribiendo después del final (81). Según él, gran parte de los últimos textos pizarnikeanos salieron de la reescritura de *Alicia*, de Lewis Carroll: “En las aventuras de la niña, que era también “la extraviada en el jardín”, “la víctima de la reina loca”, etc., estaban todos los temas y procedimientos de A.P., “listos para usar”. Era un ready made que sólo había que firmar.” (80 énfasis en el original). Además, considera estos textos finales un fracaso. Así *Hilda la polígrafa* es un experimento fallido de novela: “Esta novela no es “buena”, simplemente porque en A.P. la calidad estaba vinculada estructuralmente a la brevedad: calidad y brevedad en su obra se definen circularmente, y el círculo es inescapable.” (83), condenando toda la producción pizarnikeana que no esté regida por la brevedad de tal combinatoria de términos nobles.

Aira no sólo no desmitifica la figura de Pizarnik, sino que la aumenta considerablemente. Mientras condena su producción tardía, celebra la imagen de la poeta de poemas precisos y breves en cuanto a forma, que es justamente sobre los que se ha construido la idea de la voz poética pizarnikeana por excelencia: “[...] asexualizada, sombría, hierática y disciplinada [...]” dejando de lado la voz “[...] hipersexualizada, transgresiva y humorística [...]” que Chávez-

Silverman reivindica y analiza en “Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik” y en “The Autobiographical as Horror in the Poetry of Alejandra Pizarnik”, interpretaciones desde una perspectiva de género junto al trabajo de William Foster.

Según DiAntonio en “On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?”, el interés por la obra de la escritora argentina se basa en tres elementos que exceden la obra misma y su búsqueda estética: 1) el hecho de ser mujer; 2) el hecho de haber sido reeditada en antologías dedicadas a escritores judío-argentinos; y 3) el interés romántico en su suicidio (47). Interesarse o concentrarse en aspectos biográficos no es sólo, como he expuesto, una tendencia presente en la crítica norteamericana sino moneda corriente en más de un análisis en cualquiera que sea el contexto geográfico de recepción, sobre todo cuando sabemos que se trata de una escritora que afirma: “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa.” (*Diarios* 335).

Referirse a aspectos biográficos en relación a la obra de Pizarnik tiene a grandes rasgos dos perspectivas: la primera consiste en leer los textos a la luz de los hechos biográficos; y la segunda sostiene la correlación entre vida y obra, siendo la última no un registro *a posteriori* de la primera. Las dos afirman la imposibilidad de separar vida y obra, pero lo hacen en modos diferentes.

La primera se ve en la lectura de la ya mencionada postura de Cristina Piña y su equiparación muerte textual = muerte biográfica. En sintonía con esta lectura está la introducción de Frank Graziano a *Alejandra Pizarnik: Semblanza*. El autor plantea que a diferencia de textos que se escriben para dar cuenta de la vida —o en el caso de la historia, de los hechos—, quedando la escritura como un resultado *a posteriori* de ésta, los textos de Pizarnik no se

construyen en una manera retrospectiva, sino fundacional y trágica. Para Graziano, el suicidio de Pizarnik coloca a sus textos dentro de la tradición de los poetas/artistas malditos:

“La autora acaba por eliminar a la persona, y la literatura absorbe a la autora. Aquí Pizarnik “se deshace así misma como una araña disolviéndose en las constructivas secreciones de su tela”, para tomar un símil de Roland Barthes, se difunde en la literatura que la reclama a la vez, como su persona y su víctima.

La obra de Pizarnik se sitúa y significa en este contexto, donde todo es posible excepto la vida, donde el mundo y la verdad quedan suprimidos, donde el contenido es a la postre formal y la existencia está en el macabro umbral fantasmal de la abstracción.” (16).³

Otra postura articulada en la relación vida/obra —aunque fundamentalmente diferente, puesto que el suyo es un enfoque de género— es la de Susana Chávez-Silverman. En “The Autobiographical as Horror in the Poetry of Alejandra Pizarnik” plantea que hay una correlación entre la vida de Pizarnik y sus textos, particularmente en la forma que el deseo y la subjetividad se construyen en su obra (266). Según la autora, la manera de leer la obra de Pizarnik como una lucha por parte del sujeto de construirse a través del lenguaje, y la imposibilidad de tal empresa, es un lugar común y desacertado de la crítica que sólo une vida y obra cuando ser “lesbiana” no forma parte de ninguna. Chávez-Silverman admite que Pizarnik puede haber estado fragmentada por las fuerzas del lenguaje, la amenaza de la muerte y la locura, y por su propio “lesbianismo”, pero lo que intenta develar en su análisis son las imágenes textuales que materializarían el impulso de Pizarnik de complementar en sus textos el silencio impuesto por una homofobia institucional y la suya propia (270). Así, Chávez-Silverman, desde la perspectiva de género, abre una manera diferente de indagar en las imágenes de la niña y la infancia en la poesía de Pizarnik, presentándola como una etapa pre-sexual, y el universo vinculado a la imagen de la “dama-loba” como la materialización de una subjetividad peligrosa y eróticamente transgresora, que debe ser

³ Tomándola como paradigma de la obra de Pizarnik, Graziano se refiere con “aquí” a la sentencia de Pizarnik: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura.” (*Diarios* 200).

negada y silenciada (277).

En *Alejandra Pizarnik* Piña ha leído en las publicaciones post-parisinas y maduras hechas por Pizarnik dentro del contexto argentino, una voluntad de “autocensura” para mantener su imagen de poeta vinculada a una práctica poética de la brevedad, y la elección depurada de palabras y la de crítica colaboradora de *Sur* y *La Nación* (151). Esta voluntad excluía los textos en prosa —con letras de tango, lunfardo, y referencias culturales desmembradas en el cuerpo textual— que según Piña, se caracterizan por la obscenidad: “obscenos” en el sentido de haber intentado capturar en la escritura “*lo fuera de escena*” (191).

En su artículo “La Palabra Obscena” Piña analiza los textos en prosa de Pizarnik y entiende lo “obsceno” por una lado desde *La condesa sangrienta*, texto que suscita una atmósfera de belleza siniestra “[...]donde lo *fuera de escena* está nombrado, así conjurado desde la fascinada mirada transgresora de quien levanta apenas el velo del tabú.” (27); y por otro lado desde *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, textos hermanados por un humor licencioso que se articula en lo sexual y obsceno. Para Piña, en la obra de Pizarnik un rasgo característico del texto obsceno “[...] es que su mismo carácter transgresor lo lleva a subvertir esos códigos o instituciones específicamente literarios que son los géneros, llevando su naturaleza subversiva al plano de la configuración discursiva misma.” (27).

Tomando los mismos textos que Piña en su análisis, María Negroni en “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual” asevera que éstos, debido a su carácter de “inexplorados”, pertenecen a lo que ella denomina una zona “de sombras”, señalando que tras abandonar la brevedad y perfección de la forma del poema lírico en estos textos “[...] el discurso estalla en un aquelarre obsceno y una fiebre paródica sin precedentes” (172). A diferencia de Piña, inscribe el caso de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* dentro de la escritura

paródica neobarroca latinoamericana; *Los poseídos entre lilas* como un reescritura “casi calcada” de *Final de Partida* de Samuel Beckett (169), y por último —leída en estrecha relación con el libro de Valentine Penrose—, *La condesa sangrienta* dentro del género gótico (170).

Carolina Depetris en “Alejandra Pizarnik después de 1968: La palabra instantánea y la crueldad poética” analiza entre otros los mismos tres textos, conectándolos con el Teatro del Absurdo de Antonin Artaud. Depetris ve en los últimos textos de Pizarnik una práctica “cruel” de la palabra poética, entendida ésta como una necesidad imperiosa apuntada a la trascendencia de las cosas, aunque en ello se derrumben las formas establecidas del ser y el hacer:

“[...] Pizarnik aparta a la poesía del ámbito exacto del *logos* para descubrir en el caos original la forma esencial del lenguaje, su materialidad, su sonoridad, su condición onomatopéyica primaria anterior a toda articulación y repetición, anterior, en definitiva, a toda identidad fijada en el signo lingüístico.” (74; énfasis en el original).

Siempre más que la brevedad

Hasta aquí he mostrado que ante el trabajo poético de Alejandra Pizarnik las perspectivas de lecturas son múltiples y, como receptor —crítico, lector, espectador—, no se puede llegar al encuentro de su obra desnudo de ideas y preconceptos, sean éstos conscientes o no. Fuera de las excepciones, los análisis críticos abordan el trabajo de Pizarnik desde la mirada Pizarnik = escritura de poemas, concretamente los poemas breves que llegaron a ser su forma más celebrada, en detrimento del resto de su obra.

Nada hay de erróneo en esto, excepto el potencial inconveniente de que las lecturas venideras terminen perfilándose como lecturas a partir del desecho de siempre: se desecha el resto y se queda con la poesía breve, como ocurre en el análisis de César Aira. Mi trabajo parte de la lógica inversa: se desecha lo ya elegido y se busca lo desechado. Aunque dentro del universo interpretativo que rodea al trabajo de Pizarnik se remarque la idea de que no queda nada

por analizar, existe una serie de textos plásticos o dibujos que se cuelan y presentan como una especie de interferencia, de ruido que merece ser considerado si es que se quiere abordar la obra de Pizarnik desde el mayor número posible de ángulos.

Además de escribir y llevar a la luz sus textos elegidos —publicarlos— Pizarnik también dibujaba y pintaba, y tales objetos irrumpen la escena trayendo consigo dos situaciones: el enigma de cómo entenderlos dentro de su producción, o al menos ésta es la propuesta que recorre mi trabajo; y segundo, la certeza de que aunque marginales con respecto a su producción literaria, abren una nueva puerta para acceder al quehacer creativo pizarnikeano.

Desde un acercamiento caleidoscópico —como lo requiere un acercamiento a lo desconocido— los dibujos aparecen como *la piedra de locura* que aun espera ser extraída, en el sentido de trasladada a una superficie visible. Para Pizarnik, sus dibujos tienen una singularidad que la conmovía, y la pintura un universo nuevo de expresión. Pero llegar a éstos es ingresar a otra zona “de sombras” dentro de su producción. Sometidos a ediciones póstumas que no señalan claramente su procedencia, los dibujos y pinturas de Pizarnik aparecen desperdigados, sin un orden, y sin lecturas, contrario a lo que sucede con su literatura, pero revertir esto es algo que intento, aunque sea como primer boceto en el presente trabajo.

Este trabajo consta de dos capítulos y un apéndice —en el que incluyo mi traducción al inglés del poemario *Árbol de diana* (1962)—. En el primer capítulo presento una lectura sobre la relación de la poética de Pizarnik con la búsqueda artística heredada de la estética Surrealista. La intención es desplegar —a partir de dicho movimiento— un marco de referencia para trazar los hilos o conexiones entre los dibujos o cuerpo artístico, y la producción literaria de Pizarnik, presentando a su vez una breve delineación histórica del Surrealismo y sus postulados estéticos principales. También, discuto de manera breve la proyección del movimiento europeo en

América, puesto que son estos contextos —concretamente Buenos Aires y París—, donde se inscribe la sensibilidad de Pizarnik, pero sin reducir la sensibilidad a una medida acorde a coordenadas geográficas. Finalmente, reflexiono sobre dos de las prácticas en que las artes visuales materializaron la búsqueda estética dentro del movimiento Surrealista, modos desde los cuales miro y pienso el trabajo pizarnikeano al que me refiero como *las dos Alejandras*: una que se acerca a ese hacer más automatizado a través de los dibujos; y la otra, la menos automatizada, la más crítica y mordaz editora, cuando de escribir poemas breves se trata.

En el segundo capítulo presento una lectura de los dibujos hechos por Pizarnik a partir del concepto derrideano de “suplemento” enfocado desde el análisis interpretativo de Jonathan Culler, seguido por una lectura formalista de los dibujos. En primer lugar, abordar una tarea interpretativa de este tipo es un desafío, dada la dificultad de reunir la hipotética producción artística en su totalidad; y en segundo lugar, debido a los posibles matices conceptuales involucrados en el hecho de considerar algo como arte y no residuo.

Los dibujos interpretados en este capítulo han sido extraídos de los libros *Dos letras* (2003); *From the Forbidden Garden* (2003); *Zona Prohibida* (1982) y *Correspondencia Pizarnik* (1998)⁴. En este capítulo señalo que los dibujos son una parte fundamental para asomarse al proceso creativo pizarnikeano, ya que ponen al descubierto la flexibilidad y pluralidad de su poética, a pesar de estar repartidos, olvidados o perdidos.

Escasos son los trabajos que han propuesto conexiones entre la pintura/dibujos y la poesía de Pizarnik. Sin embargo, en estos trabajos —Caulfield, Leighon, Running, Gómez—, no se analiza la pintura hecha por Pizarnik como cuerpo artístico, es decir como arte, como tampoco se analizan así sus dibujos. En la crítica, la relación pintura/poesía se basa principalmente en la

⁴ Asimismo, existe material de Pizarnik catalogado como “arte” —Caja 5-Serie 5: Obra de arte. Cuadro 9, carpetas 14-2 —de los papeles de Alejandra Pizarnik, 1960-1972. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton—, pero dicho material queda como objeto de análisis para un futuro trabajo.

presencia de lo espacial (como propio de la pintura): la poesía y la manera que tenía la poeta de enfrentarse al espacio donde surgiría el poema, como si fuera ante un lienzo en blanco. En estos trabajos, lo visual siempre queda subordinado a la palabra, y es presentado sólo como una forma de entender, de llegar a la poesía, no así a los dibujos.

Mi análisis se enfoca en los dibujos hechos por Pizarnik tomándolos como objetos artísticos. En mi análisis planteo que los dibujos tienen una doble función: por un lado son parte constituyente del proceso de escritura, que al culminarse (publicarse) han perdido todo rastro de su forma como dibujo, aunque habite en la visualidad inherente de ciertos poemas. Y por otro lado, se presentan como fines en sí mismos, como un objeto que no necesita de corrección o revisión, como una espontaneidad y simpleza materializadas en la linealidad del dibujo.

Finalmente, en el apéndice reúno una traducción al inglés *Árbol de Diana*, trabajo surgido como ejercicios de lectura sobre dichos poemas. Los poemas en *Árbol de Diana* son textos breves y esa brevedad los hace complejos de traducir. Esta sección condensa una apropiación de los textos, trabajando con éstos de una manera más íntima, más cercana, sin pretender con ello otra cosa que un acercamiento a los poemas.

CAPÍTULO I: LOS DOS SURREALISMOS, LAS DOS ALEJANDRAS

El Surrealismo fue un movimiento literario y artístico que se originó en Europa durante la primera mitad del siglo XX, concretamente en Francia y de la mano de André Bretón, quien escribió los tres manifiestos de dicho movimiento en 1924, 1930, y 1942 (Breton 1, 117, 279). Desde la perspectiva artística del Surrealismo, ser un artista significó embarcarse en una tarea que tenía, entre otras cosas la necesidad imperiosa de sustraer la elaboración de la obra de toda una red de procedimientos conscientes, configurándola desde procesos sujetos al azar y a lo inconsciente, a partir del llamado: automatismo psíquico. (De Micheli 72).

El uso de la imagen fue la base de las operaciones creativas en las esferas tanto poética, literaria como artística: pinturas, objetos, collages, etc. Pero estas imágenes no estaban asociadas a la idea tradicional de imagen como ‘similitud’ o mimesis, la cual tradicional y académicamente había tenido como punto de partida representar una realidad externa en la forma más fiel o verosímil posible siguiendo los postulados aristotélicos, sino que por el contrario, el propósito de esta imagen apuntaba a la ‘disimilitud’, a acercar dos realidades que se encontraban lo más distante posible la una de la otra.

En relación a la unión de estas dos realidades, el artista plástico Max Ernst explicó el procedimiento que conduce a la creación de la imagen surrealista basándose en la idea de belleza extraída de la obra del Conde de Lautréamont, “bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disecciones” (Ernst, citado en De Micheli 173). De Micheli, señala el influjo que figuras literarias como Lautréamont tuvieron en la literatura moderna y particularmente dentro del Surrealismo, influencia compartida junto con el Marqués de Sade y Sigmund Freud. Los surrealistas vieron en Lautréamont tanto como en Sade una

rebelión moral profunda. En el caso del primero les atrajo la liberación de la violencia desenfadada de sus sentimientos, y del segundo la intención de devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos (De Micheli 168). Por último, esta influencia operaba debido a que ciertos artistas del movimiento leían en los escritos freudianos la reivindicación de la imaginación y la posibilidad de encontrar un punto de encuentro entre la vigilia y el sueño: la superrealidad; concibiendo el Surrealismo como un método de liberación del espíritu. Así para Maurice Nadeau el Surrealismo: “No un medio de expresión nuevo o más fácil, no es una nueva metafísica de la poesía; es un medio para liberar totalmente el espíritu y todo lo que se le parece.” (Nadeau, citado en De Micheli 169).

Desde el punto de vista de las artes visuales, dentro del Surrealismo hay dos escuelas que difieren en la metodología de trabajo: una vertiente es la llamada *biomorfica*, asociada a la idea de automatismo o lo que es lo mismo, el dictado de pensamientos sin el control de la mente o razón – ejemplos de este modo de trabajo son las pinturas/collage de Max Ernst, las pinturas de Joan Miró y los escritos de André Breton–; la segunda variante es la llamada *naturalista*, que está asociada con la representación de dos imágenes reconocibles pero que han sufrido un proceso de metamorfosis, resultando en imágenes de sueños o pesadillas. Ejemplos de esta operación son las obras de René Magritte, Salvador Dalí, y Paul Delvaux, quienes no descartaron la representación convencional de la pintura occidental, trabajando a partir del uso de la perspectiva, el color local y el claroscuro, en un intento por unir representación y creación. (Brettell 46; Kleiner y Mamiya 996).

En la segunda mitad del siglo veinte algunas de las figuras más destacadas de la literatura latinoamericana vivieron y trabajaron en París, incluyendo entre otros a Octavio Paz, Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. En “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading” Jason Wilson

sugiere que hubo un grupo de disidentes tardíos del Surrealismo que fue dirigido por Octavio Paz, que más allá de una amistad cercana con Breton, reinterpretó la poética del movimiento (78). Después del estallido de la segunda guerra mundial, el continente americano recibió a muchos de los artistas exiliados, entre estos a surrealistas como Breton, que en 1938 visitó México y lo definió como un país “surrealista por naturaleza.” (Lucie-Smith *Arte* 13).

Más allá de estos datos, la relación de los artistas latinoamericanos con las vanguardias europeas es demasiado compleja como para ser expuesta aquí detalladamente, pero Lucie-Smith plantea que hubo dos partidarios del Surrealismo:

“[...] exiliados latinoamericanos que habían sido reclutados en las filas del movimiento surrealista en París, o bien emigrados europeos que se trasladaron a países latinoamericanos, sobretodo a México, a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940, impulsados por los acontecimientos políticos.” (*Arte* 93).

Por otro lado, la influencia del movimiento no es totalmente aceptada ya que se considera superficial como discute Valentín Ferdinán en “El fracaso del Surrealismo en América Latina”. Ferdinán desmiente la influencia del movimiento en Latinoamericana, alegando que es más un mito que una influencia contundente, y sobre todo un proceso que deviene en una ideología que suaviza la crítica de la realidad reduciéndola a un mito de lo maravilloso. Por ejemplo, para Ferdinán:

“[...] el Surrealismo de Paz debe ser visto, tal vez, más como el esfuerzo de dialogar con las corrientes europeas para insertarse en la escena internacional que como el resultado de una motivación inmanente a su proyecto de escritura.” (75).

Más allá de medir la veracidad o el alcance de la influencia en términos generales en los terrenos artísticos y literarios, lo interesante y posible de realizar en el contexto de este trabajo es pensar y discutir hasta qué punto la poética de Pizarnik se articula precisamente en la bisagra de la poética del Surrealismo y su superación, a fines no de negar o afirmar la influencia, sino como un modo, una manera de aproximarse a la poética pizarnikeana.

Particularmente en Argentina, hubo poetas y artistas trabajando desde perspectivas cercanas a la del Surrealismo europeo. Incluso en los 50 y años después, a pesar del cambio de centro cultural desde París a New York, el rito de iniciación para poetas o artistas argentinos —si no en su totalidad, la mayoría bonaerenses de nivel acomodado— seguía siendo París y la vanguardia privilegiada, la surrealista. Andrea Giunta, en *Vanguardia, Internacionalismo y Política* cuenta acerca del circuito que la intelectualidad porteña recorría en los años cincuenta, y cómo Buenos Aires seguía mitificando a la ciudad luz:

“Si se era habitué de la librería Galatea, del Jockey Club o, un poco después, del café Chambery, en el que se reunían los artistas, era posible conocer una de las tantas versiones existentes de esa ciudad que alimentaba las fantasías sobre la bohemia y la vanguardia en los círculos ilustrados.” (80).

