Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 59 (2012)

Heft: 3: Fascículo español. Archivos y manuscritos hispánicos : de la crítica textual a la critique génétique

Artikel: Tratado de (des)composición : los papeles de trabajo de Alejandra Pizarnik

Autor: Di Ció, Mariana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323607

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Tratado de (des)composición: los papeles de trabajo de Alejandra Pizarnik*

Un manuscrito es una huella digital. O mejor dicho, un conjunto de huellas para leer. Huellas que dan cuenta de la alternancia y de la intensidad del flujo de la tinta, de los movimientos de la pluma, de los tropiezos y titubeos, de las falsas partidas. Huellas que nos permiten reconocer el *ductus*, la «mano» de cada escritor. Depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, donde integran una frondosa colección de manuscritos latinoamericanos, los manuscritos de Alejandra Pizarnik[1] (Argentina, 1936-1972) son, incluso antes de su lectura, objetos para ver, no sólo en razón de la presencia de numerosas estrategias de visualización (por ejemplo, el uso de flechas, marcas de cinta adhesiva y ganchos, o el empleo del pizarrón como superficie privilegiada[2]), sino también por la exuberancia de tintas y de instrumentos de escritura que emplea, por la multiplicidad y la variedad de soportes que entran en juego, por la riqueza de procedimientos de los que se sirve para transformar la materia verbal.

En tal sentido, observamos también el lugar central que ocupan el recorte y el collage[3] en la configuración material de los papeles de trabajo de Pizarnik. Cabe entonces preguntarse por el lugar que ocupan estos procedimientos en la confección simbólica de sus textos, es decir, por su participación en la constitución del sentido. Lejos de responder a fines meramente decorativos, las manipulaciones e intervenciones sobre el soporte que advertimos en los papeles de Pizarnik parecen dar cuenta

---

* Este texto es la versión española de «Précis de (dé)composition: les papiers de travail d'Alejandra Pizarnik», Actes du Colloque *La génétique des textes et des formes: l'œuvre comme processus,* Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, 2-9 septembre 2010 [en prensa].

1 «Alejandra Pizarnik Papers», call number C0395, Princeton University Library, Rare Books and Special Collections, Manuscripts Department. Agradezco a la Biblioteca de la Universidad de Princeton la autorización para citar el material.

2 Tal como lo confirman numerosos testimonios, el uso de un pizarrón parece corriente hacia 1969: se trata de una superficie que subraya el carácter provisorio y móvil de la escritura, tal y como la concibe Pizarnik.

3 En sentido material, en tanto ensamblaje de elementos incorporados a un nuevo soporte, y en sentido figurado, en tanto préstamo léxico, semejante a la cita (con todas las variantes que esta forma implica).

de su necesidad de «subyugar» la materia, para apropiársela y, por ende, para recibir mejor los gestos de la escritura. Más allá del placer sensual, a la vez visual y táctil, que Pizarnik parece experimentar al rozar los soportes y manipular los instrumentos de escritura, cada gesto que interviene en el acto creador traduce la íntima comunión que une el espíritu a la mano de la escritora. En ese sentido, los abundantes ensamblajes y juegos sobre los soportes sugieren de entrada la voluntad de poner de relieve la dimensión gráfica de las palabras, así como la manipulación y la orquestación de soportes traduce el carácter heterogéneo y compuesto de los textos. A su vez, el estudio de las modificaciones y alteraciones que sufren los papeles permite reconstruir el ir y venir entre diarios íntimos, notas de lectura, cartas, borradores y primeras versiones; identificar campañas de escritura; restablecer la cronología interna.

Parecería, en efecto, que en la obra de Pizarnik hubiera una analogía entre la instalación del dispositivo «cortar-pegar» (o bien de su variante «copiar-pegar») y la elaboración de su escritura. Así, si la entrada en materia comienza generalmente por una reflexión sobre el lenguaje mismo, el trabajo de composición poética parece cumplirse por etapas y desarrollarse en dos tiempos: primero la fragmentación o la disección, y luego la recolección o el «rejunte» de palabras (por yuxtaposición, interpolación o combinación de un número reducido de términos).

