

Caligrafías de la noche

María Lucía Puppo (Universidad Católica Argentina, CONICET)

[Reseña de Mariana Di Cío, *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincenne, Collection « Manuscrits modernes », 2014. 364 pp.].

La enorme fascinación que ejercen la obra y la figura de Alejandra Pizarnik se debe en buena parte al mito autobiográfico que la propia autora impulsó en sus apariciones públicas y en su escritura. Su temprana identificación como *enfant terrible* de las letras argentinas se cimienta en una constelación de epítetos que inscriben sus poemas en la tradición nocturna y visionaria de los poetas malditos: “la de los ojos abiertos”, “la náufraga dichosa”, “la viajera”, “la enamorada del viento”, “la hermosa autómatas”. Como lo advirtió César Aira (1998), mediante el uso y el abuso de este tipo de fórmulas, la estrategia de Pizarnik consistió en crear un “sujeto personaje” que se fracciona en un sinfín de inquietantes niñas, sonámbulas y muñecas.

Las sucesivas ediciones y ampliaciones de sus “obras completas”, la publicación de sus diarios y las reediciones aumentadas de su epistolario resultan índices inequívocos del lugar central que Pizarnik ocupa, desde hace varias décadas, en el canon de la poesía latinoamericana del siglo XX. El número creciente de traducciones de sus textos a otras lenguas confirma, asimismo, el interés por su obra más allá de los ámbitos hispanohablantes.

Ahora bien, dado este panorama textual y contextual ¿cómo abordar una lectura de la obra pizarnikiana que no se agote en la descripción de imágenes y que logre ir más allá del conocido catálogo de sus miedos y obsesiones (el jardín perdido de la infancia, la muerte, la locura...)? ¿Cómo renovar el rastreo de fuentes e intertextos sin negar la evidencia de un lenguaje erosionado? ¿Qué más decir sobre un corpus que exhibe impudicamente sus recursos (repeticiones de sintagmas, paralelismos, autocitas) hasta reducirlos al estatuto de despojos (elipsis, anacolutos, ripios, obscenidades, balbuceos)?

A estos interrogantes viene a dar respuesta *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*, volumen que recoge la investigación doctoral de Mariana Di Cío. Es el análisis minucioso de los archivos pertenecientes al *Fondo Alejandra Pizarnik*, constituido hacia 2000 en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, lo que le permite a Di Cío plantear un enfoque transversal y completamente renovador de la obra de la poeta argentina.

La consulta de los manuscritos y borradores de Pizarnik resulta fundamental para avanzar sobre una serie de cuestiones relacionadas con la génesis de su escritura que implican, entre otras tareas, establecer la cronología interna de la obra, descubrir textos inéditos, identificar campañas de escritura y esbozos nunca concluidos, así como reconstruir los “pasajes” que unen secretamente los diarios, las notas de lectura, la correspondencia y las distintas versiones de un mismo poema. Pero sin dudas el mayor aporte de este estudio es echar nueva luz sobre algunas zonas distintivas de la poética pizarnikiana, particularmente en lo que respecta a sus procedimientos de escritura.

Sin sucumbir al “caos y el hermetismo de los archivos” (14), Di Cío examina, en primer lugar, la miríada de soportes e instrumentos de escritura empleados por Alejandra. Detrás de la variedad de texturas y tamaños de papel, de la elección de cuadernos de bellos diseños y de los colores de tinta más insólitos, advierte la conquista de un espacio de intimidad donde la escritora convive cuerpo a cuerpo con los materiales. Si en el magma de papeles no es posible distinguir radicalmente “cuadernos” de “diarios”, en las hojas sueltas perviven las marcas de cinta adhesiva como “cicatrices sobre la piel” (128), atestiguando el hábito de la poeta de colgar sus composiciones sobre la pared. Como demuestra Di Cío, los manuscritos crean un lugar de enunciación autónomo, donde las “notas de *régie*” (104) revelan una voluntad de planificar cuidadosamente cada paso de la escritura, deseo que choca con la anarquía en la distribución del tiempo que Pizarnik lamenta otras veces.

En la segunda parte de su estudio, Di Cío rastrea las diversas estrategias de visualización que pueblan los manuscritos pizarnikianos. La profusión de dibujos y siglas, junto con el agenciamiento y la movilidad de las letras sobre el blanco de la página convierten al borrador tanto en un espacio abierto a la exploración infinita como en un auténtico campo de tensión entre fuerzas contrapuestas. Dos costumbres peculiares, la estilización de la letra mayúscula y la ornamentación de las palabras claves, otorgan a los escritos de Alejandra ese poder de “mantra visual” que destacó María Negroni (2003). Di Cío distingue distintos grados de complejidad y una variedad de paletas en los dibujos, que principalmente representan flores, cuerpos polimorfos y formas inacabadas, es decir, emblemas de su poesía. Entre las técnicas plásticas usadas por Pizarnik, subraya el lavado de tinta china, el *grattage* o raspado, el *frottage* y la intervención de fotos. La comparación de estos ejercicios permite acaso adivinar la nostalgia de una lengua común y de una unidad perdida.