Ya desde los años 20, por influencia de dicho movimiento, aparecieron en Argentina, concretamente en Buenos Aires, diversas revistas de corte surrealista, entre ellas: *Qué* (dirigida por Aldo Pellegrini, con dos publicaciones entre 1928 y 1930); *Ciclo* (dirigida por Aldo Pellegrini y Enrique Pichon Rivière, revista de ensayo y crítica que nucleó artistas de corte surrealista y a artistas plásticos de arte concreto, también con dos publicaciones de 1948 y 1949); *A partir de cero* (dirigida por Enrique Molina, con dos publicaciones de 1952 y la tercera de 1956); *Letra y Línea*, (dirigida por Aldo Pellegrini, tal vez el crítico de arte que más impulsó el movimiento surrealista en Argentina, que publicó cuatro números desde 1953 a 1954).⁵ Es dentro de este contexto de producción y tráfico de lecturas (Buenos Aires, París) donde se enmarca el trabajo de Pizarnik.

En cuanto al contexto histórico donde se inscribe la producción de Pizarnik, Melanie Nicholson considera como los textos más importantes de Pizarnik los que fueron publicados en los sesenta: *Árbol de Diana* de 1962; *Los trabajos y las noches* de 1965 y *Extracción de la*

⁵ Para más detalles sobre estas publicaciones consultar la tesis de Méndez Castiglioni, “Aldo Pellegrini, Surrealista argentino”. Accedido 2/28 <http://chasqueweb.ufrgs.br/~rdcastiglioni/tesis.pdf>

Piedra de locura de 1968. Señala que éstos, más *El Infierno musical* de 1971, funcionan al margen de las búsquedas compartidas por la “generación del sesenta”, búsqueda que empezaba por un rechazo hacia la lírica neorromántica y su subjetivismo extremo, en pos de un compromiso literario con la realidad social y política, nacional e internacional⁶. Por el contrario, Nicholson plantea que la poética pizarnikeana tiene mayor vínculo con poetas de la década del 40, como Enrique Molina y Olga Orozco, y poetas de la generación del 50, como los reunidos en torno a la revista *Poesía=Poesía*⁷, quienes profesaban según Nicholson un discurso puramente poético, libre de funciones sociales (71). Pizarnik no sólo no participó en actividades políticas —a diferencia de muchos de los escritores de su generación— sino que, hasta en sus lecturas, rechazaba ideologías y acciones políticas, como se lee en *Diarios*:

“Leo *La Historia del Surrealismo*. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al Hombre, no a las masas!” (40; énfasis en el original).

Que Pizarnik no se haya interesado por una especie de literatura digamos “comprometida con la denuncia social”, y que sus textos sean el testimonio de otra búsqueda, no sirvió de barrera para impedir que críticos como David Foster leyeran ciertos trabajos de Pizarnik —en concreto *La Condensa Sangrienta*— dentro del contexto de violencia y terror generado por las dictaduras

⁶ En términos generales, a los textos de esta generación se les atribuye la primacía de la anécdota sobre la inclinación lírica o surrealista —con alusiones a lo cotidiano, la cultura popular, y la incorporación de datos personales por parte del hablante que pos de una comunicación más directa (coloquial) con el lector—. Autores: Roberto Santoro, Juana Bignozzi, Héctor Negro y Juan Gelman, etc.

⁷ Revista (1958-1965) dirigida por Roberto Juarroz, Dieter Kaspaket y Mario Morales, donde se publicaron (sus trabajos) autores como Antonio Porchia, Manuel del Cabral; el mexicano Octavio Paz y Alejandra Pizarnik entre otros. Accedido 2/28 <http://www.robertojuarroz.com/bienvenidos.htm>. Roberto Juarroz, Elizabeth Ascona Cranwell y Miguel Ángel Bustos y la Pizarnik de los 60 son considerados escritores de “corte metafísico” que reivindican la autonomía del hecho poético (Piña, citada en Venti “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino [s.p.]”). Accedido 2/28 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

militares, llegando al punto de leer *La condensa* como “una alegoría del poder patriarcal” (“The Representation of the Body” 322).⁸

En su artículo “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading”, Jason Wilson explora los años en los que Pizarnik vivió en París (1960-1964), mostrándola como una ávida lectora de obras surrealistas. Según Wilson, estas lecturas afectaron su propia producción literaria, presentando a Pizarnik como el Quijote y los escritos surrealistas como las novelas de caballería que enloquecieron a su lector (89). Así, el autor relaciona a Pizarnik con el movimiento surrealista por la elección de sus lecturas, leyendo críticamente y absorbiendo los postulados de George Bataille, André Breton, Antonin Artaud, Henri Michaux y Octavio Paz, entre otros; y por la influencia de estas elecciones en su trabajo como crítica, puesto que escribió sobre la obra de estos autores (77).

Más aún, quizá desde una perspectiva diferente, Pizarnik es relacionada al Surrealismo por la presencia en su obra de ciertas características atribuidas a este movimiento, incluyendo el evidente uso de imágenes, la yuxtaposición de imágenes concretas e ideas abstractas, y la ausencia de frases y verbos conectores (Kuhnheim 70). Antonio Beneyto, editor de Pizarnik, también le atribuyó a su poesía tintes surrealistas como se lee en “Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el Lenguaje”,

“Al igual que los surrealistas, Alejandra Pizarnik trabajaba con frecuencia bajo el signo del automatismo psíquico puro, y a través de este medio expresa con la escritura (y también cuando se pone a dibujar con sus dibujos) el funcionamiento real de su pensamiento.” (24).

⁸ Autores como Karl Posso (“The Tormenting Beauty of Ideals...” 60) y Stephen Gregory (“Through the Looking-Glass of Sadism...” 265) señalan los peligros que conlleva tomar *La Condensa* como un texto de 1971, cuando fue en realidad publicado por primera vez en 1965 en *Diálogos I*, una revista mexicana editada por Octavio Paz, bajo el título “La Libertad absoluta y el horror” (Gregory 295).

Aquí tenemos un escritor que creyó en la propuesta surrealista de que el funcionamiento real del pensamiento viene a luz a través del automatismo. También este proceso de trabajo es el que Pizarnik se atribuyó para sí misma, pero sólo como primera instancia en su proceso de escritura, a la cual seguían el pensamiento y la edición —dando como resultado una fórmula ya desligada del puro automatismo psíquico bretoniano—, “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de »allá«. Al día siguiente releo lo escrito y pienso.” (*Diarios* 52; énfasis en el original).

Otros críticos de Pizarnik señalan que no utiliza la técnica surrealista original del automatismo. Marcelo Lazarte en “Más Allá del Surrealismo: la Poesía de Alejandra Pizarnik” explica que a diferencia de la confianza en el lenguaje propia de los surrealistas, y su afirmación del método automático, en Pizarnik se da una total oposición entre “El deseo de escribir ‘poemas terriblemente exactos’ y la atracción de dejar que el poema ‘se escriba como quiera escribirse...’” (876; énfasis en el original).

En “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, Patricia Venti esboza el contexto literario, cultural y político donde emerge la obra de Pizarnik, retrocediendo hasta los años 40. Más allá de enfatizar la singularidad de Pizarnik y remarcar la imposibilidad de adscribir su obra a x tendencia o movimiento en el contexto argentino, señala la posible conexión de los tres primeros libros de Pizarnik *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), con la tendencia neorromántica en cuanto a sus temas: infancia, noche ángeles, flores y pájaros, amor nostálgico (cuyo representantes son María Granata, Vicente Barbieri y Rodolfo Wilcock [s.p.]). No obstante, plantea que Pizarnik no se vinculó con éstos y que cualquier semejanza en la temática proviene de las lecturas de Pizarnik de los

románticos alemanes. Venti señala la cercanía de Pizarnik con los grupos vanguardistas⁹ surrealistas e invencioncitas, y a los escritores agrupados principalmente en torno a la revista *Poesía Buenos Aires*, activa hasta 1960. Por su parte, en *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un recuerdo*, Juan Jacobo Bajarlía afirma haber introducido a Pizarnik en el circuito literario y artístico de entonces: las reuniones en casa de Oliverio Girondo, reuniones en el *Jockey Club* con Edgar Bayley y el pintor surrealista Batlle Planas entre otros actores de la escena cultural del cincuenta, como Arturo Cuadrado y Raúl Gustavo Aguirre, quienes serían respectivamente dos de los primeros editores del trabajo de Pizarnik.

Lejos de haber empezado a escribir cuando el surrealismo ya estaba muerto, como señala Cesar Aira en su libro *Alejandra Pizarnik*: “Cuando A.P. comenzó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad).” (14; paréntesis en el original), Pizarnik presencié de cerca un surrealismo vivo, el invencionismo y todo el fermento vanguardista argentino, aunque sus ojos se inclinaron más a cierta literatura europea: los simbolistas franceses Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Lautreamont; los románticos alemanes Hölderlin y Novalis nombres que recorren numerosas páginas de *Diarios*.

Los Dos Surrealismos

El automatismo psíquico fue planteado por Breton en el primer manifiesto del movimiento, en la sección “Composición surrealista escrita o el borrador primero y último” de 1924:

“After you have settled yourself in a place as favorable as possible to the concentration of the mind upon itself, have writing material brought ton you. Put yourself in as passive, or receptive a state of mind as you can. Forget about your genius, your talents, and the talents of everyone else. Keep reminding yourself that literature is one of the saddest

⁹ El invencionismo de Edgar Bayley y Juan Jacobo Bajarlía (inspirado en el creacionismo del chileno Vicente Huidobro), el surrealismo de Aldo Pellegrini y el arte concreto de Tomás Maldonado, entre otras agrupaciones.

roads that leads to everything. Write quickly, without any preconceived subject, fast enough so that you will not remember what you're writing and be tempted to reread what you have written." (Breton 29-30).¹⁰

Propio de la creación surrealista es el procedimiento automático que, según César Aira, en *Alejandra Pizarnik*, reducía la obra una vez hecha a la condición de documento. La escritura automática, según dicho autor, puede pensarse como una documentación en sí misma, otorgando al registro una zona medular para la vida de la obra. Es así, en términos de 'documentación', que Aira lee la herencia surrealista presente en algunas formas artísticas del arte contemporáneo, como *happenings*, instalaciones, y el video arte (34). Otras de las formas en que el Surrealismo echó raíces en el arte de la segunda mitad del siglo XX es la estética del Expresionismo Abstracto estadounidense —cuyo ejemplo más celebrado y representativo es la obra de Jackson Pollock— en donde la subjetividad del artista fue considerada la materia del proceso mismo, y la manera de trabajo, lejos de responder a mandatos formales premeditados, fue entendida como expresiva y libre, siguiendo así el camino trazado por el automatismo psíquico bretoniano (*Lucie-Smith Movements* 15).

Con respecto a la poética de Pizarnik, Aira plantea que ésta logró desatarse del procedimiento automático y sus limitaciones "[...] A.P. sale de esta alternativa de hierro introduciendo al yo en las dislocaciones del sujeto. Crea una geometría donde el poeta puede dejar hablar a las "voces", al tiempo que mantiene la más estricta vigilancia sobre su trabajo." (58; énfasis en el original). Sobre esta idea de escribir voces también reflexionó Pizarnik en *Diarios*: " Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría

¹⁰"Después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración de la mente sobre sí misma, hazte traer material con qué escribir. Ponte en el estado mental más pasivo o receptivo que puedas. Olvídate de tu genio, de tus talentos y del talento de todos los demás. Recuérdate constantemente que la literatura es uno de los caminos más tristes que conduce a todo. Escribe rápidamente, sin tema previo, con tal velocidad que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo." (Mi traducción).

nombrarlas pero entonces serían personajes.” (460). Pizarnik sabía muy bien lo que escribía o *se le* escribía, y nada en su escritura parece haberse salvado de pasar por el filtro de su agudo ojo crítico.

Ahora bien, más allá de las posibles formas de rastrear la influencia que el Surrealismo tuvo o podría tener sobre otras producciones artísticas y literarias de América para luego llevarlas al terreno pizarnikeano, es importante tener en cuenta que esta vanguardia en sí misma no debiera ser reducida al automatismo psíquico bretoniano. Es en este punto donde hace falta abrir el terreno de la literatura, o mejor dicho la crítica literaria, y entrar en el terreno de las artes visuales para considerar otra faceta del Surrealismo. Esta faceta es una variante dentro de la vanguardia surrealista, la variante llamada *naturalista*, la cual está asociada con la detallada representación de dos imágenes reconocibles que han sufrido un proceso de metamorfosis resultando en sueños o pesadillas —como se han leído las pinturas de René Magritte y Salvador Dalí— (Kleiner y Mamiya 996). Esta variante es más reconocible o más evidente en el caso de la pintura.

Considerado uno de los mayores exponentes de la pintura surrealista dentro de esta variante (aunque, en 1934, fuera expulsado del movimiento por el propio Breton), Salvador Dalí dio nombre a su método de producción basado en asociaciones “sistemáticas” paranoicas: “Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática —*actividad paranoico crítica: un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes.*” (Sí 23; énfasis en el original). Este método de trabajo, según él mismo, le permitía materializar imágenes irracionales con la mayor precisión, a fin de que en su pintura el mundo de la imaginación y la irrealidad pudieran ser tan evidentes e innegables como el fenómeno de la realidad exterior. (Kleiner y Mamiya

998). Lejos de la modalidad empleada en la escritura automática —técnicas de asociaciones libres usadas previamente por la vanguardia Dadaísta— en el método paranoico crítico se parte de una ardua deliberación dedicada a presentar la copia más naturalista y detallada posible del sueño y la irracionalidad, creando una realidad de tipo onírico, donde la imagen y el sentido quedaban disociados, y esto nada tiene ya de automático en un sentido estricto, como nada tiene de automática la escritura de Pizarnik en sus propias palabras: “Partir de lo que quiero decir y luego buscar cómo quiero decirlo. A esto se reduce la cuestión.” (*Diarios* 387)

Contraria al método paranoico crítico está la receptividad del poeta/artista remarcada desde la otra variante surrealista. Así, para Octavio Paz: “El lenguaje del poema está en él [en el poeta] y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de imágenes.” (*El Arco y la lira* 54). Existe también en Pizarnik conciencia de esa profusión de imágenes provenientes de una mayor interioridad, pero que necesitara —después de aparecidas— una nueva configuración, como escribe Pizarnik en *Diarios* :

“Claro que no siento deseos de corregir ahora lo que estoy leyendo, por temor de perturbar, con el cálculo y la astucia, las imágenes dinámicas venidas inocentemente de mi recóndito yo. [...] Lo cierto es que mi manera de corregir no es buena y otra no conozco. Cuando yo corrijo, explico y traduzco (para ganarme la calificación, quizá, de criatura racional o intelectual). Sin embargo mi manera de corregir me parece un hallazgo. Debiera perseverar en ella. Gracias a ella, separo la imagen de las fantasías ocasionales o escoria o distracción.” (417).

Posiblemente la diferencia radical entre estas dos formas o variantes surrealistas, sea la figura o tipo de artista que se constituye a partir de su quehacer. En el caso del automatismo, el artista debe dejar de lado su razón crítica y no trabajar desde ideas preconcebidas: el artista tiene un rol marcadamente receptivo y casi ‘pasivo’, destinado a documentar el material de su

inconsciente, los múltiples ecos que lo habitan, inconsciente = arte. De ello se podría inferir que cualquier individuo que se expusiera a dicho método de producción podría ser ‘artista’. Éste planteamiento deja de lado la figura o idea de artista/poeta como ‘genio’ o como alguien dotado de talento y habilidades especiales. Por otro lado, la variante *naturalista* no abandona en su esencia la idea de artista como alguien que requiere de un entrenamiento particular y hasta de un ‘talento’. Es conocida la idea de Dalí de emular a los grandes maestros de la pintura —lo cual requirió entre otras cosas, de sus grandes habilidades manuales y obsesión por la técnica— para después avanzar hacia un estilo propio, estilo en donde, gracias a su técnica naturalista, logró hacer convivir en un mismo espacio pictórico a su mecenas con elefantes tan livianos como cisnes y en un ambiente que remite a lo onírico, como su cuadro *Cisnes que se reflejan en elefantes* (1937) (Kleiner y Mamiya).

Finalmente, quizá un punto clave para entender la dinámica surrealista radique en no reducirla ni al automatismo psíquico bretoniano, ni a la variante naturalista, puesto que más allá de las categorías que puedan crearse en referencia a esta vanguardia, “el Surrealismo se define como una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida y no como un conjunto de reglas formales, de medidas estéticas. Para el Surrealismo, en suma, es el contenido el que decide, su verdad, su fuerza.” (De Micheli 182). Desde esta óptica es que puede entenderse la extensa vida que dicho movimiento tuvo sobre la escena del arte global desde su nacimiento, y antes, durante y después del desarrollo de la segunda guerra mundial (de 1939 a 1945).

Las dos Alejandras

Yo canto

No es invocación

Sólo nombres que regresan (Pizarnik *Prosa* 149)

En la introducción del libro *From the Forbidden Garden* (donde se recopilan las cartas de Pizarnik a Antonio Beyneto desde 1969 a 1972), Carlota Caulfield plantea el tema del doble (*doppelganger*) y el uso que Pizarnik hace de esta figura¹¹. Pizarnik es consciente de ese desdoblamiento: “Que te has ido de ti es un decir, una forma verbal hallable en todas las literaturas.” (*Diarios* 250). Además, esta imagen del doble aparece representada en su poesía alternadas veces en relación a los espejos, como Pizarnik lo señala en una entrevista concedida a Martha Isabel Moia en 1972, donde afirma su “amor por los espejos” —vehículo por el cual representar su ser desdoblado— y el miedo a los mismos, miedo de ver justamente a esa otra que es. (*Prosa* 311).

Asimismo Caulfield relaciona a Pizarnik con escritores también fascinados con la problemática de pensarse/sentirse otro, especialmente con Rimbaud y su famosa frase “Je est un autre” (15). Pizarnik misma se identificó con la imagen que éste tenía del poeta como ‘visionario’ —como puede leerse en la carta de Rimbaud a George Izambard—, alguien con acceso a otros niveles de realidad, a otras percepciones. Así Pizarnik escribió: “Y supe que es ahí el lugar de la videncia [la noche], de la profecía. [...] No es la memoria ni el inconsciente, creo. Es un órgano de visión que encontré ayer, acostada, antes de dormirme.” (*Diarios* 300).

¹¹ Como puede leerse en el breve y celebrado poema con el que Pizarnik abre *Árbol de Diana* (1962):

“He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.” (*Poesía* 103)

Más allá de la influencia y las encontradas discusiones al respecto, ciertamente existen ecos de los supuestos poéticos del Surrealismo en el plano literario y artístico. Así, hay en la poesía de Pizarnik una serie de discursos y fragmentos donde las imágenes se repiten, conectan y superponen, como en el trazado de los sueños. Según Caulfield, en su artículo “Entre la Poesía y la Pintura”, la naturaleza de la imagen (collage de imágenes) está, al igual que la imagen surrealista, sometida al deseo y a procesos oníricos, creando así una nueva realidad que desplaza al orden lógico convencional, sobre todo en los poemarios *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* (5). Sin embargo, como lo he señalado anteriormente la utilización de las técnicas de escritura automática surrealista —“Ponte en el estado mental más pasivo o receptivo que puedas. Olvídate de tu genio, de tus talentos y del talento de todos los demás.” (Breton 29)— pueden haber estado funcionando, pero sólo como un primer acercamiento a la configuración del poema, como podemos leer en la ya citada reflexión de Pizarnik sobre su escritura: “Partir de lo que quiero decir y luego buscar cómo quiero decirlo. A esto se reduce la cuestión.” (*Diarios* 387)

Es interesante entrever en el proceso de escritura de Pizarnik una conexión más directa con el Surrealismo *naturalista*, debido a que la poeta se obsesiona con la palabra adecuada, la busca y la espera, y en la construcción de la imagen recurre a todo método selectivo. Sí bien esta espera puede parecer pasiva —como la de quien se limita a reproducir los ecos de su actividad más interior, más inconsciente— el oficio del poeta en el caso de Pizarnik es activo y consciente: “Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.” (*Prosa* 312). Además, está claro que la poesía como resultado fue fundamental para esta poeta, puesto que la idea en Pizarnik antecedió a la

forma, y ésta buscaba a su ideal a través del proceso. Un ejemplo de ello podría leerse en relación a una declaración que la poeta hizo sobre su libro *Los trabajos y las noches* (1965):

“trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlo me configure yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. [...] Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería.” (*Prosa* 314).

Por otro lado, sí bien la palabra es la única morada posible para el poeta, para Pizarnik el lenguaje no era suficiente:

“Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos, a pesar de mi Surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores” (Pizarnik *Prosa* 313).

Quizá sea la insuficiencia de la palabra misma lo que indujo a Pizarnik a pintar y dibujar. Lo ‘artístico’ va más allá de la elección de determinado papel para sus cartas, de la expresividad de su escritura manual, y este más allá son los trabajos concretos en otros medios que escapan a la escritura, ya sea como soporte (papel) o como escritura misma (caligrafía).