★★★

La segmentación y el fraccionamiento (con o sin instrumento cortante) se materializan de diferentes maneras en la obra de Pizarnik: desde el recorte a partir de líneas troqueladas hasta el arrancado brutal [fig. 1 y 2], pasando por el uso de tijeras (con más o menos cuidado) y el desgarro. Los archivos de la poeta albergan un buen número de palabras, dibujos e imágenes recortadas de libros, revistas, diarios, catálogos publicitarios [fig. 3], e incluso de su propia correspondencia [fig. 4], en ocasiones con evidencias de cinta adhesiva que remiten a la técnica de la superposición o del collage [fig. 5]. Tampoco es raro encontrar libros mutilados o con páginas faltantes (parecería que Pizarnik hubiera arrancado la mayor parte de sus propios artículos de las

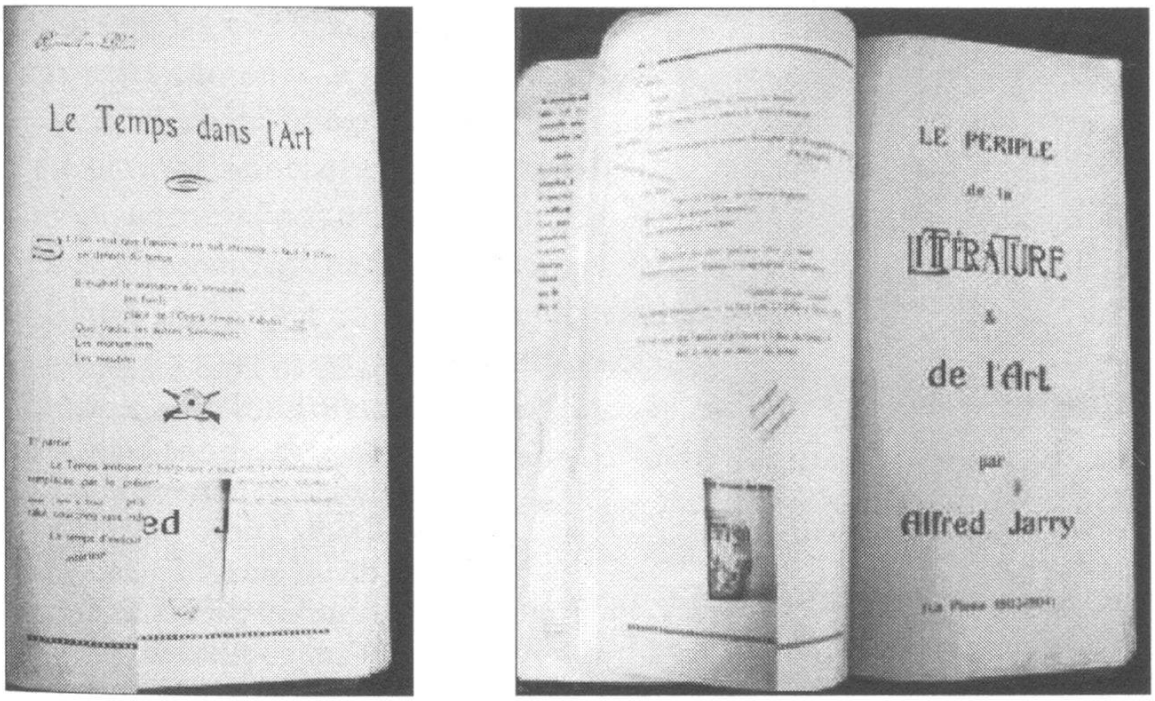


Fig. 1: Detalle de los recortes de un ejemplar de los *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Biblioteca Nacional de Maestros (Buenos Aires), Donación Alejandra Pizarnik.