Otro eje de la investigación lo constituye el análisis de los paratextos pizarnikianos. En la consideración de la tapa como umbral y marco, un caso paradigmático que examina Di Cío es el de *Extracción de la piedra de locura* (1968). Aquí el título proveniente de la pintura del Bosco funciona como una cita desviada, una especie de trampa que aleja al lector-espectador del referente visual de la imagen de tapa, el *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann. Por otra parte, en lugar de instaurar el mimetismo y la referencialidad, las alusiones a las pinturas del Bosco producen un “des-

centramiento” de los textos en pos de un significado siempre en fuga (207). De ese modo, la imagen ausente instala una fisura en el interior mismo de la lengua. En otros casos, el léxico de la pintura invade el campo verbal, como ocurre en los diálogos tácitos que establecen los poemas con las obras de Klee, Redon o Chagall. Pizarnik dirige la mirada del espectador y guarda un espacio para lo incomunicable. Sin recurrir a la codificación extrema de la *ekphrasis*, prefiere en cambio esfumar las huellas del sustrato pictórico para que estas se acumulen como capas subterráneas, garantes silenciosas de la densidad del poema.

Según la apreciación de Walter Benjamin delineada por Susan Sontag (1980), el ser melancólico es proclive al coleccionismo. En el caso de Pizarnik, lo atestigua su tendencia a redactar listas (de palabras, de variantes, de libros que tenía intención de leer). Si en sus “Notas gramaticales” hallamos reservorios de palabras y de información de lo más variada, un caso testigo es el “*Palais du vocabulaire*”, compuesto por tres libretas en las que la poeta copió a mano incontables citas de otros autores que, muchas veces, migraron a sus textos publicados (62). El examen de este material no solo deja al descubierto el trabajo autoral previo a la escritura, sino también el diálogo con distintas tradiciones culturales y el esfuerzo por crearse una genealogía. Como paso ulterior, la operación del *accrochage* permite “colgar” la frase de otro como propia, reunir en un collage (al modo dadaísta y surrealista) los hallazgos de los demás. Este procedimiento desestabiliza la noción de autor único y escribir resulta entonces, como en la acertada fórmula de Margaret Atwood, un continuo “negociar con los muertos” (339). Sintetiza Di Ció que, para Pizarnik, copiar es crear. El texto recupera entonces su sentido etimológico de tejido, entramado donde convergen hebras de diversos tonos y procedencias. A las técnicas aditivas se suman las operaciones combinatorias: separación, disgregación, repetición, restricción y rearmado que, como el *cut-up* de los beatniks, pueden ser comprendidas como “maneras de significar la pulsión de muerte” (121).

Hay algo fantasmal en la alquimia de la crítica genética, en la medida en que apunta a desenterrar y poner en valor lo que estaba descartado o perdido, haciendo convivir lo que fue (la obra publicada) con lo que podría haber sido (la versión provisoria o el texto inacabado). Efectivamente, en el transcurso de su investigación Di Ció saca a la luz proyectos que Pizarnik no logró concluir, como el boceto de un desopilante “manual de instrucciones” de filiación cortazariana. En otras oportunidades el material de archivo permite comparar versiones y recuperar los intertextos ocultados por la autora, ya sea que se trate de dos versos de Nelly Sachs o de los “Juegos de niños” de Pieter Brueghel el Viejo, de donde Pizarnik extrae la escena para su texto “Juego tabú”, de publicación póstuma. Estas elecciones escriturales ponen de manifiesto el accionar de la “pequeña máquina sádica” de la corrección pizarnikiana (295), que suprime y borra compulsivamente en una espiral de escamoteo y autocensura. Desde esta óptica el texto se transforma en un cadáver para exhumar, y en la sala de disección la hablante poética deviene “mendiga de las letras”, “ángel en harapos”.

Por todo lo dicho, debemos concluir que *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d' Alejandra Pizarnik* marca un antes y un después en los estudios pizarnikianos. Al ofrecer un examen riguroso de un material ingente y hasta hace poco inexplorado, Mariana Di Cío ensaya caminos nuevos para acceder a las sombras del poema y sus dos soles negros: lo no dicho y lo indecible. En las antípodas de la revelación súbita, el automatismo inocente o la transparencia autobiográfica que llora catárticamente su pena, los cuadernos plagados de citas y constantes reescrituras de Pizarnik ponen en evidencia el mecanismo aceitado de una maquinaria poética metódica y exhaustiva. En esta primera obra crítica publicada en francés sobre la autora argentina, se agradece un estilo claro y erudito que reserva delicados placeres para los lectores. Entre ellos destacamos la cuidadosa elección de los subtítulos y epígrafes que preceden cada capítulo y cada sección del libro, así como la calidad del papel y de la impresión, que incluyen más de cuarenta imágenes. Ese preciosismo verbal y visual será muy bien recibido por los lectores que busquen derribar mitos y comprender mejor los resortes insospechados de una obra y una autora “invitada a ir nada más que hasta el fondo”.