Alejandra Pizarnik estudió pintura bajo el tutelaje del pintor surrealista Juan Battle Planas. En 1965, después de regresar de su viaje en Europa, Pizarnik frecuentó las reuniones de la galería de arte ingenuo *El taller*, inaugurada por Nini Gómez, Leonor Vasena y Nini Rivero, lugar que atraía la concurrencia de escritores como Alberto Girri, Raúl Vera Ocampo, Enrique Molina, Olga Orozco y Manuel Mújica Laínez, y donde Pizarnik expuso su obra pictórica (Caulfield “Entre la Poesía y la Pintura” 4; Venti, A.P contexto argentino [s.p]; Piña, *Alejandra Pizarnik* 136). Pese a estos datos, es una tarea con un dejo de imposibilidad dar con la totalidad de la producción visual de Pizarnik, como discutiré en el capítulo III. Quizá esto se deba a que sus energías apuntaban a hacer público su trabajo como escritora, lo cual condiciona el cómo debe recibirse su trabajo, o al tamaño de su producción plástica visual. Pero esta tentativa es más

una pregunta que una afirmación, y sería injusto no dar valor a su producción visual sólo porque ella misma no la considerase.

Las dificultades para analizar la producción artística/visual de Pizarnik son dos: una es la material o concreta, ¿dónde están los dibujos/las pinturas?; y la segunda es de naturaleza conceptual, la inherente a los problemas de definir o considerar a alguien como ‘artista’, o algo como ‘arte’. Desde una perspectiva sociológica del arte, en su libro *Crítica del Arte: Teoría y Práctica* Juan Acha entiende el arte como un fenómeno sociocultural, un sistema basado en un intrincado contexto de producción, distribución y consumo, donde “[...] la obra de arte en sí no existe. Existe dentro de un contexto y en relación con un determinado sujeto.” (37). Desde esta perspectiva podríamos pensar que las exposiciones que Pizarnik realizó en la galería de arte ingenuo *El taller* son propias del fenómeno del arte, entendiéndolo como sistema y no como la expresión estética aislada de un individuo.

Los dibujos de Pizarnik tienen un rasgo de espontaneidad que sus escritos no tienen, ni siquiera sus últimos textos. Con espontaneidad me refiero aquí a un resultado parcialmente involuntario (porque sentarse dibujar es una decisión) o propio de un impulso que se produce sin cultivo o sin causa aparente. Así, éstos dibujos presentan figuras que aparecen en el espacio aleatoriamente y sin previa planificación o composición. El modo en que están hechos estos dibujos puede hacernos pensar en la configuración simple del dibujo de un niño —imágenes infantiles, espontáneas y de trazos que tanto representan como configuran el mundo psíquico del niño—, aunque no lo sean. Sus dibujos también denotan un trabajo informal en un sentido académico, un proceso en el cual Pizarnik deja de lado la posibilidad de trabajar desde ideas preconcebidas. Esta forma de trabajo se aleja de la intencionada y crítica variante *naturalista* para acercarse a la variante del automatismo, como puede leerse en la declaración de Pizarnik:

“[...] dibujo y pinto exactamente como los salvajes sin tradición ni artes que se reciben por herencia.” (*Dos Letras* 35).

Así, desde el trabajo espontáneo, la pintura y el dibujo brindan a Pizarnik la oportunidad de respirar de la metódica, obsesiva y exquisita tarea de encontrar la palabra exacta para su poesía.

“Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar *mis* palabras, implica una tensión que no existe al pintar”. (*Prosa* 314; énfasis en el original).

De la misma manera que en los poemas de Pizarnik la hablante poética expresa su condición de ser desdoblado y lo hace recurrentemente, la producción de Pizarnik también se desdobla y se presenta a partir de dos directrices: poesía surrealista de corte *naturalista* por un lado —cuando nos referimos a la escritura, en especial a sus poemas en verso—, y pintura/dibujo —variante ligada al automatismo bretoniano— por otro. Esta distinción muestra la doble realidad creativa de Pizarnik o “las dos Alejandras” que, más allá de las influencias que puedan provenir del Surrealismo, materializan la singularidad de una producción que parece trascender las fronteras de géneros, coordenadas de tiempo y espacio, geografía e historia, para nutrirse de otros lados: “Del lado de allá”, “Del lado de acá”, y formas “De otros lados”.

CAPÍTULO II: DIBUJOS TOMADOS

ANÁLISIS DE LOS DIBUJOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Existen varios análisis sobre la relación existente entre la poesía de Alejandra Pizarnik y las artes plásticas visuales en cuanto a la descripción y componentes espaciales propios de la pintura trasmutados a la poesía. En estos trabajos se trabaja sobre la referencia a lo pictórico y el transvase de lo visual en los poemas de Pizarnik, especialmente a partir de los grupos poéticos *El infierno musical* (1971) y *Extracción de la piedra de locura* (1968), si bien también se analiza esta relación a partir de la única pieza teatral de Pizarnik, *Los poseídos entre lilas* (Gómez).¹² En los análisis principalmente se establece la similitud entre las imágenes calificadas de ensueño y misticismo en los poemas de Pizarnik y la obra de pintores como Henri Rousseau, Jerónimo Bosch – el Bosco –y Odilón Redon (Leighthon). Por su parte, en *Alejandra Pizarnik* Cristina Piña señala el interés de Pizarnik por la plástica: el dibujo, el collage y la pintura y lo lee, por un lado como signo del “[...] marcado costado infantil” de la personalidad de Pizarnik”, y por otro como el origen de su “[...] forma básicamente espacial de concebir el poema.” (57). Pero, el arte plástico/visual, en concreto sus dibujos son más que una máscara para ser niña y más que un adorno como se ha sugerido.

En “El poeta y su poema” Pizarnik escribe un epígrafe donde está ya la pista para pensar el universo pictórico como un paradigma desde el cual abordar los poemas: “Un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado.” (“Prólogos a la Antología Consultada de la Joven Poesía Argentina” en *Prosa* 299).

¹² Véase por ejemplos los trabajos de Marianne Leighthon; Carlota Caulfield en “Entre la Poesía y la Pintura”; Thorpe Running, Natalia Gómez, y Samuel Monder.

Muchas de las figuras en los poemas de Pizarnik remiten a la espacialidad y materialidad de la pintura¹³. Sin embargo, en mi trabajo presento esa espacialidad y materialidad a partir de los dibujos hechos por la propia Pizarnik. Así, a diferencia de una lectura donde lo visual funcione como margen para explicar la poesía, en este trabajo analizo los dibujos hechos por Pizarnik desde la materialidad de los dibujos mismos para luego buscar otra forma de dar paso a la relación de esta práctica con su escritura. También analizo, a través del tropo literario de *ékfrasis*, tres de los breves poemas en *Árbol de Diana*, 1962: “un dibujo de Wols” poema 24, “exposición Goya” poema 25, y “un dibujo de Klee” poema 26. La relación entre estos poemas está dada por la presencia de la mirada o contemplación, pero el objeto de la mirada —un dibujo de Wols, otro de Klee— ha quedado perdido ya fuera del poema. De esta manera, como discutiré más adelante, los poemas parecen guardar relación con sus referentes sólo mediante el título, ya que en el cuerpo del poema la referencia es incierta, y el dibujo (o dibujos) aparece o borrado.

En *Alejandra Pizarnik*, Piña describe el escenario donde con cincuenta pastillas de seconal sódico el personaje poético creado por la misma Pizarnik, en 1971, puso fin a la Pizarnik de carne y hueso a pesar de los proyectos de entonces. Entre estos proyectos estaba la antología en la que trabajaba con Antonio Beneyto y Martha Moia, que iba a incluir dibujos y collages, que eran según Piña “[...] esa otra forma de seducir el espacio que practicaba Alejandra.” (16). Los dibujos de Pizarnik son ahora y aquí más que una forma de seducir el espacio, ya que no es el espacio el seducido, sino la subjetividad o mejor dicho subjetividades de Pizarnik y los dibujos, una puerta desde la cual acercarnos a su universo de creación poética. Cuando pienso en Pizarnik pienso en subjetividades en plural, por considerarla como momentos, suspensiones de un proceso

¹³ Véase como ejemplo los poemas “Extracción de la piedra de la locura” (*Prosa* 249, 251); “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (*Prosa* 258).

inestable y continuo, y no la ‘esencia’ inherente de una totalidad estática e inalterable llamada Pizarnik.

El ángel del abismo

En *Correspondencia Pizarnik* —en una carta sin fecha y dedicada a su amigo y editor Antonio Beneyto— Pizarnik habla de su experiencia angustiosa en París y cómo ésta la llevó a encontrar en los cuadros que veía un lugar donde abstraerse:

“Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis. Me enamoré de los pintores flamencos y alemanes (particularmente de Memling por sus ángeles) y Chagall (los preferidos por ahora)...” (58; énfasis en el original).

Bordelois, amiga de Pizarnik y editora de *Correspondencia Pizarnik*, comenta sobre esta misma declaración señalando el hecho de que a Pizarnik le gustaran dos pintores tan diferentes, pero unidos por cierta religiosidad: “[...] en el sentido en que la religiosidad atraía a Alejandra, más allá de todo credo establecido” (59).

Esta religiosidad que se menciona, no responde a una religión construida a través de una institución o iglesia, sino a un sentimiento que busca la unión con aquel *locus amoenus* ya perdido. Como comenta Octavio Paz en *El Arco y la Lira*, no es casual que el hombre moderno sienta preferencia por el estudio de los mitos, las instituciones mágicas y religiosas, el psicoanálisis o el arte primitivo puesto que “Son el testimonio de una ausencia, las formas intelectuales de una nostalgia.” (118).

Esta idea de religiosidad también ha sido percibida en la obra de Pizarnik como el elemento de una práctica de lo oculto. En *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*, Nicholson ve la obra de Pizarnik como ejemplo de literatura *esotérica*, en el sentido de una literatura fundada en una visión enigmática sobre la existencia humana:

“It is a profoundly religious stance, if we take *religious* in its original sense of *religare*, meaning “to bind back”. Virtually all esoteric thought begins with the principle of primordial unity, the notion that the world as we know it is the result of a fall, the shattering of an original whole.” (xiii; énfasis en el original)¹⁴

Esta idea de religiosidad, como un intento de retorno a la unidad, es una de las puertas de acceso para entender la poética de Pizarnik como una búsqueda, como una trascendencia:

“Quiero existir más allá de mi misma: con los aparecidos.” (*Poesía* 409). La búsqueda de esa otra orilla también está condensada en tres de los últimos versos escritos hacia finales de su vida sobre el pizarrón de su cuarto de trabajo: “No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo.” (Piña, *Alejandra Pizarnik* 15) o en poemas como “La Mesa Verde” donde se lee similar declaración: “Invitada a ir nada más que hasta el fondo” (Pizarnik, *Poesía* 450). Lo interesante es pensar que esa búsqueda en Pizarnik tenga una geografía particular, puesto que puede pensarse como activa o como una forma de pasividad, donde el sujeto no es agente sino paciente de *otro* externo, como se lee en el poema “Buscar”: “Buscar no es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir/ ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene.” (*Poesía* 344). Es como si la otra orilla existiera ya como una voluntad de ser, de irrumpir en el propio sujeto, pero ésta no se percibe como interna sino que se da en los intersticios de lo interno y externo — “*invitada a ir hasta el fondo*” — como algo *otro*, diferente que el sujeto, donde éste y la llamada ‘realidad’ confunden sus límites. (Dolar 64)

Ahora bien, que a Pizarnik le gustaran Memling y Chagall por sus pinturas, y en el caso del primero, por sus ángeles y por una cierta oscuridad, no nos dice formalmente nada sobre los dibujos de Pizarnik, pero si nos sirve de indicio para entender por qué estos existen, aunque no

¹⁴ “Es una actitud profundamente religiosa, si se toma *religioso* en su sentido original de *religare*, que significa reunir o “unir de nuevo”. Prácticamente todo el pensamiento esotérico se inicia con el principio de unidad primordial, la idea de que el mundo tal como lo conocemos es el resultado de una caída, la rotura de un todo original.” (Mi traducción).

sea más que en el estado de *desechos*. Pizarnik probablemente encontró en esta práctica lo mismo que había encontrado en la contemplación de aquellos cuadros: “Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en estado de éxtasis.” (*Correspondencia Pizarnik* 58).

Al hablar de Pizarnik, muchas veces se menciona la veta artística de la poeta recurriendo al hecho de que ella estudiara pintura con el pintor surrealista Juan Batlle Planas (*Correspondencia Pizarnik* 59). Esto lleva a la ecuación de que uno es lo que estudia, pero Pizarnik debido a su historia familiar y a una posición social de clase adinerada pudo romper con el paralelo persona-carrera y formarse en lecturas y prácticas acordes a su sensibilidad y fuera de un marco institucional predeterminado y determinante. Este pasaje por dicho taller ha sido visto por Piña como el último intento por sostener un estudio formal y sistemático, después de haber pasado consecutivamente por las carreras de Filosofía, Periodismo y por último la de Letras (Piña, *Alejandra Pizarnik* 43).

Pizarnik tenía cierta debilidad por papeles de calidad y lapiceras de colores, que usaba para crear su correspondencia con amigos, haciendo cartas con diferentes tintas, papeles y dibujos (Piña, *Alejandra Pizarnik* 57). Asimismo utilizaba toda una variedad de soportes e instrumentos de escritura que le permitían desligarse de una escritura de tinta negra sobre papel blanco (Di Cío 1). La información del quehacer plástico-visual de Pizarnik se resume en que fue a un taller de pintura, le gustaban los papeles y las tintas de colores, y en el hecho de que también dibujaba/pintaba. Piña en *Alejandra Pizarnik* menciona una exposición en 1965 donde “Alejandra mostró sus dibujos a la [Paul] Klee que conocían muchos de sus amigos por sus rituales envíos y regalos.” (136). Caulfield en “Entre la Poesía y la Pintura” señala que “Pizarnik también pintaba. Muchos de sus dibujos tienen la espontaneidad y la singular belleza de los

dibujos infantiles.”(5). Este “también” sugiere el segundo plano al que la pintura y el dibujo — como quehaceres artísticos— están relegados, perfilándose éstos a considerarse no más que un suceso curioso y sobre todo irrelevante ante la figura establecida y delimitada que se ha creado de Pizarnik como poeta. Considero, sin embargo que esto no es así, y que los dibujos son una puerta de acceso clave para ingresar al universo poético de Pizarnik, como lo sería de repente si se encontrase un cuerpo de poesía inédita escrita por Pizarnik.

Los dibujos de Pizarnik existen, aunque desperdigados y en manos de diferentes dueños. Sin embargo, a la hora de querer acceder a dicha veta dentro de su producción se produce cierto vacío: ¿Dónde están los dibujos? ¿Dónde sus pinturas? Mientras que por un lado se ha creado el inventario de toda su producción literaria, incluidas correspondencias y diarios, y el material crítico sobre su trabajo literario parece no agotarse, por otro lado sus dibujos están desprotegidos, en el sentido de ignorados, convertidos éstos en una especie de zona prohibida a la que sólo se mira oblicuamente y de paso, al igual que su pintura, que parece existir sólo en las ideas abstractas de sus críticos.

Como ya he señalado, la crítica se ha encargado de analizar la relación entre la pintura/dibujos y la poesía de Pizarnik. No obstante, cuando se hace (Caulfield, Leighon, Running, Gómez, Monder) no se analiza la pintura hecha por Pizarnik como cuerpo artístico —como arte— al igual que tampoco se analizan así sus dibujos. En la crítica, esta relación se basa principalmente en la presencia de lo espacial, propia de la pintura, en la poesía y debido a la manera que Pizarnik tenía de enfrentarse al poema como si estuviera ante un lienzo en blanco. Para Caulfield la poesía de Pizarnik es una poesía que ante nuestros ojos se torna corpórea —“El acto de observar desplaza la lectura” (“Entre la Poesía y la Pintura” 4)— al presentar imágenes

que a modo de collage surrealista se multiplican y superponen siguiendo un orden de aparente azar que desafía la lógica convencional (5).

En *The Critical Poem. Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*, Running Thorpe utiliza la relación pintura-poesía para desarrollar su idea del *espacio negativo* entendido como *ausencia*, como núcleo de la poética pizarnikeana (87). Ubicando la poesía de Pizarnik dentro de la tradición de la crítica del lenguaje, Running plantea que ésta se construye a partir de términos negativos como muerte, ausencia, el concepto de espacio negativo etc. y que sus poemas contienen su propia negación, en el sentido de que estos son incapaces de decir, incapaces de comunicar puesto que es inherente a ellos la ineficacia del lenguaje (87).

En *The Critical Poem* Running, presenta unas breves frases sobre la biografía de Pizarnik, señalando que ésta fue poeta y pintora, y recurre al hecho de que Pizarnik fuera pintora para dar cuenta de su interpretación entorno al concepto de ausencia:

“The concept of absence as a source for poetry is a difficult one, but it is helpful to remember that Pizarnik was also a painter. Painters often say that they start out thinking of the empty canvas as a “negative space”, the background of nonoccupied area that determines the painting.” (88)¹⁵

El problema que plantea la lectura de Running no reside en el hecho de considerar la ‘ausencia’ como núcleo de la poesía, sino en plantear que el análisis se centra en la pintura de Pizarnik para dar cuenta de ello, “This [el concepto de ausencia] may become a bit more clear if we go back to the earlier comparison between her poetry and her painting.”(89)¹⁶. El problema está en que en ningún momento se habla de ni se analiza el trabajo pictórico o gráfico, ni tampoco el de los supuestos artistas que piensan en el lienzo como un ‘espacio negativo’, de lo que se infiere que

¹⁵ “El concepto de ausencia como fuente para la poesía es difícil de abordar, pero es útil recordar que Pizarnik también fue una pintora. Los pintores suelen decir que empiezan pensando en el lienzo en blanco como un “espacio negativo”, el fondo de una superficie sin ocupar que predetermina la pintura.” (Mi traducción).

¹⁶ “Esto [el concepto de ausencia] puede ser un poco más claro si regresamos a la anterior comparación entre su poesía y su pintura.” (Mi traducción).

uno también podría hablar de la poesía de Pizarnik sin haber leído ningún poema, o emprender una lectura de la idea de poesía que se tiene cuando se piensa abstractamente en Pizarnik.

Gómez, en su tesis *Pizarnik y Pintura*, basándose en la biografía de Piña sobre Pizarnik, plantea que “Las primeras creaciones de esta poeta en el ámbito de las artes plásticas constituyen una serie de dibujos y pinturas en el estilo de Klee y Miró cubrían las paredes de su habitación.” (Gómez 9). El primer problema que plantea esta postura, es que referirse a algo como “primeras creaciones” trae implícita la idea de creaciones posteriores, a las cuales nunca se hace referencia, ni por Piña ni por Gómez. Sin embargo, dentro de todo el corpus crítico de la obra de Pizarnik, la tesis de Gómez es el único trabajo que se embarca en una lectura específica de los dibujos de Pizarnik trabajando con ellos y no desde la idea de ellos. En su tesis, Gómez explica que de los dibujos de Pizarnik ha seleccionado estudiar la figura humana. Más allá de señalar la influencia surrealista en los mismos, plantea que “[...] los dibujos de la figura humana son una forma de proyección”, y que “mediante la aplicación de un método psicológico de diagnóstico podemos conocer un poco más la personalidad y mundo interior de esta poeta.” (9). Lo importante aquí es conocer a la poeta, no al trabajo. Esta actitud no sólo termina, una vez más, en el frecuente hecho de desplazar los dibujos del punto de interés, sino en el gesto de llevar el arte a la psiquiatría u hospital, o sea a la vida o biografía, contribuyendo así a la extensa mistificación de la figura de Pizarnik. Los dibujos pueden llevarnos a la vida de Pizarnik, si esa es la lectura que se busca; sin embargo, los dibujos nos llevan, como analizaré más adelante, a ellos mismos y al universo poético donde la creación es el medio y la meta, y la referencia a la vida no es más que un fragmento borrado.

Creación

“Escribes poemas
porque necesitas
un lugar
en donde sea lo que no es” (*Poesía* 318)

Los dibujos de Pizarnik operan de la misma manera que este poema, son creación y no la representación de algo externo. En cuanto a la naturaleza de la conexión pintura-poesía, no hace falta más que ir hasta las palabras de la propia Pizarnik reflexionando sobre su proceso creativo:

“En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.” (*Prosa* 299, 300).

En esa declaración vemos que el dibujo es parte vital del proceso mediante el cual se llega a la palabra adecuada, un proceso de ‘llamamiento’, como lo define Pizarnik. Es llamativo que Pizarnik pueda imaginar palabras “sin saber aún su nombre”, puesto que el suyo parece ser un universo hecho de palabras, y no de cosas o hechos. Los dibujos están así sometidos a un equilibrio inestable de reemplazar y sobre todo ser reemplazados. Dentro de este proceso los dibujos tienen un destino provisorio, un destino de desecho, aunque la visualidad permanezca en el poema.