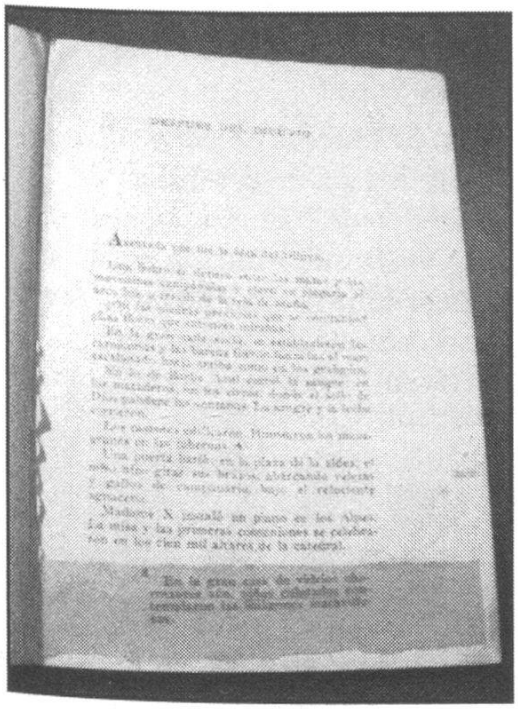


Fig. 2: Detalle de hojas arrancadas y de una intervención sobre el libro de Rimbaud, *Iluminaciones y otros poemas* (A. Terzaga (éd.), Córdoba, Assandri, 1960), colección particular.

Fig. 3: Recorte de un anuncio de periódico («Casa de muñecas»), colección particular.

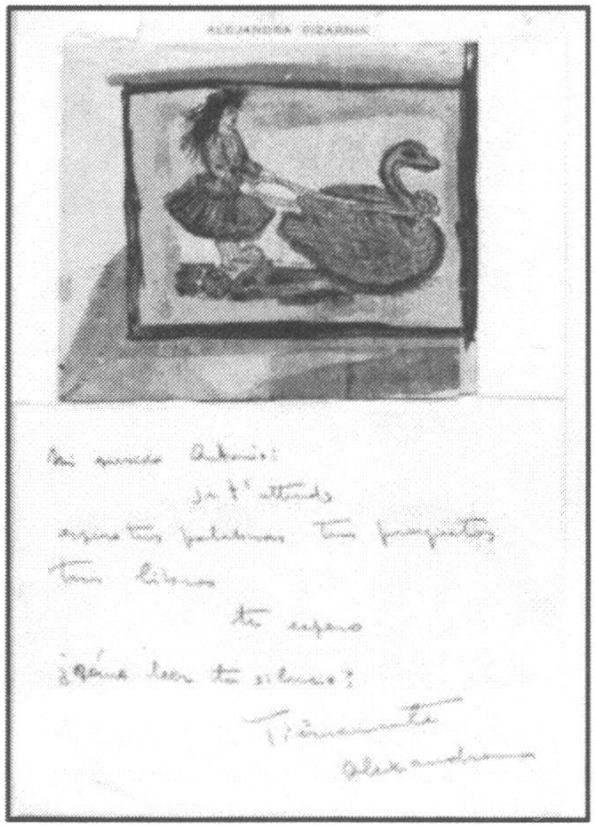


Fig. 4: Pizarnik recorta la imagen de la tapa de su libro *La condesa sangrienta* (Buenos Aires, Aquario, 1971) y la pega en una hoja de correspondencia con membrete personalizado. Luego pinta la imagen de un auriga guiando a un cisne, y la utiliza para escribir una carta a su amigo Antonio Fernández Molina. (Cf. http://antoniofernandezmolina.blogia.com/temas/testimonios-y-homenajes.php).

Fig. 5: Huellas de cinta adhesiva sobre la tapa de la separata de *Noche compartida en el recuerdo de una huida* que Pizarnik regaló a su amigo Julio Cortázar (http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/libros_firmados04.htm).

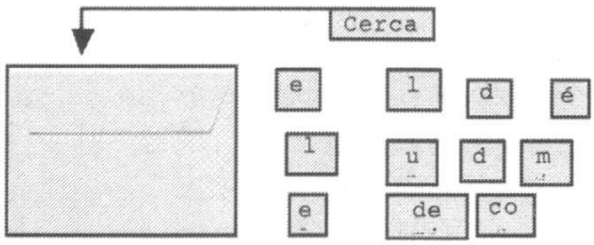
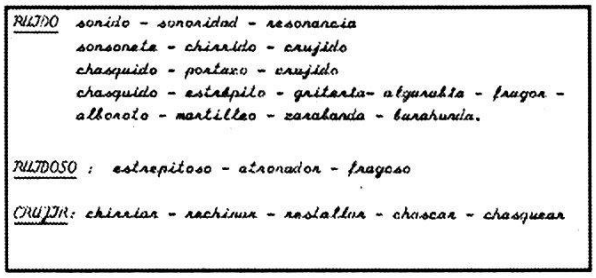


Fig. 6: Sobre con varias palabras recortadas (reconstitución a partir del material que se encuentra en el fondo «Alejandra Pizarnik» de la Universidad de Princeton).