En el trabajo de Pizarnik, en parte de su proceso creativo, las nociones de dibujo, pintura y poema no pertenecen a categorías estables perfectamente cerradas sobre ellas, sino que funcionan como una articulación, un continuo donde cada parte constituye a la otra, y los límites

se desvanecen, por lo que la figura de Alejandra Pizarnik también se disuelve en sus creaciones difusas. La bidimensionalidad del dibujo se construye como puente hacia la palabra, y es en la palabra que el espacio cobra todas sus dimensiones, colores y texturas.

No obstante, como resultado ‘publicado’, tenemos la escritura de Pizarnik —que la crítica ha sabido muy bien, hasta misteriosamente, catalogar de poesía, poesía en prosa, cuento, teatro, crítica literaria—, mientras que el dibujo ha tendido dos destinos: quedar borrado en sí mismo, transfigurado en la palabra, o ser los desechos a los que nadie considera. En ambos destinos su doble naturaleza de “suplemento” es evidente.

No es intención aquí explicar los dibujos de Pizarnik basándome en las posibles intenciones de Pizarnik de hacerlos, privilegiando la intención del autor, pues se puede caer fácilmente en la falacia interpretativa, pero es el caso que la única información o lectura – por breves que sean –, que existe sobre ellos, son las declaraciones hechas por la propia Pizarnik.

Dónde encontrar los dibujos

En sus diarios (*Diarios*), entrevistas (*Prosa*) y en su literatura epistolar (*Correspondencia Pizarnik; From The Forbidden Garden y Dos letras*) Alejandra Pizarnik hace referencias al mundo del arte plástico. Allí están esbozadas sus preferencias artísticas, su concepción sobre la pintura como medio en el cual la tensión propia de su escritura no existía, y las reflexiones y declaraciones sobre sus propios dibujos. En mi trabajo, este material funciona como base para dar forma y peso a mi lectura de los dibujos de Pizarnik extraídos de las ya citadas ediciones de su literatura epistolar, y de un breve libro titulado *Zona Prohibida (Poemas y dibujos)*.

A diferencias de *Zona Prohibida* y la literatura epistolar publicada, ediciones acompañadas con facsímiles de dibujos, en sus *Diarios* no hay facsímiles de posibles dibujos que

puedan haber estado incluidos en las entradas originales. Este hecho puede que se deba a que Pizarnik no dibujara en sus diarios, o que su ausencia se deba más a políticas de edición. Los comentarios críticos sobre la edición de sus *Diarios*, como también la *Prosa y Poesía Completas* de la editorial Lumen —a cargo de Ana Becció— se centran en la problemática ética que supone la supresión de entradas¹⁷. Sin embargo, no hay juicios ni mención en cuanto a los dibujos, por la simple razón de no ser considerados de importancia.

Los dibujos

A diferencia del trabajo literario de Pizarnik no existe un cuerpo organizado de dibujos y pinturas a partir del cual se pueda concretamente realizar lecturas e interpretaciones y dicho cuerpo no existe debido al simple hecho de no tener cabida en la imagen canónica de Pizarnik. No obstante, los dibujos y las pinturas existen aunque éstos no parezcan ser abundantes en número. La simpleza de la imagen, la delicadeza del trazo, o ,en el caso de los dibujos, el gesto de haber sido regalados en su tráfico de correspondencia no son motivos para no ser siquiera considerados. En Pizarnik, puede que dibujar sea una actividad fundada en relación a una mirada vuelta hacia la infancia, dónde la mirada se remonta a la primer mirada, o como una práctica de para lograr ese momento de éxtasis, en sentido de “estar fuera de uno” como lo entiende Nicholson en su análisis sobre el trabajo poético de Pizarnik: “[...] an experience of *ecstasy*, a “standing outside oneself” in the purest sense.” (86; énfasis en el original).

Los dibujos de Pizarnik funcionan como la “piedra de la locura” al producir un ruido en la imagen cerrada que se tiene construida de Pizarnik como la poeta de los versos oscuros y breves. Son la piedra que ha sido extirpada y borrada, o mejor dicho son la piedra aislada,

¹⁷ Piña, Cristina “The ‘Complete’ Works of Alejandra Pizarnik?” en *Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed*; Venti, Patricia “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición, en *Especulo*, 26 (2004), accedido el 16 de nov. en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>

fragmentada, convertida y reincorporada en la forma de otro anecdótico adorno más en la vida de la poeta. Sin embargo, no son un adorno: por un lado son partes constituyentes de un proceso de búsqueda que los coloca en una situación inestable y de desecho; por otro lado son los restos, los resultados gráficos de ese impulso de búsqueda y espera que se condensa también en su poesía, como también el registro de un instante de éxtasis: “Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas. Participación en un mundo irrespirable, infantil, coloreado, lleno de músicas y de silencios.” (Pizarnik, *Diarios* 284).

La propia Pizarnik plantea que sus dibujos existen en función de su escritura dentro de ese ritual de llamamiento de la palabra: “Y este dibujo es como un llamamiento ritual.” (*Prosa* 300). Pero también están los otros, los pequeños dibujos viajeros que enviaba por carta a sus allegados, y los que expuso en la galería de arte ingenuo *El Taller* al regreso de su estadía en París (Cauldwell “Entre la Poesía y la Pintura” 4), y otros expuestos en las galerías porteñas *Galatea y Guernica* (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 59, 159). Aunque en la escritura de Pizarnik el dibujo en sí mismo quedara borrado, transfigurado en la palabra, su doble naturaleza de “suplemento” es latente como explicaré en breve. Pero antes de adentrarnos en ellos analicemos un poco la naturaleza del dibujo como género artístico.

El dibujo como género artístico

En su libro *The Primacy of Drawing*, Petherbridge busca en los escritos de la antigüedad clásica elementos para recrear los orígenes de las artes plásticas. Señala que tanto griegos como romanos coinciden en que la pintura empezó con el gesto de delinear la sombra de un hombre. Para desarrollar su concepto del dibujo como *continuo*, Petherbridge llega hasta el mito de origen de las artes plásticas del romano Plinio el viejo. Este mito de origen se remite a un dibujo, y

según este relato una muchacha enamorada había tenido el gesto de delinear sobre una pared la silueta de la sombra de su amado arrojada por la luz de una lámpara antes de que éste partiera de viaje. Luego, la silueta fue rellenada y modelada con arcilla por el padre de la muchacha, el alfarero Butades de Corintio. Petherbridge, señala que en este gesto del padre, metafóricamente, puede verse la potencialidad del boceto para encadenar una serie de procesos que pueden ser completados en otro medio, del dibujo a la pintura o a la escultura por ejemplo (19).

Más allá de las connotaciones del hecho de sea el padre quien complete lo que empezara la hija (algo incompleto), y la estrecha relación fundacional entre luz (amor) y oscuridad (perdida) presentes en el relato de Plinio ante los ojos de Petherbridge, lo que me interesa de este mito es la idea de principio y transformación inherentes al dibujo, como también la idea de ausencia implícita en el dibujo cuando se lo piensa como el registro de algo ya transformado y a la vez ausente, en el caso de Pizarnik —la subjetividad del sujeto en ausencia del yo crítico—.

En el mismo libro, dada la futilidad de otorgarle al dibujo una definición estática o cerrada (definir algo es siempre excluir aspectos que aun siendo excluidos forman parte de lo definido de una manera constituyente), Petherbridge pone en movimiento una noción sobre el dibujo como continuo:

“The continuum stretches between *finito* and *non finito*, between private and public, between the conceptual and the abstract, and the perceptual and the mimetic. The binary opposition that pull drawing between extremes [...] are linked by the moving line of drawing itself.” (16; énfasis en el original)¹⁸.

Esta noción de “continuo” es el paradigma que permite construir una visión que incluya diferentes tipos de dibujos, desde el boceto inacabado *non finito* a la factura cerrada *finito*. Así,

¹⁸ “Lo continuo se extiende entre lo finito y lo no finito, entre lo privado y lo público, entre lo conceptual y lo abstracto, y lo perceptual y lo mimético. La oposición binaria que tira del dibujo entre los extremos [...] están unidos por el movimiento de la línea del dibujo en sí.” (Mi traducción).

para Petherbridge el dibujo “[...] is both itself and more than itself.” (16)¹⁹ y existe como práctica independiente, separado de otros medios artísticos como la pintura, la escultura, el diseño, la arquitectura, aunque por otro lado esté unido a ellos. El dibujo como boceto, es decir inacabado, ha funcionado como el modelo inicial o punto de partida para la ejecución de otras prácticas artísticas. Esta idea de un desarrollo posterior a través de la redefinición o reestructuración del boceto trae como resultado una serie de extracciones que, vistas como acto, forman parte de un dinámico desarrollo de dibujos que el boceto pone en marcha (28). Además, un boceto forma parte del proceso mismo del pensamiento que se construye y puede también convertirse él mismo en algo acabado a través de la corrección y el tratamiento de la forma más allá de la línea: ej. el claroscuro, sin dejar de ser dibujo. En cuanto a la relación del dibujo con la escritura, en el caso de Pizarnik el dibujo es parte, según sus propias palabras de la configuración del poema, aunque su existencia como tal quedara comprometida.

En lo referente a las artes plásticas, lejos de seguir con la concepción y práctica del dibujo como algo inicial y en vías de desarrollo, Petherbridge expone que en la posmodernidad se ha fetichizado la idea del dibujo como algo elemental y auténtico, negándose cualquier tipo de potencial transformación o cualquier desarrollo posterior. Se privilegia así el dibujo como boceto, privado éste de cualquier posterior desarrollo, enalteciendo lo espontáneo, lo esquemático y lo puramente lineal (28). En Pizarnik el dibujo tiene una doble naturaleza, por un lado es el gesto de llamamiento de la palabra exacta para el poema, y por otro es el resultado de un gesto independiente ya de la palabra como representación. Este segundo destino debe entenderse a la luz de la misma lógica posmoderna señalada por Petherbridge: los dibujos son lineales, no buscan la ilusión de perspectiva o profundidad y no responden a la intención de ser el principio o boceto de algo por venir.

¹⁹ “[...] es a la vez él mismo y más que él.” (Mi traducción).

Este privilegio de lo espontáneo o esquemático tiene sus raíces en las vanguardias modernas que trabajaron bajo la constelación de la autenticidad, la valoración de lo primitivo en relación a la inocencia, la espontaneidad y la irracionalidad de una práctica libre, como sucedió con los artistas de las vanguardias del siglo XX, quienes según De Micheli encontraron en el arte negro de África (máscaras y fetiches) la eficacia de reducir el procedimiento narrativo a lo esencial: “[...] no se trataba de describir una emoción, sino de enunciarla sin dividirla o dispersarla multiplicándola en emociones menores.” (61; énfasis en el original).

Según la propia Pizarnik algunos de sus poemas se le escribían solos (*Correspondencia Pizarnik* 68), al menos así lo se lo expresó por carta a Juan Requeni, quien en las palabras de Bordelois “[...] fue algo así como un compañero de juegos poéticos, una suerte de hermano mayor ideal para Alejandra...” (*Correspondencia Pizarnik* 61). En esa carta Pizarnik habla de su experiencia parisina diciendo “[...] reconozco que siento alguna nostalgia del castellano, tanto hablar francés me deja idiota. Para consolarme escribo algunos poemas –se me escriben” (68). En estas líneas está esbozada la idea del sujeto a quien lo asiste otra voz u otras voces, un sujeto/medium a quien las cosas le suceden sin agencia sobre ellas. Esta idea, que encierra a su vez la del ‘doble’, se manifiesta la poética pizarnikeana como lo señalé en el capítulo I. En referencia al desdoblamiento en la poética de Pizarnik, en su artículo “¿Dónde el lugar del canto?” Duchesne señala que la presencia del doble se condensa en la voz, “El desdoblamiento en Pizarnik se da precisamente en la voz, siendo ésta no sólo el otro del sujeto que enuncia, sino el otro del poema.” (161). También la crítica habla de la multiplicidad de voces en cuanto a los diferentes géneros trabajados por Pizarnik. En “Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik” Chávez Silverman señala la falsa división creada por Pizarnik y mantenida por la crítica de enfrentar la prosa y el verso (13).

Lo que me interesa señalar aquí con respecto al desdoblamiento es que las creaciones de Pizarnik, la escritura y los dibujos, operan en la bisagra de ese mecanismo. El desdoblamiento es uno de los aspectos compartidos entre la escritura y los dibujos de Pizarnik. Mientras que los poemas, en un sentido poético y de tradición romántica, según Pizarnik, se le escribían, los dibujos también parecen responder a este llamado. Si se observan los dibujos, éstos se presentan literalmente como el rastro de un proceso que se ejecuta pasivamente, en una manera que recuerda al dictado del pensamiento sin la intervención del yo crítico, adjudicado a la escritura automática surrealista.

Más allá de la continuidad poética entre la escritura y los dibujos de Pizarnik, existe una diferencia entre estos dos medios. Principalmente, la diferencia entre escritura y dibujo está en que tanto los poemas como las prosas eran revisitados en pos de una corrección exhaustiva por parte de Pizarnik (Piña *Alejandra Pizarnik* 53, 101, 102), mientras que los dibujos no presentan borraduras, tachaduras, ni ningún otro signo que permita leerse como trabajo revisitado. Cabe preguntarse cuál es el papel de la llamada inspiración y por qué los poemas necesitaron de un arduo proceso de edición, mientras que los dibujos no presentan rastros de correcciones o intervenciones posteriores a su invención. Aquí hay una disparidad, pero la respuesta es siempre una nueva pregunta.

En “Entre la Poesía y la Pintura” Caulfield señala que los dibujos de Pizarnik recuerdan a los de Federico García Lorca (5). La actitud de acercarse a los dibujos de Pizarnik en busca de parecidos formales con otros dibujos es el gesto primero y lógico, pero tiene corta vida, puesto que el recorrido de esta lógica radica en una superficial que rápidamente se desplaza del dibujo y se dirige hacia afuera, hacia otros dibujos. Más allá de señalar un parecido no se indica ni en qué ni cómo, y aunque se lo hiciera, aunque se señalara que comparten la linealidad y cierta

modulación en la simpleza del trazo, esta actitud no sería más que una tentativa de llevar los dibujos de Pizarnik al terreno de lo ya conocido, a los dibujos del *mainstream*, a lo cultural e ideológicamente establecido.

Ahora bien, el análisis de Caulfield no es un análisis enfocado en los dibujos de Pizarnik, sino que la autora comenta brevemente, y al margen de su argumento, la similitud de los dibujos de Pizarnik y los de Lorca. Aclarado esto, me pregunto ¿cuál es la justicia en decir los dibujos de Pizarnik se parecen a los de Miró, a los de Klee a los de Lorca, etc? Como primer acercamiento esta actitud es tan válida como cualquier otra si es que supone otras capas de lectura vueltas a los dibujos mismos, centradas en éstos a fin de no desplazar la mirada hacia afuera.

Compartir la simplicidad del trazo, lo lineal y bidimensional que no busca efectos de volumen, son elementos de unas superficies que necesitan al menos de una segunda mirada para sostener una familiaridad. Si se miran los dibujos lorquianos se ven representados elementos que según Alberti, pertenecen a la niñez de Lorca.²⁰

Por el contrario, si uno observa los dibujos de Pizarnik estos no contienen en sí signos que puedan ponerse en diálogo en términos de “parecido” con elementos de su vida cotidiana, en el sentido de decir «estas líneas configuran una silueta que recuerda a las baldosas típicas del Buenos Aires de los sesenta o a la taza de café que servían en el *Jockey Club* porteño». Lejos de trabajar sobre la lógica de representación, los dibujos de Pizarnik son más bien semi-abstractos y fragmentarios, y aunque permitan el reconocimiento de ciertas siluetas: aves, figuras humanas o flores, pertenecen al orden de un pequeño cosmos independiente:

²⁰ “Cuando cogía unos lapicillos de colores o la misma pluma con la que escribía sus poemas, seguía teniendo una frescura de fontana, una gracia como de juego en la calle, de sonrisa de patio, de gallo de veleta, de todo aquello que había visto —u oído— no sabía cuándo con los ojos de su niñez granadina: jarrones con peces y flores, vírgenes atravesadas por puñales, niñas en las ventas y azoteas, ángeles de las torres, manolas, arlequines, bandoleros y marinerillos ebrios y enamorados, todos los temas y figuras de su poesía lírica y dramática...” (Alberti citado en <http://jorgeletralia.com/2005/06/08/federico-garcia-lorca-el-nino-dibujante/> accedido el 9/18 14:20)

“Por eso me doy en fragmentos, me hundo en el lenguaje y existo en las palabras. Me paseo en mi nido de hilos rígidos, me danzo en mi prisión, en mi jaula flexible, en mi corazón de flores, en mi ser sin nombre. [...] Grandes lechos náufragos y yo escribo mi insomnio de tigre hembra en el desierto y yo dibujo mi mapa de cenizas que recorro detrás de mi mirada. Yo me busco donde no estoy. Yo brillo, soy transparente, yo he vivido y vivo y no sé dónde.” (Pizarnik, *Zona Prohibida*; 25 énfasis mío).

Dibujos como *suplemento*

En su libro *On Deconstruction* Jonathan Culler analiza las nociones que diferentes teóricos han tenido sobre la relación entre habla y escritura a partir del concepto de “*suplemento*” (Rousseau, Saussure, Derrida). Culler, señala que la idea de “*suplemento*” es intrincada debido a sus dos sentidos encontrados, ser y no ser parte constituyente o elemental de otra cosa. Este autor primero presenta el concepto de suplemento como una noción utilizada por Jean-Jacques Rousseau para entender la relación entre el lenguaje hablado y la escritura, y es el concepto que, según Culler, fue utilizado por Jacques Derrida para —dentro de la tradición occidental— entender la escritura fuera de su papel subordinado con respecto al habla, subvirtiendo así todo el sistema (103).

No es intención el detenerme aquí en una discusión sobre la naturaleza de esta nueva concepción de la escritura, sino apropiarme de la noción compleja de *suplemento* para entender la relación entre los dibujos y la escritura de Pizarnik. Según Culler:

“The supplement is an essential extra, added to something complete in itself, but the supplement is added in order to complete, to compensate for a lack in what is supposed to be complete in itself. These two different meanings of supplement are linked in a powerful logic, and in both meanings the supplement is presented as exterior, foreign to the “essential” nature of that to which is added or in which it is substituted.” (103).²¹

²¹ “El suplemento es un elemento adicional esencial, añadido a algo completo en sí mismo, pero el suplemento es añadido con el fin de completar, compensar una falta en lo que se supone que está completo es sí. Estos dos significados diferentes de suplemento se vinculan en una lógica poderosa y en ambos sentidos el suplemento se presenta como exterior, ajeno a la naturaleza “esencial” de aquello a lo que se añade o lo cual substituye.” (Mi traducción).

Hay al menos dos posibilidades de entender los dibujos de Pizarnik en relación a su escritura: primero, pensarlos como una sustancia que se desintegra para configurar otra —la escritura—; y segundo, como una sustancia solidificada en sí. Por un lado, la primera opción permite pensar los dibujos como elementos, mejor dicho como ‘actos’ constituyentes de lo escrito —puesto que la escritura como sistema no es suficiente en si misma— al tiempo que como tales, como dibujos, no quedan expuestos en la superficie del texto sino que han sido borrados. Transfigurados ya de su forma inicial los dibujos van cediendo lugar a la palabra como signo escrito. De esta manera, no son un suplemento añadido a una entidad ya completa, sino que son, desde origen, el proceso constituyente del poema, del texto. Por otro lado, como una sustancia solidificada en sí, los dibujos devinieron en la piedra de la locura de la poeta. Sin embargo existen, y sólo queda salir a su encuentro y *extraerlos*.

Trabajos públicos y privados

Además de haber dibujado y haber distribuido los resultados dentro de su círculo íntimo, Pizarnik expuso públicamente sus trabajos. En una breve descripción que acompaña el facsímil de un dibujo de Pizarnik de 1964, Bordelois señala que éste “recuerda” a los de una exhibición organizada en la *Galería Galatea* con Manuel Mujica Láinez y Cecilio Madanes (*Correspondencia Pizarnik* 159). Además, Bordelois menciona que Pizarnik “[...] hizo un breve pasaje por el taller de Battle Planas y que sus dibujos fueron expuestos en Buenos Aires, en la galería Guernica, conjuntamente con obras de Manuel Mujica Láinez y de Cecilio Madanes.” (59). Es interesante notar que toda información sobre actividades que excedan la imagen de Pizarnik como poeta queda confinada en notas al margen. No está claro en estas citas si es que se

trata de dos exposiciones diferentes o simplemente una errata con respecto al nombre de la galería.

Pizarnik realizó dibujos para que fueran expuestos y ahí están, no como desecho al terminar de gestarse la escritura, sino como esa piedrecitas germinadas de sí. Estas piedrecitas también aparecían como ofrendas para amigos en las cartas hechas por Pizarnik, siendo éstos a una misma vez un arte íntimo pero también compartido en todo un circuito. Merece atención también el hecho de que realizara dibujos para que fueran incluidos como parte de su antología planeada con Antonio Beneyto y Martha Moia —publicada finalmente en 1975 bajo el título *El deseo de la palabra*—.