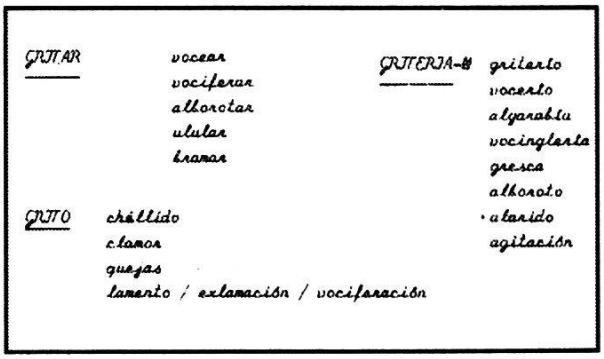
revistas en las que aparecieron), o cuadernos desmembrados al punto de estar prácticamente desprovistos de hojas[4].

Una lógica de desagregación similar parece motivar el uso de sobrecitos y envoltorios semejantes a los utilizados en las mercerías [fig. 6]. En el interior, encontramos palabras recortadas o mecanografiadas –generalmente verbos y sustantivos pero en ocasiones también adjetivos aparentemente banales–. Según una práctica que recuerda el trabajo escolar o la de todo aquel que aprende una lengua extranjera, estos materiales atestiguan el modo en que Pizarnik analiza con interés casi entomológico su lengua materna, agrupando palabras según su categoría gramatical o su pertenencia a un mismo campo semántico [fig. 7 y 8], estableciendo inventarios de sinónimos, deteniéndose en las reglas más elementales de la gramática, consultando frenéticamente el diccionario para constituir una suerte de glosario privado: «He buscado cinco mil palabras en el diccionario»[5].


RUIDO sonido - sonoridad - resonancia
sonsonete - chirrido - crujido
chasquido - portazo - crujido
chasquido - estrépito - griteria - algarabía - fragor -
alboroto - martilleo - zarabanda - barahunda.

RUIDOSO : estrepitoso - atronador - fragoso

CRUJIR: chirriar - rechinar - restallar - chascar - chasquear


GRITAR
vocear
vociferar
alborotar
ulular
bramar

GRITERÍA
griterío
vocerío
algarabía
vocinglería
gresca
alboroto
alarido
agitación

GRITO
chillido
clamor
quejas
lamento / exclamación / vociferación

Fig. 7 et 8: Listas de sinónimos y de términos afines a «ruido» y a «grito /gritar», *Alejandra Pizarnik Papers*, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Box 6, folder 45.

[4] Tal es el caso, por ejemplo, de un cuaderno fechado en 1972, significativamente llamado por la propia Pizarnik «Último cuaderno». Además de haber quedado prácticamente vacío, su margen derecho fue recortado considerablemente, lo que se traduce no sólo en una importante disminución de formato y de volumen sino también en una fuerte escisión simbólica. *Alejandra Pizarnik Papers*, Princeton University Library, Rare Books and Special Collections, Manuscripts Department, B.6, f. 1.

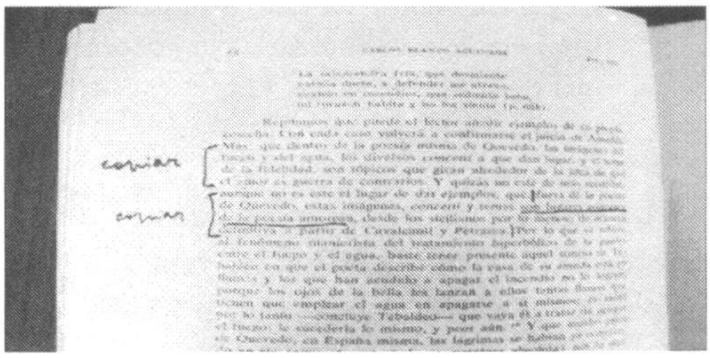
[5] Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 140.