Los dibujos, hechos para ser incorporados en tal antología, fueron envidados y recibidos, aunque tal inclusión no llegó a materializarse. Con respecto a la inclusión de dibujos, Pizarnik se expresó entusiasmada con la idea de incluirlos, como se lee en una de sus postales enviadas a Beneyto: “Con qué debo dibujar —dame también medidas— para que te sea fácil imprimir los dibujos? Prohibido el color? Dime.” (*Dos Letras* 101). Además, hay otros dibujos que también son visibles, como los que materialmente aparecen en libros como *Zona Prohibida*; *Correspondencia Pizarnik*; *Dos Letras*; y *From the Forbidden Garden*, siendo estos dos últimos los que contienen los dibujos enviados a Beneyto para la antología de Pizarnik.

Análisis de los dibujos

Los dibujos analizados están divididos según mi criterio en dos grupos. Primero, he agrupado una serie de seis dibujos que, al haber sido editados en los libros parecen no haber estado sometidos a fragmentaciones o modificaciones radicales. Aunque no se indique las dimensiones de los mismos, a saber por la tendencia de Pizarnik a dibujar sus cartas, se induce la

pequeñez e intimidad de los mismos al formar parte de la correspondencia que ésta mantenía con sus amigos y allegados. En el segundo grupo encontramos cuatro dibujos a los que he llamado “amputados” debido a los visibles cortes de los facsímiles en las páginas y a la falta de referencia de la edición con respecto a ellos —fecha, técnica empleada, calidad del soporte, dimensiones, etc.—; rasgo también compartido con los dibujos del primer grupo.

La linealidad del éxtasis

El primer grupo de dibujos fue extraído de los libros *Dos Letras* y *From the Forbidden Garden (FTFG)*. Si bien estos dos libros contienen supuestamente las mismas cartas y dibujos que Pizarnik envió a Antonio Beneyto, no cuentan con los mismos elementos. El primer libro contiene una postal (carta 29, 101) y dos cartas (carta 8, 45; carta 10, 51) que no aparecen en la versión en inglés, también prologada por Carlota Caulfield. No encontré más indicación que la brevedad de las cartas y el poco material anecdótico o información recogidos en ellas, como las razones para quedar excluidas de *FTFG*. De igual manera, tres de los dibujos en el primer libro (40, 66, 90) están ausentes en la versión en inglés, versión que cuenta con facsímiles en color y de mayor calidad que podrían haber facilitado la lectura de los mismos.

El porqué de la exclusión de estas piezas, como así también la inclusión en *Dos Letras* de dos cartas —una de Anna Becció (117, 118) y otra de Martha Moia (119, 120), posteriores a la muerte de Pizarnik (donde se expresa el cariño hacia la ausente)— escapa a este trabajo. Por qué Caulfield omitió estos ejemplares en *FTFG* y Beneyto concordó en ello no es menester aquí, más que el de reforzar mi percepción sobre lo caprichoso de las ediciones. Lo más triste es encontrar una vez más los dibujos como miembros cercenados, pedazos de un cuerpo mayor que ya no podemos visualizar, los ejemplares concretos de mutilaciones arbitrarias.

El primer grupo de dibujos está a su vez también dividido en dos. Esta división se funda en la naturaleza visual de los mismos. De esta manera, dos de los tres dibujos excluidos en *FTFG* presentan texto escrito y son la materialización de un estado intermedio entre la escritura y el dibujo (sobre estos hay un breve observación en la introducción). De los cinco restantes, cuatro están presentes en los dos libros y comparten la pura linealidad, la ausencia de texto escrito —a excepción de la presencia de la firma con letra de carta minúscula “alejandra Pizarnik” — y uno (*Dos Letras 90*) tiene las mismas características pero está firmado con las iniciales “a.p.”.

En cuatro de los cinco dibujos que no tienen texto —facsimiles en blanco y negro— se materializa la contención de las figuras mediante una línea que funciona dentro del mismo dibujo como marco que contiene o delimita el campo visual. En las artes plásticas/visuales, la presencia de un dispositivo, marco, pedestal, vitrina, sirve para delimitar qué debe considerarse parte de la obra y qué no, pero a un mismo tiempo son un agregado que opera y no como parte de la obra, completándola. Aquí es tentativo de abordar un breve recorrido por la idea de marco para luego guiar la lectura de esas líneas contenedoras en los dibujos pizarnikeanos.

La pintura, como género específico de las artes visuales, tuvo históricamente la necesidad de delimitar el espacio donde se presentaba. En la edad media se delimitó con nichos o falsos marcos, puesto que la pintura al igual que escultura, estaba subordinada a la arquitectura. Luego, en las exhibiciones de los salones académicos, el montaje se llevó a cabo mediante la simetría bilateral de filas de pinturas, al tiempo que las pinturas aumentaban de tamaño a medida que el ojo ascendía en su recorrido (Brettell 71). La convivencia de una importante cantidad de pinturas sobre un mismo muro hizo que éstas necesitaran de un marco prominente para diferenciarse de las demás imágenes. De ahí proviene la tradición de colocar un suntuoso marco, la más de las veces atiborrado de ribetes y molduras.

Qué se debe ver y qué se debe considerar como parte del campo visual de una pintura o dibujo, y qué queda excluido, es el trabajo o función del marco. En *Modern Art 1851-1929* Brettell hizo una atractiva interpretación no sólo de los cambios en cuanto al contenido del arte moderno, sino también de la manera de exhibirse éste ante el público²²: “Thus the mode of display became as important in the art world as it did in the commercial world, where major developments in display technology were sweeping Europe and America.” (71).²³

Según la crítica, el principio de este nuevo modo de exhibir: montaje al nivel de la línea del ojo, enmarcado simple, obras separadas considerablemente unas de otras, y sobre un muro lo más neutro posible, está enraizado en las exposiciones del movimiento expresionista de finales de 1870 y principios de 1880 (Brettell 71; Kleiner y Mamiya 862). Más allá de brevemente contextualizar el moderno y radical cambio en el modo de presentar o exhibir las obras artísticas —y sin detallar los cambios en cuanto al contenido del arte moderno (tema ampliamente discutido por la crítica)— lo que me interesa destacar aquí para abordar los dibujos de Pizarnik es resaltar la necesidad de mostrar la función del marco en relación al campo visual que contiene, ya que la noción de marco sirve de soporte al análisis de los dibujos.

Al mirar el primer grupo de dibujos, todos en blanco y negro a excepción de *Töd* (figura 3), en cuatro de ellos se ve la presencia de líneas que funcionan como contorno, es decir, como un marco contenedor para las figuras presentadas en su interior (figuras 4, 5, 6, 7). Sin embargo,

²² Para Brettell, el fenómeno artístico del arte moderno se entiende en relación a las exhibiciones temporales que comenzaron a desplegarse en los siglos XIX y XX como parte de un desarrollo inseparable de los cambios económicos, sociales y políticos de la modernidad. Según su análisis, las exposiciones internacionales de ferias industriales tenían como finalidad exhibir las nuevas tecnologías modernas, funcionando así como vehículos comerciales para los gobiernos y sectores privados. A su vez, esta lógica de exhibición y consumo se trasladó a la esfera del arte, donde particulares, marchantes de arte y cooperativas de artistas extendieron la necesidad de exhibir originales y también reproducciones a partir de la segunda mitad del siglo XIX, afectando no sólo la proliferación de exhibiciones sino, sobre todo el modo de presentar el objeto artístico.

²³ “Así, la manera de exhibir fue tan importante en el mundo del arte como lo fue en el mundo comercial, donde los principales desarrollos tecnológicos en exhibición estaban arrasando en Europa y América.”

este marco no es un dispositivo añadido a la superficie, sino que es parte inherente del dibujo mismo, es línea.

En términos generales y culturalmente insertada, existe la idea de que un marco eleva una obra al rango de arte, al tiempo que sólo las obras de arte son merecedoras de un marco. Siguiendo esta lógica, se tiende a percibir algo como arte en relación a su añadido inmediato, es decir, si se encuentra en un marco, sobre un pedestal, vitrina etc. Ciertamente Pizarnik no estaba exenta de tal creencia. En una de sus cartas a Beneyto, Pizarnik pone en evidencia esta opinión:

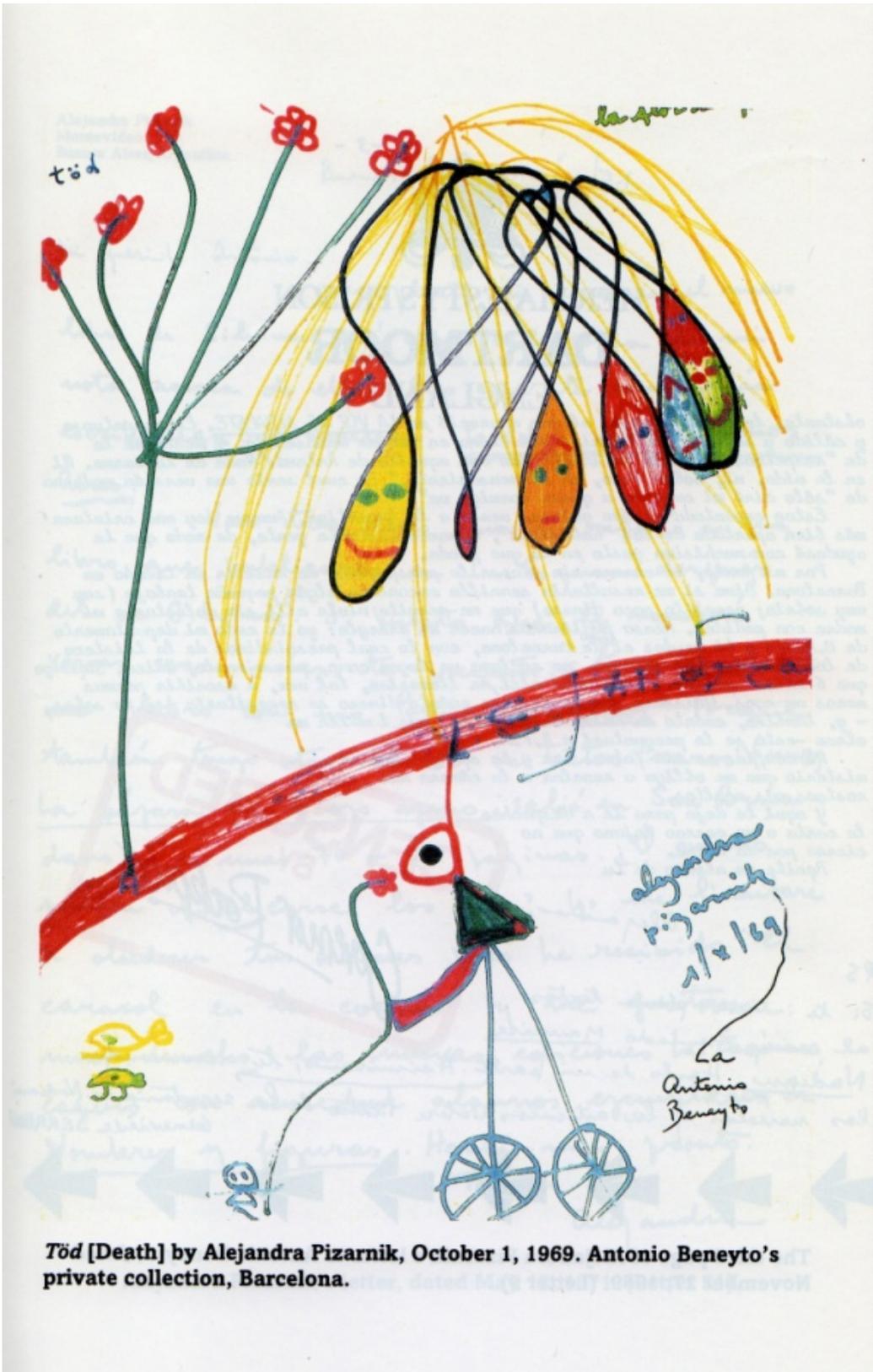
“Querido amigo Antonio, gracias por enmarcar mis dibujos tan elementales, infantiles y catárticos. Si bien *no creo que merezcan un marco* yo te lo agradezco. En cambio *los dibujos tuyos merecen mucho más que un marco* (el color del marco del último dibujo tan precioso que me enviaste es lila y está muy cerca de mi mesa de trabajo).” (*Dos Letras* 47; énfasis mío).

Este comentario expone además las consideraciones de la propia Pizarnik hacia sus dibujos, calificándolos de “elementales, infantiles y catárticos”, lo cual tiene implicaciones a las que me referiré más adelante. Al mismo tiempo, muestra el gesto de percibir ciertos objetos (dibujos) como más dignos de un marco que otros; es decir: sólo lo que merece ser arte está enmarcado. Esto indirectamente exterioriza la condición misma del arte, puesto que algo sólo es arte cuando es percibido, interpretado y bautizado como tal, como lo expuso Danto en su libro *The Transfiguration of the common place*: “To see something like art at all demands nothing less than this, an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art. [...] Without theories of art black paint is just black paint and nothing else [...]” (135).²⁴

Pizarnik construyó activamente sus conocimientos sobre arte y literatura, su apreciación sobre las artes plásticas y una sensibilidad propensa al deleite de ciertos pintores: “Es medianoche y estoy obnubilada por haber estado 4 horas dentro de un libro sobre Jerónimo

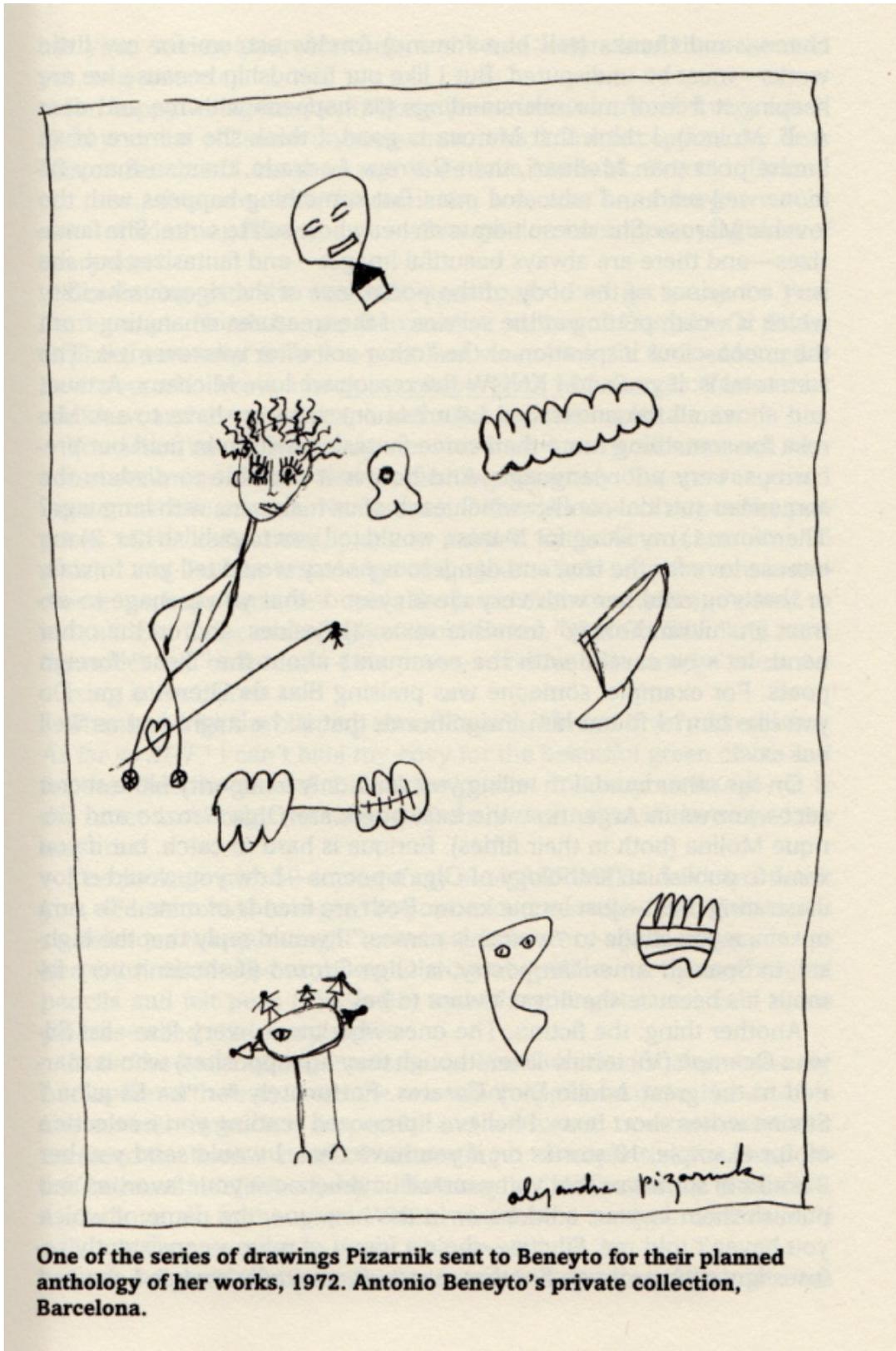
²⁴ “Ver algo como arte exige nada menos que esto, una atmosfera de teoría artística, un conocimiento sobre la historia del arte. [...] sin teorías sobre arte la pintura negra es sólo pintura negra y nada más [...]”

Bosch. O acaso estoy más lúcida que nunca.” (Carta a Beneyto en *Dos letras* 437). También, en las reflexiones de sus *Diarios* aparecen referidas imágenes de cuadros de pintores y los nombres de sus artistas predilectos —“[...] cuando recuerdo ese cuadro de Picasso” (35)— recordando el cuadro a través de los fragmentos de su memoria. Más adelante en *Diarios* Pizarnik expresa: “Quiero componer *Les Chants* y, asimismo, describir dos cuadros: el de Bosch y el de Brueghel. El segundo me impresiona más, actualmente. Sobre todo por el frenesí del niño de cubrirse con la máscara.” (462; énfasis en el original). Y refiriéndose a su madre expresa: “Le muestro las reproducciones de Gauguin y Van Gogh. Le gusta. Sonríe ante los pechos descubiertos de las tahitianas. Acepta al arte y a los artistas, pero siempre que se den en otro planeta.” (37). Aquí deja también al descubierto cierto rechazo de su madre hacia sus inclinaciones artísticas y literarias.



Töd [Death] by Alejandra Pizarnik, October 1, 1969. Antonio Beneyto's private collection, Barcelona.

Figura 3 (From the Forbidden Garden 33)



One of the series of drawings Pizarnik sent to Beneyto for their planned anthology of her works, 1972. Antonio Beneyto's private collection, Barcelona.

Figura 4 (From the Forbidden Garden 41)



One of the series of drawings Pizarnik sent to Beneyto for their planned anthology of her works, 1972. Antonio Beneyto's private collection, Barcelona.