La interiorización de reglas gramaticales, la frecuentación de material de referencia y de autores que detentarían, a sus ojos, cierto prestigio simbólico, o la constitución de un repertorio de palabras ocupan buena parte del trabajo preparatorio. Son gestos que dan cuenta de una relación problemática con la literatura, pero también –y especialmente– con la lengua materna. Una relación conflictiva que, en definitiva, repite una paradoja que vuelve con insistencia en la obra de Pizarnik: la insuficiencia del lenguaje sólo puede expresarse mediante palabras, es decir, por intermedio de aquello mismo que se cuestiona.

A menudo acompañadas de un análisis detallado –microscópico– de la lengua, las diversas formas de recorte que encontramos en los papeles de trabajo de Pizarnik dejan al descubierto la estética que anima su obra: una estética donde hasta el elemento más ínfimo es el fruto de la larga reflexión, donde cada elemento, por pequeño que sea, debe «ganarse» un lugar en la página. Una estética que huye de las construcciones alambicadas y de la sintaxis rebuscada; en definitiva, una estética donde la deconstrucción metódica precede a la puesta en marcha de la escritura. Como el pintor que despliega su paleta para visualizar mejor tonalidades y matices cromáticos, Pizarnik despliega a menudo toda la gama de las palabras que le interesan, sin hacer realmente una selección (en esta etapa, todas las alternativas siguen siendo posibles). Este muestrario léxico produce entonces una suerte de «estado de latencia» que desbarata la temporalidad tradicional y que favorece la perspectiva múltiple y simultánea. A la manera de los cuadros cubistas, donde la configuración de la realidad se produce por el enmarañamiento de planos y por la coexistencia de perspectivas múltiples, los poemas de Pizarnik materializan este tiempo de latencia por medio de la disposición de versos en la página publicada, generalmente construidos por yuxtaposición o por parataxis, que suspenden, en cierta medida, el fluir temporal.

Los cuadernos de notas de lectura constituyen un caso ejemplar del carácter heterogéneo de la obra de Pizarnik y de lo que está en juego en el recorte. Después de establecer listas de autores que espera, pretende o considera que debería leer, Pizarnik «separa» los pasajes o las formulaciones que le interesan, como si fichara o compulsara material de referencia. Para ello, subraya ciertos fragmentos, o inscribe en el margen de sus libros las siglas «P.V.»: el *Palais du vocabulaire* [fig. 9 y 10], según el nombre que Pizarnik daba –así, en francés– a este conjunto de cuadernos.

Ya desde el título[6], estos cuadernos remiten a la alteridad que los caracteriza, puesto que constituyen una especie de antología personal, florilegio de citas o de sintagmas previamente elegidos y copiados (generalmente a mano, pero ocasionalmente también a máquina), tanto para el placer como para la preparación de libros futuros. Porque albergan textos escritos por otros y por ella misma, estos cuadernos ayudan a materializar la lengua, a volverla a la vez más concreta y disponible. Al constituir un reservorio de palabras recortadas en vistas a una eventual reutilización (que no siempre se realiza ni mucho menos), el *Palais du vocabulaire* se convierte, en definitiva, en una suerte de limbo textual donde habitan las palabras. Incluso en su puesta en marcha, este proyecto implica pensar la lengua como una entidad concreta y material, que sólo puede aprehenderse por fragmentos, y a la que se puede manipular como se manipulan



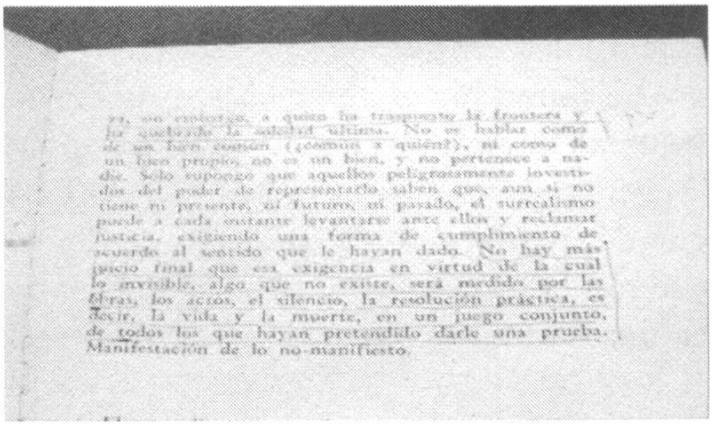


Fig. 9 et 10: *Marginalia* de libros que pertenecieron a Pizarnik con auto-instrucciones (« copiar » et « PV [Palais du vocabulaire] ») Biblioteca Nacional de Maestros, Donación Alejandra Pizarnik.