Figura 5 (From the Forbidden Garden 71)

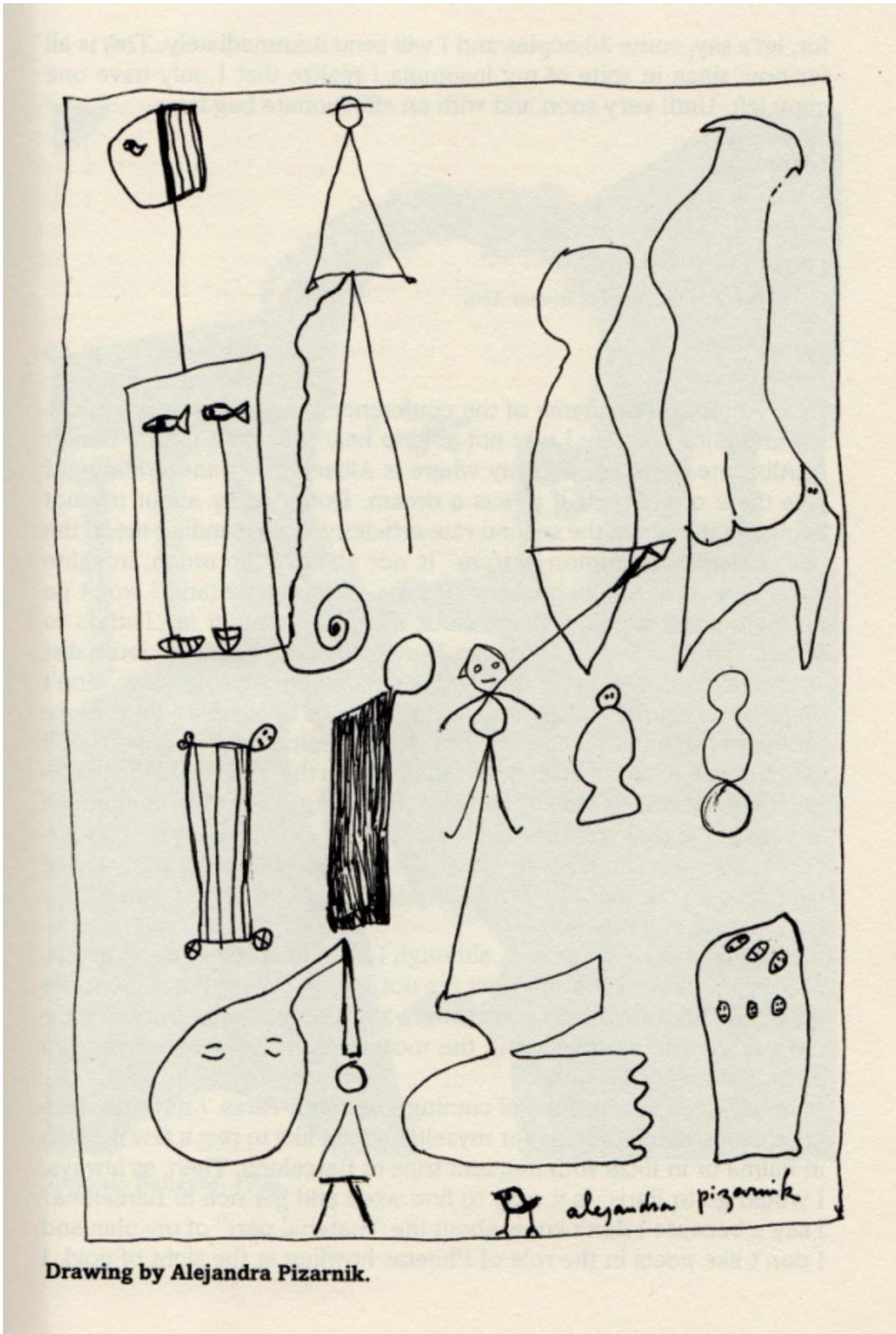


Figura 6 (From the Forbidden Garden 47)

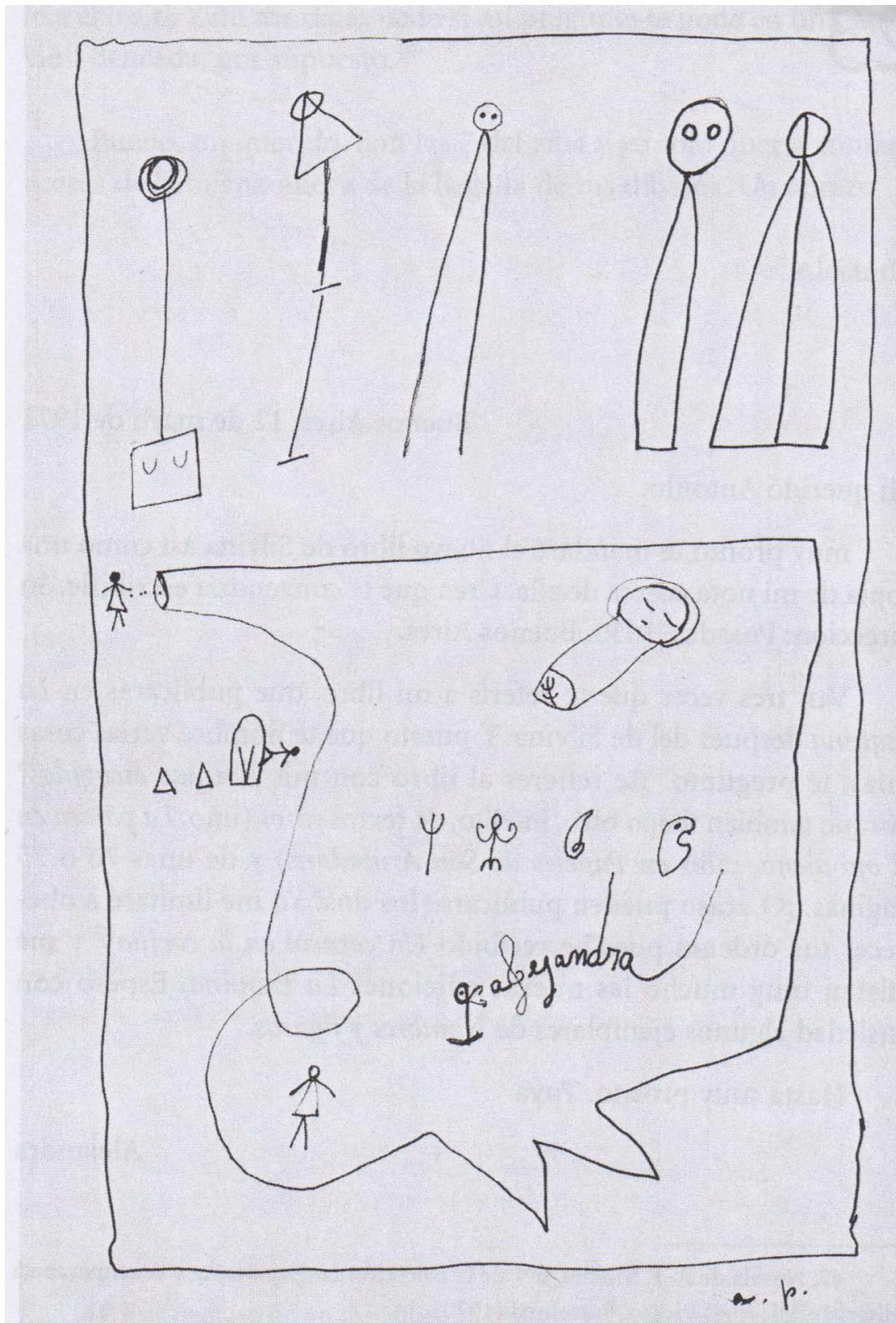


Figura 7 (Dos Letras 90)

Ahora bien, ¿Por qué los dibujos de Pizarnik según su propia sentencia, no merecen un marco? Posiblemente el fin último de la declaración haya sido halagar la producción de su amigo y editor mediante la —seguramente deliberada— desvalorización de lo propio. Esta desvalorización o negación de lo propio involucra cierto tono de inseguridad y desconfianza con respecto a lo hecho/dicho/escrito. Cierta eco de que lo presentado nunca es suficiente o auténtico resuena también en la literatura Pizarnik, como en los textos extraídos de la antología *El deseo de la palabra*: “Fragmentos para dominar el silencio”, “Piedra fundamental”, “La palabra del deseo” y el poema 38 de *Árbol de Diana*:

“La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.” (32)

“(Y me dijo: *Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas*). [...] No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.” (15; énfasis en el original)

“¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar).” (18);

“Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:/este canto me desmiente, me amordaza.” (83).

Estos fragmentos presentan esa negación o desconfianza ante el lenguaje. El poema se presenta como un artefacto, como un objeto inútil, puesto que el verdadero canto, la verdadera voz siempre quedan del lado de lo irrepresentable. Sin embargo, eso es a la vez lo único que tenemos: su propia imposibilidad. Sin embargo, en los dibujos esta inseguridad es más un mecanismo dual que afirma y niega lo propio, los dibujos no merecen un marco externo, pero lo curioso es ver que en algunos de éstos el marco ya ha sido puesto, es decir dibujado. Este gesto de afirmación esta en el dibujo del marco mismo y sobretodo en la afirmación del gesto de firmarlos de puño y letra, sin duda un componente de seguridad, una confianza en el ‘yo’ que se enuncia, aunque la firma se realice en minúsculas.

Este eco de que lo presentado nunca es suficiente o auténtico habita los poemas y declaraciones de la misma Pizarnik, mientras que los dibujos, aun no siendo merecedores de un marco según ella misma están —debido a su sencillez “elementales, infantiles y catárticos”— más cerca de lo puro y auténtico, y son justamente el espacio para afirmarse, para apaciguar las voces que en otro lenguaje, los poemas, se multiplican dejando al *Yo* la sola sustancia del pronombre singular de la primera persona. Es por esto que Pizarnik, con tanta naturalidad, firma sus dibujos, dejando así rastros de su individualidad aunque ésta no sea en última instancia más que un nombre.

En la declaración de Pizarnik con respecto a los dibujos de Beneyto: “En cambio los dibujos tuyos merecen mucho más que un marco”, se observa una ecuación que puede servirnos de ayuda para entender la amplitud del mundo poético de Pizarnik. Por un lado, si el arte se presenta enmarcado, siendo el marco la última instancia para liquidar el proceso que se lleva a cabo en un terreno firme, la afirmación de ‘esto es lo que hay que ver’, ¿cómo es que se presenta la verdadera poesía? ¿Qué es la “x” de la poesía?

La expresión que Pizarnik usó para referirse a los poemas de la antología que planeaba conjuntamente con Beneyto y Martha Moia (*El deseo de la palabra*) sirve también para entender sus dibujos: “He pensado un género literario apto para mis poemas y creo que puede ser el de *aproximaciones* (en el sentido de que los poemas son aproximaciones a la poesía).” (*Dos letras* 25, énfasis en el original). Según esta declaración, la poesía sería algo que está fuera y el poema un puente, una aproximación a ese otro lado. Esta misma idea late en la concepción de poesía del mejicano Octavio Paz, a quien Pizarnik conocía y que puede servir como acercamiento a tales dibujos.

En la introducción de *El arco y la lira*, en “Poesía y Poema”, Octavio Paz plantea que “no todo poema [...] contiene poesía” y que “hay poesía sin poemas”; de esta manera: “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un órgano verbal que contiene, suscita o emite poesía.” (14). Este terreno de la poesía se entiende o intuye sólo a través de una mirada o contacto perpendicular, y los dibujos también se inclinan en este sentido.

Los dibujos de Pizarnik presentan líneas simples y delgadas, prácticamente sin modulaciones del trazo, y parecen responder al ‘encuentro fortuito’ de un papel con una lapicera negra. Las dimensiones de los dibujos no están especificadas en ningún material consultado, pero al ser parte de la correspondencia a Beneyto, es lógico pensar que los dibujos no sobrepasan las dimensiones del papel carta (210x279’4). La línea no es una línea de trazo entrenado, cuando digo “entrenado” me refiero a la tradición dentro de las artes visuales de lograr, a través del dibujo, la representación más naturalista/realista posible del modelo que se tiene por referente, práctica que no ha dejado de existir en las escuelas y departamentos de arte. Lejos de representar, estos dibujos no están haciendo referencia a nada fuera de ellos y no hay estructura, diseño o composición que los anteceda, sino que son el resultado de una espontaneidad que existe a medida que se hace. Esta práctica, tiene ecos del automatismo surrealista, donde se concebía al artista como aquel que se prestaba a registrar pasivamente su actividad psíquica más recóndita, y como tal más verdadera.

Uno podría detenerse ante los dibujos y sentirse tentado a identificar figuras: “este parece un cuerpo, este parece un pájaro, esta parece una niña, etc.”. Sin embargo, tratar de reconocer elementos familiares, funciona como la operación de aquel que busca en rostros nuevos las caras de amigos ausentes. Es simplemente un juego, pero el punto es no salirse de ellos sino

mantenerse. Aunque todavía figurativos, aunque todavía podemos encontrarles parecidos con el mundo de allá afuera, no se configuran gráficamente para dar sensación de profundidad, sino que son una realidad en sí mismos, un gesto espontáneo registrado en papel, y por eso parecen hablar el lenguaje de descubrimiento de los niños, son puentes, son lo poético en términos prestados de Octavio Paz: “[...] cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos encontramos ante lo poético.” (14). Pizarnik no parte de fórmulas previas para dar lugar a sus dibujos, estos son piedras que han sido dejadas para saber cuál es la huella, el camino a la poesía, fosilizaciones del llamado constante hacia el otro lado, y son en ellos poesía. Podemos seguir la huella o ignorarla.

En una carta fechada el 29 de septiembre de 1969, Pizarnik le comunica a Beneyto que esperaba uno de sus dibujos y que ella le enviaría uno propio: “En cuanto a mí, apenas me arrebate y transporte el afán pictórico, te mandaré los infantiles y torpes resultados. (A pesar de estos adjetivos, no me avergüenzan mis dibujos; es más: me gustan y ojalá me gustara así mi literatura).” (*Dos letras* 39). En primer lugar, los paréntesis pizarnikeanos siempre transgreden su función. Así, la información que estos contienen, sea en sus cartas o en sus poemas y prosas, es siempre más que una aclaración que no sólo interrumpe el flujo de la frase, sino que además afecta la totalidad de lo dicho. La declaración parentética de Pizarnik en esta carta deja entrever que sus dibujos tienen algo de lo cual su poesía carece, algo que hace que le gusten incluso más que su literatura. ¿Cómo concibe el arte Pizarnik para concluir que sus dibujos son “infantiles” o “torpes”? ¿Por que esos adjetivos denotarían vergüenza? ¿Qué tienen éstos para gustarle tanto que no tenga su literatura? Arriesgar decir qué *es* ese algo, será de mi parte sólo eso: arriesgar.

Háblenme que los miro

Dentro del campo literario, a Pizarnik se la quiere ‘poeta’, y a su escritura la epítome de una voz poética “*sombría, hierática, disciplinada y asexualada*”, términos utilizados por Chávez Silverman en “Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik” con el fin de negarlos como la voz pizarnikeana por excelencia (13). El quehacer poético de Pizarnik hizo una diagonal para pasearse por los diversos géneros: poesía, prosa, teatro, ensayo, a veces creando una suerte de objeto inclasificable para sudor de la crítica, como por ejemplo *La condensa sangrienta*, que dependiendo del editor o crítico muta en ensayo, reseña, poema en prosa, etc. (Rodrigo D. Montenegro; Stephen Gregory; David William Foster) o excediendo totalmente lo literario para caer en el olvido, como sucede con sus dibujos.

Esta hibridación forma parte de la flexibilidad de la poética pizarnikeana y no responde a una necesidad previa o preexistente a las formas (prosa, poema, dibujo); es decir, su obra excede ciertos límites de géneros y lo literario en sí, porque en esa dirección se dirigía la fuerza poética que los trajo a flote, incluso a veces en detrimento de la propia voluntad de Pizarnik, como cuando la vemos agonizar en sus diarios sobre la imposibilidad de escribir una novela (*Diarios* 32, 44, 47, 93, 119, 122, 123, 140) o un texto extenso de más de cien páginas:

“Para escribir cuentos y novelas es preciso *planear*, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa). [...] Por una parte, no creo estar en condiciones de construir un libro; por la otra, me siento cada día más vieja y siento que a cada momento se hace «tarde» la posibilidad de ese libro.” (*Diarios* 479-480; énfasis en el original).

A diferencia de sus textos escritos, los dibujos se presentan en sí como una alternativa, como la emancipación de las correcciones a las que Pizarnik obsesivamente sometía toda su escritura, incluso sus últimos textos en prosa como los de la “La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Pilígrafa”, aún cuando el lenguaje parece ser el resultado de una condensación azarosa, como lo afirma Piña en *Alejandra Pizarnik*:

“Alejandra no escribía dichos textos en una especie de “trance loco”; leía los grandes libros de humor o de destrucción del lenguaje para captar en ellos los mecanismos de descentramiento del texto y de las palabras [...] Es decir que, en el nivel de elaboración artística, de trabajo de escritura, corrección medida y peso de las palabras —obsesivo, su actitud era idéntica a la que se manifestaba en sus poemas “serios”. (193; énfasis en el original).

La declaración de Pizarnik, posterior a su último libro parece indicar que los últimos textos funcionan desde una lógica de escritura diferente a la de los llamados poemas “serios” (en contraposición a textos de “humor”): “Pero ahora que terminé penosamente *El infierno musical* quiero decir adiós a los poemas herméticos y sobre todo al pizarrón.” (*Diarios* 479). Según este reconocimiento sus textos últimos parecen alejarse de la obsesión por encontrar la palabra adecuada y la depuración que hacían sentir a Pizarnik que sus textos nunca estaban terminados: “El problema es el de siempre. No tengo textos finalizados.” (*Diarios* 410).

Ahora bien, ese trabajo de corrección exhaustiva no existe en relación a los dibujos, ni tampoco esa necesidad tan latente en su escritura de medir y seleccionar cada palabra como Pizarnik lo expresa en *Diarios*:

“Porque yo me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado. Pero mi tormento de anfitriona consiste en saber que cada uno sabe donde [*sic*] debe y quiere sentarse.” (449).

Volviendo a los adjetivos mencionados por Pizarnik en la carta 6 al referirse a sus dibujos como *infantiles*, y *torpes*; a éstos se suman los de la primera declaración, *elementales*, *infantiles* y *catárticos*. Estos adjetivos se eligen en relación y oposición a su poesía y al modo de trabajarla, y son una suerte de liberación catártica de ese “Yo crítico” (51), que según César Aira en el caso de Pizarnik, y a diferencia del mito surrealista, deja salir las múltiples voces “[...] al tiempo que mantiene la más estricta vigilancia sobre su trabajo.” (58). La lógica de negación del “Yo crítico”, y ya libre de su vigilancia es la puerta de acceso para entender los dibujos de Pizarnik:

“Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar *mis* palabras, implica una tensión que no existe al pintar”. (*Prosa* 314, énfasis en el original).

Si bien dibujar no es pintar, sí se equiparan en el mundo pizarnikeano, puesto que son más un gesto de liberación que resulta en objetos que no han sido sometidos a un proceso de edición, aunque menospreciados por torpes e indignos de marcos. Los dibujos son la rienda suelta al espacio de la subjetividad, donde cada parte podría estar en cualquier lado, puesto que el orden, la lógica o la narrativa no tienen en ellos cabida, y la bidimensionalidad propia del dibujo no reduce el espacio, sino que nos acerca y posibilita en términos de Octavio Paz “[...] el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.” (14). Los dibujos de Pizarnik funcionan como el suplemento gráfico de su actividad literaria, son paréntesis de escritura, son el llamamiento a la palabra adecuada, puentes configurados para materializar algo que de este lado “Del lado de acá” —de lo cotidiano, del orden, de lo ordinariamente rutinario y legislado— no llega nunca a representarse. Pero el punto también está en entender, y Pizarnik lo sabía de memoria, que ese otro lado nunca *es* algo fijo o estable, sino simplemente un abismo insalvable, como se lee en el poema “Piedra Fundamental”:

“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.” (*Poesía* 265).

Y quizá ese destino sea el mismo al que nos lleven los dibujos, a lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado. La fragmentación en Pizarnik responde a una búsqueda, a una invitación a ir hasta el fondo, como se lee en el texto “La Mesa Verde”: “Invitada a ir nada más que hasta el fondo” (*Poesía* 450), y también como se lee, según Piña, en los últimos textos de Pizarnik encontrados en su pizarrón junto a sus muñecas maquilladas después de su suicidio: “No quiero ir nada más que hasta el fondo.” (*Alejandra Pizarnik* 15).

Los dibujos de Pizarnik son una de las piedras de la locura en el proceso de ir hasta el fondo. Pero en los ojos de la propia Pizarnik, dibujar responde a un impulso catártico. ‘Catarsis’ “del griego *κάθαρσις*, *purga, purificación*” (RAE 479), es uno de los términos que Pizarnik utilizó para hacer referencia a sus dibujos. Este término, según el diccionario de la Real Academia Española, presenta cinco acepciones:

“1) f. Entre los antiguos griegos, purificación ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza. 2). f. Efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones. 3). f. Purificación, liberación o transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda. 4). f. Eliminación de recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso. 5). f. Biol. Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo.” (479-480).

Estas acepciones están conectadas por el gesto de exteriorizar algo interno —cuerpo adentro/cuerpo afuera, inconsciente/consciente— ya sea física o metafóricamente, y son de ayuda para poder entender las consideraciones que Pizarnik tenía de sus dibujos.

Pizarnik se interesó por construir una obra poética absoluta. Así las artes plásticas funcionaban como bálsamo y como material para transmutar a la poesía, pero siempre oblicuamente. Pizarnik pensaba que la configuración del poema era, en última instancia, una labor imposible: “Es como si hubiese descubierto lo intolerable y lo imposible de la poesía.” (*Diarios* 459). Mientras que por otro lado su consideraciones sobre escribir novelas o pintar estaban más en el terreno de lo posible de realizar:

“[...]Con todo mi respeto por el psicoanálisis me atrevo a no estar de acuerdo sobre la importancia de “ganarse la vida” una misma. Creo que me la ganaría más quedándome dormida hasta muy tarde y recibiendo dinero sin tener que escribir a máquina doscientas direcciones por día. Pero tampoco es posible hacer solamente poemas. En cambio si es posible pintar todo el día o escribir novelas.” (*Correspondencia Pizarnik* 52).

Es curioso ver que aunque sus dibujos fueran “*infantiles y torpes*”, y que según su valoración de éstos, le gustaran más que su literatura (*Dos letras* 39). Además Pizarnik deseaba pintar (*Diarios* 122) y pensaba en ello: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es

espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo.” (*Diarios* 145). Esta declaración y la idea de que los dibujos tenían algo de lo cual su poesía carecía me llevan a la pregunta ¿por qué Pizarnik no eligió pintar o dibujar si los resultados (los dibujos) eran más amenos que su literatura? Modestamente, creo que la respuesta está implícita en sus propias declaraciones: La ausencia de tensión al realizarlos y el mecanismo catártico son al mismo tiempo los motivos para desechar los dibujos, por ser un lugar de tranquilidad, un lugar fácil.

En otra de las entradas de *Diarios*, Pizarnik habla sobre Jorge Luis Borges señalando que en su prólogo a *Historia universal de la infamia* expresa que su literatura “[...] se trata de ejercicios compuestos por un hombre desdichado a fin de entretenerse.” Aludiendo a esta afirmación contra su autor podríamos preguntarnos ¿Entretenerse como se entretiene Pizarnik con sus dibujos? Acto seguido Pizarnik reflexiona sobre la declaración de Borges: “Escribir para entretenerse... Yo sufro mucho cuando escribo y mi desdicha se incrementa. Pero B. eligió la literatura posible —o la clásica— en tanto yo escribo lo que no se puede y por eso engendro monstruos disonantes.” (*Diarios* 461). Esta reflexión de Pizarnik arroja luz sobre su propio proceso y su relación con la escritura, pero oblicuamente ilumina también su relación con el quehacer artístico, el cual queda delineado como un quehacer secundario, de lo que se deduce que Alejandra Pizarnik no eligió la pintura o el dibujo porque le era un lugar de demasiada comodidad como para detenerse y concentrarse, un lugar catártico, lejos del vértigo que alguien con la vocación “de ir hasta el fondo”, como la de Pizarnik.

Volviendo a la idea de marco, si en el mundo pizarnikeano el marco presenta al arte ¿cómo se presenta la verdadera escritura? ¿Qué es la “x” de la poesía? En Pizarnik la verdadera poesía no se presenta, es un proceso que se lleva a cabo en un terreno sin marcos; a diferencia de la plástica nunca se puede presentar como ‘esto es lo que hay que ver’, y nunca está terminada a

pesar de las publicaciones. Por eso sus dibujos como práctica fueron un bálsamo, una ayuda para seguir la búsqueda sin la obsesión de la palabra; pero lejos del propósito del autor, los dibujos aquí analizados son más y otra cosa que la intención o destino que les diera Pizarnik: son y serán más y siempre otra cosa. Un buen camino para acercarse a los dibujos sigue el planteamiento de Gastón Bachelard —en su libro *The Poetics of Space*— de que uno debe enfrentarse, encontrarse con la imagen misma y no ir hacia atrás, hacia el pasado del hombre, ni a sus sufrimientos, para explicar la obra, sino mirarla en su lenguaje nuevo (30):

“The image, in its simplicity, has no need of scholarship. It is the property of a naïve consciousness; in its expression, it is youthful language. The poet, in the novelty of his images, is always the origin of language. To specify exactly what a phenomenology of the image can be, to specify that the image comes before thought, we should have to say that poetry, rather than being a phenomenology of the mind, is a phenomenology of the soul.” (19).²⁵

Dibujos amputados:

Estos dibujos han sido extraídos del libro *Zona prohibida* (1982) publicado por la Universidad Veracruzana. En relación a esta edición, en su artículo “The ‘Complete’ Works of Alejandra Pizarnik?” Cristina Piña señala que “Pizarnik chose the poems at some point towards the beginning of the 1960s, and in 1962 Octavio Paz sent it from Paris, with his prologue, to the Mexican publishing house where it apparently languished in a cupboard until 1982.” (153).²⁶

Lo que se discute en el texto de Piña es la autenticidad, validez y criterio del material literario de Pizarnik publicado póstumamente en su relación con la propia selección y subjetividad de Pizarnik. Sin embargo, hay un vacío absoluto con respecto a los dibujos que allí

²⁵ “La imagen, en su sencillez no tiene necesidad de erudición. Es la propiedad de una conciencia ingenua, en su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes, siempre es el origen del lenguaje. Para especificar exactamente lo que una fenomenología de la imagen puede ser, para especificar que la imagen llega antes que el pensamiento, tendríamos que decir que la poesía, en lugar de ser una fenomenología de la mente, es una fenomenología del alma.” (Mi traducción).

²⁶ “Pizarnik eligió los poemas en algún momento a principios de la década de 1960, y en 1962 Octavio Paz los envió desde París, con su prólogo, para la editorial mexicana donde al parecer, languideció en un armario hasta el año 1982.” (Mi traducción).

aparecen. Este silencio se ve reforzado por la mención de Piña de que es el único libro, con treinta y un poemas de los cuales seis nunca fueron re-escritos o publicados por segunda vez (158).²⁷

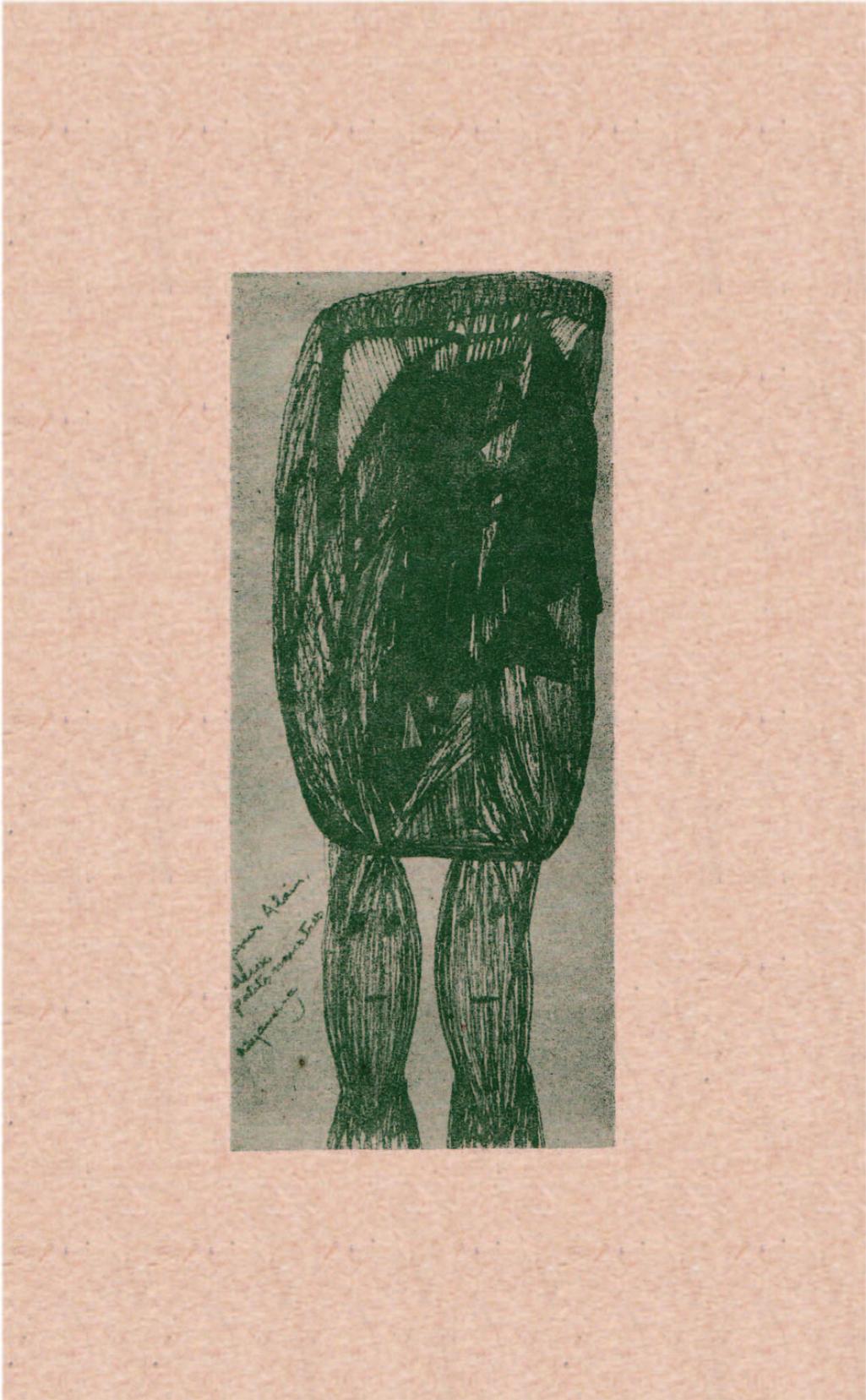
El primer dibujo que me ocupa aquí (figura 8) se encuentra en la página 13 y es el primero que aparece en el libro *Zona Prohibida*. En la página anterior y vecina al dibujo se encuentran dos breves poemas:

*“Abandonada en el alba estremecida
con un fuego delicado entre los muslos”*

“El viento me había comido
parte de la cara y las manos.
Me llamaban ángel harapiento.
Yo esperaba.” (12; énfasis en el original)

El dibujo y los poemas no tienen relación alguna más que la de estar concretamente en páginas enfrentadas. El trazo del dibujo es fuerte y enérgico, la línea se superpone en ciertas zonas transfigurándose en planos saturados que sugieren cierta espacialidad dentro de la misma figura, particularmente en la zona del tronco. Es imposible determinar el color tanto de la tinta como del soporte usados ya que el dibujo se ve afectado por el tono rosáceo del papel de la edición y la textura granulada del mismo. Si bien el dibujo es una figura antropomórfica, el proceso de abstracción de la figura ha dejado como resultado un torso sin cabeza ni miembros superiores. La esquemática figura exhibe dos extensiones inferiores a modo de piernas o soporte, que en la parte

²⁷ Estos poemas son: “Abandonada en el alba...” (13); “Ha muerto la que...” (20); “El martirio de beber...” (27); “Inolvidada: las cosas...” (28); “Mi pueblo de ángeles” (31); “Lucha feroz entre...” (32).



pour Alain
deux
paleo-anthrop
Meynaud

FIG: F201f222272222 21di 77

superior de ellas mismas contienen esbozadas dos marcas que pueden ser leídas como dos rostros esbozados esquemáticamente.

Este dibujo es el resultado de una edición macabra. Además de ser un dibujo es una imagen que nos llega como el resto de aquello que ha sido amputado y desconocemos. Desconocemos datos como la fecha, la técnica, la calidad del soporte, las dimensiones, etc., que podrían parecer fútiles a primera vista pero que son importantes a la hora de construir una interpretación sobre el dibujo, puesto que estos signos son los elementos que permiten acercarse al dibujo en su materialidad concreta. Pero es la parte del trabajo de Pizarnik que se dio acceso al público.

Dentro de *Zona Prohibida* este es el único dibujo que aparece contenido dentro de un rectángulo más oscuro. Las superficie de la imagen tiene 7,4 x 16,6 cm pero es difícil determinar si el dibujo continuaba hacia sus lados, especialmente hacia abajo y por lo tanto desconocemos si esta figura estaba en diálogo con otras sobre el espacio físico del papel o lo que haya sido su soporte original como sucede con las imágenes del primer grupo de dibujos. En el lado inferior izquierdo, junto a lo que he llamado piernas, puede verse unas líneas de escritura claramente truncadas, lamentablemente lo escrito es ilegible, y digo lamentable porque es evidente que el texto operaba en el mismo espacio que el dibujo, era originalmente parte del campo visual. Lo que si se hace legible, y que aparece en todos los dibujos que aquí analizo, es la firma de Pizarnik en letra de carta minúscula “alejandra” (la letra de niña colegial a la que aluden Caulfield, Piña y Bordelois).

El segundo dibujo (figura 9) en aparecer (19) está precedido por dos poemas:

“Alguna vez

alguna vez tal vez

me iré sin quedarme
me iré como quien se va.”

“Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión es mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.” (18)

A diferencia del dibujo anterior este no está enmarcado dentro de un rectángulo más oscuro sino que es una figura suspendida, flotando en el campo visual. Pero al igual que el primero, sólo comparte con los poemas la realidad material donde aparecen expuestos. En tamaño tiene aproximadamente similares dimensiones al anterior y al igual que aquel es difícil determinar si estaba en diálogo con otras figuras sobre el espacio físico del papel o soporte original. En el lado inferior derecho, puede verse claramente la firma “alejandra”. Este dibujo presenta una figura zoomórfica al tiempo que presenta la simbiosis hombre/mujer/pájaro. La imagen del pájaro es un elemento que atraviesa muchos de los poemas de Pizarnik. Sin hacer una lista de estos, esta figura de simbiosis, transformación o mutación aparece en el poema “El despertar”, dedicado a su primer psicoanalista León Ostrov en su libro *Las aventuras perdidas* de 1958:



21E: F23 f2222222222 20vi 22

“Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios.” (vv. 1-7 *Poesía Completa* 92, 93, 94)

La dirección o posición del dibujo para ser leído está predeterminada por la firma “alejandra” en el lado inferior derecho justo al lado de la figura. Entonces, visto de esta manera y en relación al espacio vacío que lo circunda, se trata de una figura que puede ser interpretada como una silueta que cae desde una zona fuera del campo visual y al observar la imagen esta nos sitúa justo en el espacio de la caída, sucediendo. Además, debido a su indeterminación espacial, la imagen también puede leerse como una silueta que está siendo elevada por una fuerza proveniente de la parte inferior y externa al campo visual.

El tercer dibujo en aparecer (Figura 10) (29) está precedido por un breve poema en la página anterior y enfrentada:

“Inolvidada: las cosas rugen sin piedad. No hay lenguaje para mi miedo como no hay guante para una mano cortada” (28)

Este poema, que no ha sido reeditado en *Poesía Completa* ni en otras antologías anteriores (Piña, “The Complete Works of A.P?” 159) no presenta más relación con el dibujo que le sigue que el hecho de compartir la realidad de la superficie del papel de la misma manera que los dibujos anteriores.

Este dibujo, al igual que el segundo, no está contenido dentro de un rectángulo más oscuro sino que son dos siluetas esquemáticamente humanas que aparecen una al lado de la otra, y suspendidas en un campo visual indeterminado. Las figuras encierran en ellas cierto primitivismo debido a la simplificación de los cuerpos, que en este caso consisten en ondulaciones lineales, mientras que las cabezas atraen todo el peso de las figuras debido a que proporcionalmente son más grandes que los cuerpos. Esta especie de cabeza globo, niegan la posibilidad de tener un cuerpo que las sostenga y además sugieren que son los cuerpos los que dependen de las cabezas.

Ajustar lecturas en base a la dimensión del dibujo recae en una total indeterminación puesto que a éste, al igual que los anteriores, no se le puede adjudicar un soporte original, como tampoco saber si estas figuras lineales y asexuadas estaban en diálogo con otras sobre el espacio físico del papel. En el lado inferior derecho, puede verse claramente la firma “alejandra”.

Es difícil determinar si la línea con que los sutiles cuerpos fueron construidos es un trazo ejecutado en un solo gesto o si se trata de una línea repasada y engrosada por zonas. La fuerza y energía expresiva del trazo se concentran en las cabezas. De manera similar a los dibujos anteriores, la línea se superpone en ciertas zonas transfigurándose en planos saturados que sugieren cierta profundidad, en particular la cabeza de la izquierda, donde cierto cuadrulado genera una interacción espacial de figura y fondo. No se puede determinar el color ni del soporte ni de la tinta, debido al ya mencionado tono rosáceo del papel de la edición y su textura.

El último dibujo de esta breve colección (Figura 11) (33) está precedido por el siguiente poema:

“Lucha feroz entre sílabas y espectros, versos rotos, poemas en harapos, frases como brazos amputados, deseos que nadie imaginó bajo el sol, estrellas sin luz, olas sin mar, me abrazan palabras y labios viejos, seres imaginables y cosas.

Algo fulgura como una paloma sin uso. Un olvido.

Un pueblo de puños cortados contra el cielo y el suelo.” (32)

De los cuatro dibujos analizados aquí, éste último y el poema que lo precede parecen tener una relación articulada mediante la imagen y la frase “Algo fulgura como una paloma sin uso.” Si bien el orden de los poemas y dibujos anteriores no sugiere que estos mantengan un diálogo, aquí tanto el poema como el dibujo se vinculan mediante la figura de un “ave” y cierta connotación de libertad y suspensión, haciendo funcionar el dibujo como una ilustración del poema.

Este dibujo tampoco está enmarcado dentro de un rectángulo más oscuro sino que es, como las demás, una figura que flota, suspendida en el campo visual. Tampoco conocemos sus dimensiones ni soporte originales. En este caso tenemos una figura compuesta por tres elementos interconectados que no son del todo identificables o separables puesto que el final de un elemento es el comienzo del otro. Estos tres elementos son: a. la jaula/pájaro, elemento semicircular en la derecha, b. una especie de silueta humanoide, ubicada en la parte central o médula, y c. hacia la izquierda y sostenido por algo que remite a un brazo (parte de la silueta humanoide) se encuentra otro elemento oval y abstracto. La silueta humana presenta brazos y

algo a modo de cabeza y hacia abajo, en lugar de piernas, remata en una especie de cola alargada y adelgazada hacia la izquierda que concluye uniéndose con el tercer elemento de forma oval y abstracta. En el lado inferior derecho, puede verse claramente la firma “alejandra”. Y debajo de la silueta dos versos escritos a mano: “la jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado”.

Este dibujo presenta una figura zoomórfica al tiempo que presenta la simbiosis o transformación del ave referida en el primer verso, imagen que como ya mencioné atraviesa muchos de los poemas de Pizarnik. Justamente estos versos son los mismos versos que aparecen en el segundo y tercer versos del poema “El despertar”, antes citado. De nuevo, la dirección o posición del dibujo para ser leído está predeterminada por la firma “alejandra” y los versos.

Este grupo de dibujos comparte además de las pérdidas de la edición (cortes arbitrarios, ausencia de especificaciones de dimensión y material, referencia a sus contextos originales), cierta factura que los hace parecer en términos de textura a grabados en madera o xilografías. Las abstracciones de las figuras muestran gestos primitivos. Por primitivos me refiero aquí a una de las acepciones del término especificada en el *Dictionary of Art Terms* de Lucie-Smith en el sentido de un trabajo autodidacta y poco sofisticado (152) y sin las implicaciones peyorativas que este término pueda llegar a recibir.

En *Las Vanguardias Artísticas del Siglo Veinte* De Micheli traza la evolución de los llamados “pintores ingenuos” y argumenta que a fines del siglo XIX y principios del XX la vanguardia encuentra en el arte ingenuo, en el arte arcaico y el de África y Oceanía “[...] todo lo que el arte oficial no era: comunicación directa, sinceridad, pureza.” (59). Como mencioné anteriormente, debido a la sensibilidad estética de Pizarnik en materia de artes visuales, es seguro



alexandra
J

la jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado

21E: F20u f2222772222 27di 77

que sus dibujos se verían imantados por esa forma de concebir y presentar las formas: “Ninguna perífrasis, ningún sofisma figurativo” (De Micheli 61). Sin embargo, este segundo grupo de dibujos, además de su amputación, contrasta con el primer grupo en cuanto al tratamiento de las figuras individuales. Las figuras del primer grupo son más abstractas, esquemáticas y puramente lineales, mientras que el segundo grupo se basa en sólo una única figura, donde cada una ha sido trabajada a través de la superposición lineal y en mayor detalle.

El destino del objeto artístico en tres poemas de Pizarnik

Para dar cierre a este capítulo he seleccionado tres poemas de Pizarnik donde el hilo conductor para su lectura es el tropo literario de “ekfrásis”. Estos poemas fueron extraídos de *Árbol de Diana* en la colección *Prosa Completa* (126, 127, 128) y están aquí analizados como un todo, y distribuidos en la página en la misma forma que se presentan en el libro original.

Un poema ekfrástico se entiende como: “Un texto poético que se refiere a una creación plástica, ya sea real o imaginaria, canonizada o no canonizada, y que de esta manera permite al objeto artístico, es decir, al objeto del deseo artístico, ‘hablar por sí mismo’ desde dentro del marco fragmentado del texto poético.” (Margaret Persin, citada en Zaldívar 19). Por su parte Zaldívar en *La mirada erótica* tiene un segunda consideración sobre el ekfrásis, señalando que en un poema esa referencia se da hacia un texto que opera sobre otros tipos de signos que son de una naturaleza diferente al signo escrito, como la forma, el color, la línea etc. (19).

Una particularidad de los poemas seleccionados es que la referencia “al objeto del deseo artístico” sólo opera en el texto a través de los títulos, y además la posibilidad de que los textos referidos operen desde dentro del marco del texto poético ha sido de cierto modo negada:

24

(un dibujo de Wols)

estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
estos hilos unen la mirada al sollozo.

25

(exposición Goya)

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel.

26

(un dibujo de Klee)

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

El primer poema lleva entre paréntesis la información “un dibujo de Wols”. Wols (1913-1951) es el pseudónimo del pintor y fotógrafo alemán Otto Wolfgang, artista inscripto dentro del *Tachismo*, también llamado *Un Art autre*. La tendencia pictórica de *Un Art autre* o *Tachismo* se relaciona con el Expresionismo Abstracto norteamericano en cuanto al uso de la abstracción, la espontaneidad del gesto mediante líneas y manchas, y el interés en el aspecto físico del pigmento o fisicidad de la pintura (*Danto* 161). Este último aspecto —la fisicidad del pigmento— se perfila como un punto de gran interés en la obra de Wols (*Lucie-Smith Movements* 56).