[6] Tal como se desprende de una carta enviada a su amigo André Pieyre de Mandiargues (*Alejandra Pizarnik Papers*, Princeton University Library, box 9), Pizarnik juega aquí con la doble acepción del término francés «*palais*», que debe comprenderse a la vez como «palacio» y como «paladar».

los papeles. Este proyecto implica no solamente una visión material, sino también una visión patrimonial de la lengua. Para Alejandra Pizarnik, las palabras pertenecen a un patrimonio poético que debe ser preservado, pero también utilizado, en el mismo sentido en que la lengua es percibida como una suerte de materia prima o de material expresivo, que puede y debe ser utilizado para fabricar nuevos monumentos poéticos.

Puesto que se forja por el recorte material y simbólico de fragmentos de otros autores, el *Palais du vocabulaire* permite a Pizarnik instaurar en simultáneo un diálogo consigo misma y con la tradición; un movimiento de vaivén infinito entre lectura, auto-lectura y escritura. Al materializar y volver visible la operación de la selección, este *Palais du vocabulaire* resulta ante todo un lugar de aprendizaje; un lugar de entrenamiento, un medio, al fin de cuentas, de apropiarse del lenguaje de los otros para reinar mejor sobre el suyo:

> Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi P[alais du] V[ocabulaire] es una excelente idea. No importa si hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma[7].

La idea de un trabajo preparatorio que no desaparece sino que, por el contrario, se reabsorbe en el texto terminado, se vuelve todavía más palpable si consideramos el borrado de palabras como una última modalidad de los dispositivos de recorte y de descomposición ya evocados. Las tachaduras y las supresiones (de palabras, frases o párrafos enteros) que van ganando progresivamente el espacio de la página [fig. 11] nos permiten ver de qué manera la poeta depura sus textos, modulando a voluntad su grado de legibilidad o de opacidad.

Pero poeta no sólo es aquel que elige las palabras, sino también aquel que decide respecto de su diagramación o puesta en página. Prueba de ello son la proliferación de borradores (a veces cuatro o cinco versiones en una misma hoja) [fig. 12] y la presencia de una maqueta artesanal[8] que

---

[7] Alejandra Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, p. 491 (1 de marzo de 1970).

[8] Se trata, en este caso, de pruebas con correcciones autógrafas de lo que parece ser un estadio muy primitivo del poemario *Árbol de Diana*, que no será nunca publicado tal cual (*Alejandra Pizarnik Papers, loc. cit.*, B.3; f. 7).