Frente al poema 24 de Pizarnik, el único rastro sobre tal dibujo puede estar funcionando en esos ‘hilos’ y ‘sombras’ referidos en el poema a saber por la naturaleza orgánica de los trabajos de Wols. Las sombras en el poema pueden estar operando como una referencia a las

manchas o superficies de color, y a la profusa cantidad de material o *impasto* de las pinceladas superpuestas que resultan en superficies cargadas de pigmento que el artista luego raspa generando diversas texturas (Lucie-Smith *Movements* 56). Además, es posible que el rastro dejado debido al material extraído halla sido la huella referida por Pizarnik como los “hilos”. Sin embargo, –apelando al concepto de *ékfrasis* de Margaret Persin– no es posible trazar una línea y enfocar dentro del poema a ese dibujo u *objeto del deseo artístico*, puesto que la referencia es difusa y como tal el objeto está imposibilitado de hablar por sí mismo, por la simple razón de que quizá éste ya no exista ni fuera ni dentro del poema.

Al igual que en el primero, en los dos últimos poemas la referencia al objeto artístico es igualmente oscura. En el segundo poema “exposición Goya”, Pizarnik nos brinda un título que no sólo no está haciendo referencia a una única obra, sino a una colección de trabajos. Asimismo, no es claro si se trata de una exposición de Francisco Goya o de una exhibición que refiere al trabajo del autor o si es que Pizarnik atendió a una o la experimentó en un libro. No obstante, quien esté familiarizado con el trabajo del pintor español podrá ver en este breve poema la condensación de sus lóbregas composiciones pictóricas “un agujero en la noche/ súbitamente invadido por un ángel.”

El último poema “un dibujo de Klee”, mediante el título dice referirse a un dibujo de Paul Klee, pero el uso del artículo indefinido *un*, indica que se trata de una entidad abstracta y desconocida. Además, la naturaleza breve y no narrativa del poema enfatiza que no se sabe de qué dibujo se trata, de la misma manera que ocurre con el poema de Wols. Así, el último poema es de los tres el más hermético de todos, puesto que no contiene en él ningún signo que permita la construcción de una conexión con la pintura de Klee.

La relación entre estos tres poemas está dada por la presencia de la mirada o contemplación. Sin embargo el objeto de la mirada en los dos últimos poemas, al igual que en el primero, han quedado perdidas fuera de éstos. De esta manera, los poemas guardan relación con sus referentes únicamente mediante las aclaraciones entre paréntesis o títulos, puesto que en el cuerpo del poema la referencia es incierta, y el dibujo (u obras) aparece borrado o como la huella de algo irrecuperable ya por la memoria.

CONCLUSIÓN

En la introducción a este trabajo mencioné cómo la crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik se ha centrado exclusivamente su literatura sin restringirse a sus poemas publicados en vida, sino a toda su escritura: epistolar, diarios, textos póstumos; señalando que, generalmente la imagen que comúnmente se le adjudica es la de la poeta de los versos breves y sombríos cuya fragilidad termina en el suicidio como la actuación última de su *malditismo*. Dentro del tejido de interpretaciones sobre su obra resultó evidente que los dibujos han sido desechados como foco de atención debido a la osificación de la figura cerrada, tautológica de la poeta idéntica a su poesía (Pizarnik=poemas).

Desde esa observación, el propósito en este trabajo, por lo menos el deseo que lo impulsó, fue hacer visible lo invisible trayendo a la superficie los dibujos de Alejandra Pizarnik desde un acercamiento múltiple a éstos, mediante todo un abanico de posibilidades relacionales entre los dibujos en sí como objeto artístico, su escritura y la búsqueda poética de Pizarnik registrada también en sus diarios y cartas.

En el primer capítulo presenté una lectura sobre la relación de la poética de Pizarnik con la búsqueda artística heredada del movimiento Surrealista, la cual he sintetizado en la idea de *los dos Surrealismos: las dos Alejandras*. Además de presentar una breve delineación histórica del movimiento y sus postulados estéticos principales y su arribo a América, mostré que los supuestos del *automatismo* bretoniano pueden servir de soporte para acceder al micrososmos de los dibujos de Pizarnik sin cerrarlos ni agotarlos, mientras que es provechoso articular la segunda variante surrealista: la *biomorfica* —aunque ésta se haya construido para dar cuenta de las obras plásticas visuales— para pensar su poesía y su tarea como escritora.

En el segundo capítulo presenté una lectura de los dibujos hechos por Pizarnik a partir del concepto de ‘suplemento’ donde los dibujos tuvieron dos destinos: ser absorbidos en la escritura –desvaneciéndose como tales- o perdurar en su condición de texto artístico. En este capítulo señalé que los dibujos son una parte fundamental para asomarse al proceso creativo pizarnikeano ya que ponen al descubierto la flexibilidad y pluralidad de su poética, a pesar de estar repartidos, olvidados o perdidos.

La particularidad de este trabajo no es tener la última interpretación sobre los dibujos de Alejandra Pizarnik sino haber ensayado una primera lectura de éstos. Esta primera aproximación se fundó en la certeza de que en los dibujos hay una vía de acceso al universo creativo de la artista, aplico este término en vez de “poeta” puesto que el primero tiene una mayor permeabilidad que deja, potencialmente, pasar de este lado: el lado de lo visible, su producción gráfica. En el proceso de entender los dibujos se fue manifestando un continuo poético y flexible de Pizarnik que construye una idea más amplia de la poeta y su obra.

Como proyección del presente trabajo imagino que diferentes perspectivas serán necesarias para abordar mejor y más integralmente la producción plástica de Pizarnik, para así lograr construir mejor un entendimiento del funcionamiento no sólo ya de estos dibujos sino también de sus pinturas dentro del engranaje de la producción pizarnikeana. Tal recorrido necesitará tener como base la producción plástica de Pizarnik en su totalidad, y será fundamental tener acceso a los originales: los dibujos y pinturas, para así sobre un análisis de colores y materiales poder trabajar otras posibles lecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Critica del Arte: Teoría y Práctica*. 1992. México DF: Trillas, 1997.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. 1998. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. 1964. Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Alejandra Pizarnik: Anatomía de un Recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- Beneyto, Antonio. "Ocultándose en el Lenguaje." *Quimera* 34 (1983): 23-27.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1998.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver y Helen R. Lane. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1969.
- Brettell, Richard R. *Modern Art: 1851 – 1929*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Caulfield, Carlota. "Entre la Poesía y la Pintura: Elementos Surrealistas en *Extracción de la Piedra de Locura* y *El Infierno Musical*." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 21.1 (1992): 3-10.
- . *From the Forbidden Garden: Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto*. Trad. Carlota Caulfield y Angela McEwan. London: Associated UP, 2003.
- Chávez Silverman, Susana. "Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh, y Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. 13-35.
- . "The Autobiographical as Horror in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Critical Studies on the Feminist Subject in the Americas*. Ed. Giovanna. Covi. Trento, Italy: Università degli Studi di Trento, 1997. 265-277.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. 1982. Ithaca, NY: Cornell UP, 1994.
- Dalí, Salvador. "El Surrealismo." *Revista Hispánica Moderna* 1.3 (1935): 233-234.
- . *Sí*. Trad. Gloria Martinengo. Barcelona: Ariel, 1977.

- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A philosophy of art*. Massachusetts: Harvard UP, 1981.
- De Micheli, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo Veinte*. Trad. Giannina de Collado. Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- Depetris, Carolina. "Alejandra Pizarnik Después de 1968: La Palabra Instantánea y la Crueldad Poética." *Iberoamericana* 8.31 (2008): 61-76.
- DiAntonio, Robert E. "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?" *Confluencia* 2.2 (1987): 47-52.
- Di Cio, Mariana. "Una Escritura de Papel: Alejandra Pizarnik en Sus Manuscritos." *Recto/Verso* 2 (2007): 1-8.
- Dolar, Mladen. "I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny" *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*. Ed. Slavoj Žižek. New York: Routledge, 2003. 63-81.
- Duchesne, Juan. "¿Dónde el Lugar del Canto?: La Voz Poética en la *Extracción de la Piedra de la Locura*, de Alejandra Pizarnik." *Pensamiento de los Confines* 26, (invierno/primavera 2010): 158-170.
- Ferdinán, Valentín. "El Fracaso del Surrealismo en América Latina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.55 (2002): 73-111.
- Foster, David W. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- . "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Hispanic Review* 62.3 (1994): 319-347.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Trad. Carlos Rincón. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte Argentino en los Años Sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- Goldberg, Florinda F. "Alejandra Pizarnik, the Perceptive Reader." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh, y Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. 91-109.
- Gómez, Natalia. "Alejandra Pizarnik and Painting". MA Thesis. Arizona State University, 1992.
- Graziano, Frank. Introducción. *Semblanza*. Por Alejandra Pizarnik. México DF: Fondo de la Cultura Económica, 1992. 9-24.
- Gregory, Stephen. "Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra

- Pizarnik's *La Condesa Sangrienta*." *Bulletin of Hispanic Studies* 74 (1997): 293-309.
- Jitrik, Noé. "La Estética del Romanticismo." *Hispanamérica* 26.76/77 (1997): 35-47.
- Kleiner, Fred S. y Christin J. Mamiya. *Gardner's Art Through the Ages, Volume II*. 12th ed. Belmont, CA: Wadsworth/Thompson Learning, 2005.
- Kuhnhein, Jill S. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Florida: UP of Florida, 1996.
- Laplanche, Jean y J. B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
- Lasarte, Francisco. "Más Allá del Surrealismo: la Poésia de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 867-877.
- Lautréamont, Conde de. *Los Cantos de Maldoror*. Buenos Aires: Gárgola, 2007.
- Leighton, Marianne. "El Jardín Vedado: El Espacio de la Pintura en Alejandra Pizarnik." *Taller de Letras* 29 (2001): 177-190.
- López Luaces, Marta. "Los Discursos Poéticos en la Obra de Alejandra Pizarnik." *Espéculo* 21 (2002). Accedido 7 Agosto 2010.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>
- Lucie-Smith, Edward. *Dictionary of Art Terms*. 1984. New York: Thames & Houston, 1991.
- . *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Trad. Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- . *Movements in Art since 1945*. London: Thames and Hudson Ltd, 2001.
- Mackintosh, Fiona J., y Karl Posso, Eds. *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007.
- Marín, Paola. "Lenguaje y Representación en *Árbol de Diana*" *Romance Notes* 42.3 (2002): 341-348.
- Méndez Castiglione, Ruben D. "Aldo Pellegrini, Surrealista argentino." Tesis de postgrado. Pontifía Universisade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.
- Monder, Samuel. "La Última Impureza: Una Poética de lo Pictórico en Alejandra Pizarnik" *34th Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Iowa, 2002*. Iowa (2004): 17-22.
- Montenegro, Rodrigo G. "La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik: Una Poética en el Límite. El Horror de la Belleza; la Belleza del Horror." *Espéculo* 42 (2009): 1-20. Web 7/8/10. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html>

- Negroni, María. "Alejandra Pizarnik: Melancolía y Cadaver Textual." *INTI, Revista de Literatura Hispánica* 52-53 (2000-2001): 169-178.
- Nicholson, Melanie. *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Florida: University of Florida Press, 2002.
- Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. 1972. México DF: Fondo de la Cultura Económica, 2005.
- Petherbridge, Deanna. *The Primacy of Drawing*. New Haven & London: Yale UP, 2010.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik: Una Biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- . "The 'Complete' Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge UK: Tamesis, 2007. 148-164.
- . "La Palabra Obscena." *Cuadernos Hispanoamericanos* 5 (1990): 17-38.
- Pizarnik, Alejandra. *El Deseo de la Palabra*. Barcelona: Ocnos, 1975.
- . *Zona Prohibida: Poemas y Dibujos*. Xalapa, México: Editorial Veracruzana, 1982.
- . *Textos de Sombra y Últimos Poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- . *Dos Letras*. Barcelona: March Editors, 2003.
- . *Poesía Completa*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- . *Prosa Completa*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- . *Diarios*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen, 2010.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trad. Angus Davidson. London: Oxford UP 1951.
- Posso, Karl. "The Tormenting Beauty of Ideals: a Deleuzian Interpretation of Alejandra Pizarnik's *La Condesa Sangrienta* and Franz Kafka's *In the Penal Colony*." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. . Ed. Fiona J. Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. 60-76.
- Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. 1964. New York: Thames & Houston, 2007.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un Joven Poeta: Selección de Poemas*. Trad. Oscar Caeiro. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Rimbaud, Arthur. *Cartas del Vidente. Primera Carta: de Arthur Rimbaud a Georges Izambard. Charville, 13 de mayo de 1871*. Trad. R. Buenaventura. *La máquina del Tiempo. Una revista de literatura*. H.A Isnardi. Web. 17 abril de 2011.
<http://lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>

- Running, Thorpe. *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. 1996. London: Associated UP, 1997.
- Venti, Patricia. “Los diarios de Alejandra Pizarnik: Censura y Traición.” *Espéculo* 26 (2004): [n.p.]. Accedido 7 Agosto 2010.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>
- . “Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino.” *Espéculo* 37 (2007): [n.p.]. Accedido 7 Agosto 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>
- Wilson, Jason. “Alejandra Pizarnik, Surrealism and Reading”. *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. . Ed. Fiona J. Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. 77-90.
- Zaldívar, María Inés. *La Mirada Erótica: Gonzalo Millán / Ana Rossetti*. Chile: RIL Editores, 1998.

APÉNDICE

DIANA'S TREE: Una traducción de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik

Este proyecto es un acercamiento a la colección de poemas *Árbol de Diana*, que Alejandra Pizarnik publicó en 1962. Estos poemas —según Cristina Piña— fueron uno de los frutos positivos de la escritura de Pizarnik durante su estadía en París (1960-1964). Según Piña, estos “textos brevísimos y perfectos” fueron compuestos entre 1960-1961, de acuerdo a las fechas de edición del libro en Editorial *Sur* y el prólogo de Octavio Paz (*Alejandra Pizarnik* 105).

Mi idea principal fue trabajar con los breves poemas en una manera más íntima, más cercana, y la traducción de este poemario al inglés fue una forma de acercamiento minucioso. El proceso fue, en este caso, recrear a través de la traducción esa búsqueda de la palabra adecuada a la que hizo tantas veces referencia Pizarnik sobre su proceso de escritura: “Cada palabra ha de ser gastada , pulida, retocada, sufrida.” (*Diarios* 92). “Entonces, a la espera de la deseada [la palabra], hago en su vacío un dibujo que la alude” (*Prosa* 300).

Mientras que en la traducción la palabra adecuada tiene esa fe, mejor dicho, deseo y en última instancia ilusión, de que lo dicho en el original se redice en la versión en inglés, mi traducción no tiene más pretensión que ser, ante todo, una lectura. En Pizarnik esa fe de lo “decible” no existe: “Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio.” (*Prosa* 313). Entonces, el universo del poema siempre respira esa imposibilidad de decir, la inefabilidad, hasta hacer peligrar la condición de su existencia misma, “Ayer he roto alrededor de cien poemas y prosas” (*Diarios* 142).

Como ya mencioné, los poemas en *Árbol de Diana* son trabajos breves, y esa brevedad los hace difíciles de traducir. Pizarnik era consciente de la brevedad de sus textos y reflexionaba sobre ella:

“El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también en el temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas.” (*Diarios* 159)

Durante el proceso de traducción pensé en las declaraciones que Pizarnik había hecho en sus *Diarios* acerca de la poesía, diciendo que ésta no consistía en una substitución, sino en la “creación de una realidad independiente”, pero a la vez fundada o referida a “nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia.” (79). Pero Pizarnik también es consciente de que de este lado de la realidad “todo tiene nombre”, pero que estos nombres “no coinciden con la cosa a la que me refiero” (286). De esta manera, esta referencia a la herida presenta en sí misma su imposibilidad de ser: lo imposible es posible pero queda fuera de la escritura, en un espacio que sólo se puede intuir o entrever. Así, sus poemas encierran una realidad poética que tiene relación con la “herida” fundamental en la subjetividad de Pizarnik, y yo no tengo medios para traducir esto.

Como dije, este trabajo es abrir un espacio para mi lectura de la poética de Pizarnik, y para terminar quiero dejar aquí la aspiración expresiva que Pizarnik escribió en una entrada de diario el 24 de junio de 1959: “Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte.” (*Diarios* 145)

TRADUCCIÓN

1

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

I've made the jump from me to the dawn.
I've left my body besides the light
and I've sung the sadness of what is born.

2

Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...

These are the versions proposed to us:
a hole, a trembling wall...

3

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

only the thirst
the silence
not one encounter

be careful of me my love
be careful of the silent woman in the desert
of the traveler with the empty glass
and the shadow of her shadow

4

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno.

A Aurora y Julio Cortázar

AND SO:

Who will stop sinking her hand in search of the tribute for the little lost one. The cold will pay. The wind will pay. The rain will pay. The thunder will pay.

To Aurora and Julio Cortazar

5

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mudo

for one minute of brief life
the only one with open eyes
for one minute of seeing
small flowers in the brain
dancing like words in the mouth of a mute

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

she undresses herself in the paradise
of her memory
she does not know the ferocious destiny
of her visions
she is afraid of not knowing how
to name that which does not exist

7

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella.
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

She jumps with the blouse in flames
from star to star.
from shadow to shadow.
She dies a distant death
she who loves the wind.

8

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

Enlightened memory, gallery where the shadow of that which
I am waiting for roams.
It's not true that it will come. It's not true that it will not come

9

Estos huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso.

These bones shining in the night,
these words like precious stones
in the living throat of a petrified bird,
this beloved green,
this warm lavender,
this lonely mysterious heart.

10

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar

a weak wind
full of folded faces
that I cut out in the shape of objects to love

11

ahora
 en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada

now
 at this innocent hour
me and the one I was sit down
in the threshold of my gaze

12

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla

su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

no more the sweet metamorphoses of a little girl of silk
the sleepwalker now on the cornice of mist

her awakening of breathing hand
of flower that opens itself to the wind

13

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

explaining with words of this world
that a ship departed from me taking me with it

14

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido

me come y me bebe.

The poem I do not pronounce,
the one I do not deserve.
The fear of being two
road within the mirror
someone asleep inside me
eating me, drinking me.

15

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada.

I miss getting unused to
the time that I was born
I miss not exercising
the trade of the newly arrived one.

16

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos

has terminado sola
lo que nadie comenzó

you have built your house
you have dressed your birds with feathers
you have hit the wind
with your own bones

you have finished alone
what no one started.

17

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días
sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se
cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en
mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en

hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)

Days in which a distant word seizes me. Sleepwalking and translucent I go toward those days. The beautiful automaton sings to herself, charms herself, tells herself cases and things: nest of rigid threads where I dance and cry myself in my numerous funerals. (She is her burning mirror, her hope in cold bonfires, her mystical element, her fornication of names growing alone in the pale night.)

18

como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme

as a poem that knows
of the silence of things
you speak so as not to see me

19

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados

when I see the eyes
that I have tattooed in my eyes

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

A Laure Bataillon

It says that it does not know about the fear of the death of love
It says that is afraid of the death of love
It says that love is death is fear
It says that death is fear is love
It says that it does not know

To Laure Bataillon

21

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá

I have been born so much
and doubly suffered
in the memory of here and there.

22

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas

in the night

a mirror for the little dead one

a mirror of ashes

23

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

a glance from the gutter
can be a vision of the world

the rebellion consists of looking at a rose
until the eyes are pulverized

24

estos hilos aprisionan a las sombras
y las obligan a rendir cuentas del silencio
estos hilos unen la mirada al sollozo

(un dibujo de Wols)

(a Wols' drawing)

these threads imprison the shadows
and force them to render accounts of the silence
these threads unite the glance and the sob.

25

(exposición Goya)

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un angel

(Goyas' exhibition)

a hole in the night
suddenly invaded by an angel

26

(un dibujo de Klee)

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

(a drawing of Klee)

when the night's palace
illuminates its beauty
we will press the mirrors
until our faces sing like idols

27

un golpe del alba en las flores
me abandona ebria de nada y de luz lila
ebria de inmovilidad y de certeza

a jolt of dawn on the flowers
leaves me drunk on nothing and on lavender light
drunk on immobility and on certainty

28

te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas

you separate yourself from the names

36

en la jaula del tiempo
la dormida mira sus ojos solos

el viento le trae
la tenue respuesta de las hojas

A Alain Glass

in the jail of time
the asleep one looks at her lonely eyes

the wind brings her
the faint answers of the leaves

to Alain Glass

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

beyond any forbidden place
there is a mirror for our sad transparency

38

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:

este canto me desmiente, me amordaza.

This repentant song, lookout behind my poems:

this song refutes me, it silences me.