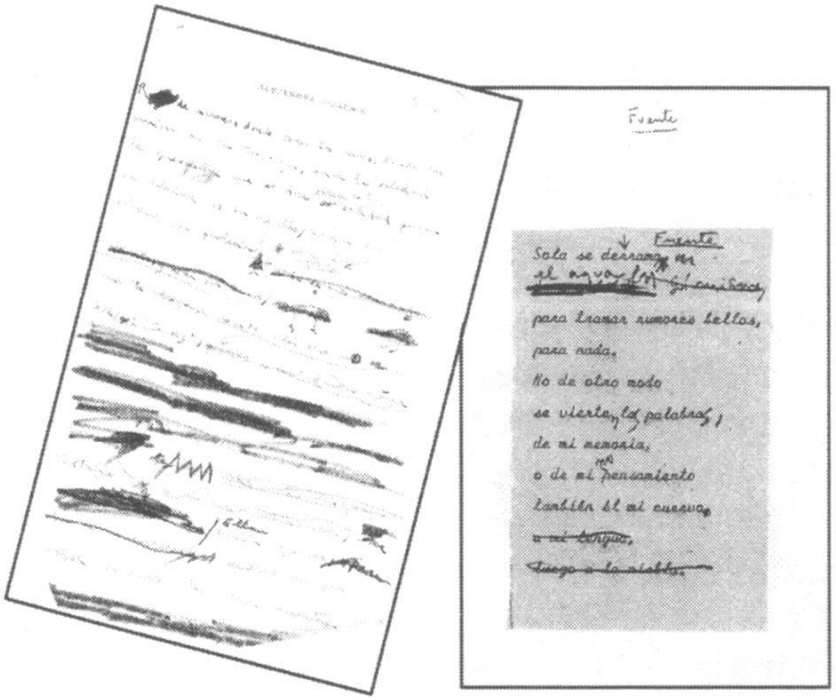


Fig. 11: Escritura autógrafa con correcciones y dactilograma con correcciones autógrafas, *Alejandra Pizarnik Papers*, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Box 7, folder 36.

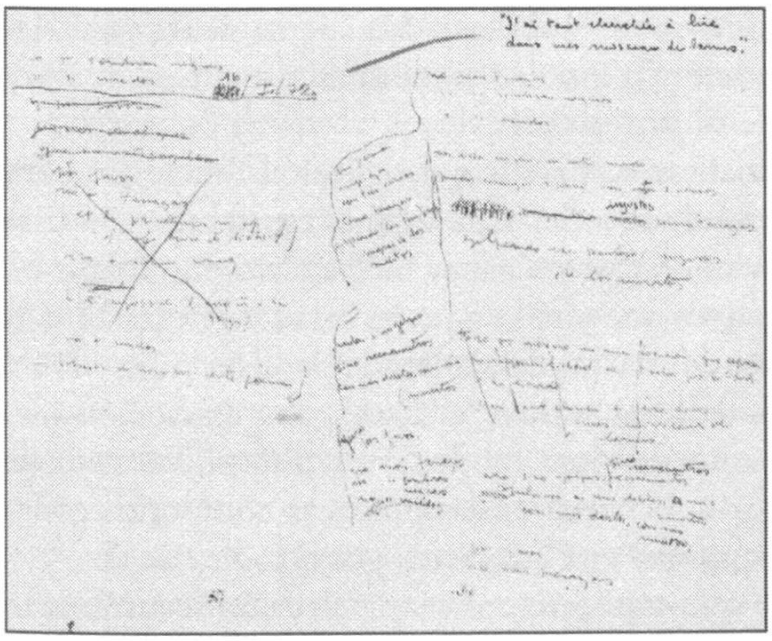


Fig. 12: Texto autógrafo (en español y francés) con correcciones y variantes de puesta en página, *Alejandra Pizarnik Papers*, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Box 6, folder 46.

funciona como prototipo pero también como pruebas de galera, como si la autora tuviera necesidad de tener una vista preliminar de la obra terminada incluso antes de la impresión del libro. El espacio de la página en blanco se presenta, entonces, no sólo como un espacio de lucha contra lo indecible, sino también como un espacio propicio a los silencios, a la «respiración» de lo escrito. Metáfora de los desafíos y restricciones ligadas a la creación literaria, el blanco se transforma, en Pizarnik, en el signo de una escritura que se torna cada vez más despojada, de una escritura que roza los límites del lenguaje hasta no decir más que lo estrictamente indispensable.

***

La perspectiva genética nos permite «remontarnos» a los orígenes de la creación y, así, poner en evidencia algunas prácticas de escritura que están en el centro de la poética de Alejandra Pizarnik: la selección y la apropiación –a veces después de traducciones o ajustes– de elementos exógenos, con vistas a una reelaboración ulterior; la movilidad y el desplazamiento de los textos; la subrepticia estratificación de las fuentes más diversas. Al materializar los hábitos de trabajo y las inquietudes estéticas de Pizarnik, las intervenciones sobre el soporte dan cuenta de los primeros pasos en el proceso de creación: la instalación de la escritura pasa, antes que nada, por la conquista de su materialidad.

En otras palabras, las prácticas de creación funcionan como un espejo metonímico, donde se reflejarían algunas estructuras fundamentales de la obra. En ese sentido, parece haber un paralelo entre estas prácticas y los principios estéticos que están en juego en su escritura. Si el recorte es, en definitiva, una de las modalidades de la selección, el ensamblaje de elementos discordantes supone, a su vez, una extracción (de palabras, de imágenes). Dicho de otro modo, si el dispositivo recorte/ensamblaje ocupa un lugar tan central en las prácticas compositivas de Pizarnik, es porque su obra misma está atravesada por la lógica de desarticulación y de dislocación, lo que explicaría, tal vez, la elección recurrente de la composición por yuxtaposición paratáctica, el carácter palimpséstico de casi todos sus textos y el uso con cuentagotas de los signos de puntuación.

Los gestos relativos a la entrada en escritura de Pizarnik transmiten, pues, su posición respecto de la tradición literaria, no solamente porque

funcionan como metonimia de las principales temáticas de su poética (principalmente el cuestionamiento del lenguaje) sino también porque le permiten construir su ascendencia simbólica. La frecuencia con la cual aparece la yuxtaposición en la etapa prerredaccional (en las auto-instrucciones, las listas de sinónimos, de verbos y de libros para leer; en el inventario de temas que le interesan o en la enumeración de los destinatarios de su correo) sugiere igualmente una relación entre la manera de agenciar las palabras y lo que podríamos llamar una poética de la desagregación o de lo heterogéneo. En otras palabras, si el recurso a la parataxis parece desprenderse naturalmente del recorte, esta práctica prefigura igualmente la superposición entre poesía y metalenguaje, característica que afecta a la obra de Pizarnik en su conjunto.

Como el *Palais du vocabulaire*, las notas de lectura, los recortes de prensa y los fragmentos de citas concretizan un repliegue sobre el lenguaje que Pizarnik llevará hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta el desmenuzamiento o la descomposición en unidades mínimas: «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»[9]. Esta evocación de la necesidad de fijar y de visualizar el poema invita al acercamiento con la pintura. Por otra parte, si bien se trata realmente de una fijación efectiva, que hace estallar –literalmente– el espacio de la página, también es posible una lectura metafórica, pues incluso cuando están fijados materialmente, los textos de Pizarnik no dejan de desafiar la inmovilidad, de manera tal que los reenvíos intertextuales (vueltos visibles por ese «collage» de citas que es el *Palais du vocabulaire* pero presentes un poco en todas partes), no hacen sino desestabilizar la noción de autor único. Y si Pizarnik habla de «disecar» las palabras y de «atornillarlas» al poema, es porque, al igual que la fijación de palabras, el análisis minucioso de cada frase, de cada palabra, de cada evento detiene, en cierta manera, el irreversible fluir del tiempo, fomentando la dispersión y las remisiones hacia otras voces, incitando a la construcción de una poética de lo heterogéneo.

Así pues, de la misma manera en que Pizarnik pone en marcha procedimientos o estrategias ficcionales que materializan la lengua y

[9] Alejandra Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, p. 159 (28 de diciembre de 1959).

que simbolizan su trabajo sobre las palabras («la casa de citas», «la casa del lenguaje»), a menudo recurre a metáforas orgánicas o a imágenes asociadas a la práctica del tejido para traducir en palabras su concepción de la escritura, dando así pleno sentido a la conocida metáfora del texto como entramado de palabras. Estas dos actividades (el transplante y el tejido o la costura) implican, en efecto, la inserción o reinserción de fragmentos en un nuevo contexto, y la reutilización o la reconversión de lo ya-dicho. Al igual que los implantes o los retoques del costurero, el trabajo de creación de Pizarnik a menudo implica retomar un detalle, adaptar un fragmento preexistente a las medidas y necesidades del nuevo contexto, la remodelación (ya sea drástica o imperceptible) de textos a partir de una «materia prima» o bien de pedazos de obras previamente recortados o «digeridos». De manera análoga, tanto la ablación y el transplante como el recorte y el remiendo palimpséstico de fragmentos de palabras hacen pensar en los pliegues y la superposición o estratificación de «capas» de papel que llaman la atención incluso a simple vista. A distintas escalas, ambas metáforas traducen, entonces, un mismo cuestionamiento del lenguaje, una misma densidad de la escritura y, en el fondo, un mismo programa estético

MARIANA DI CIÓ
Universidad de Paris III – Sorbonne Nouvelle
marianadicio@yahoo.fr