

## UNA ESCRITURA DE PAPEL ALEJANDRA PIZARNIK EN SUS MANUSCRITOS

Mariana DI CIÓ

La historia de la literatura argentina está atravesada por papeles: desde el fante en yeso y *papier maché* con que Oliverio Girondo promociona su *Espantapájaros* hasta proyectos como *Eloísa Cartonera*, pasando por el «cuaderno de tapas azules» o los *Papeles de Reciénvenido* de Macedonio, por el *collage* y las experimentaciones de la vanguardia, por la biblioteca de bibliotecas, los «modelos para armar», los «grillos de papel». En este panorama, la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik no es una excepción: al tradicional uso del papel como soporte de la escritura se agrega la presencia implícita de este mismo material en construcciones imaginarias («la casa del lenguaje»<sup>1</sup>; la «Casa de citas»<sup>2</sup>) o su utilización en tanto materia prima de otras figuras («pájara de papel dorado», «imaginada pajarita» o «muñequita de papel»<sup>3</sup>). De un modo menos literal pero tal vez más palpable, sus manuscritos también incluyen una serie de papeles preexistentes (propios y ajenos) con los que la obra de Pizarnik dialoga y a partir de los cuales se construyen nuevos textos.

Tal como lo sugiriera Jacques Derrida, el papel moviliza a la vez el tiempo y el espacio y cristaliza una serie de mecanismos que intervienen en la génesis textual, por lo que puede, en cierta medida, volverse metonimia de objeto y de función por el proceso compositivo: «Il n'est pas seulement le support des marques mais le support d'une "opération" complexe, spatiale et temporelle, visible, tangible et souvent sonore, active mais aussi passive (autre chose qu'une "opération", donc, le devenir-*opus* ou l'archive du travail opératoire)»<sup>4</sup>. El soporte de la escritura se convierte, entonces, en un ámbito donde se entrecruzan el plano propiamente genético y el plano simbólico; en ese sentido, el papel hace visibles ciertos mecanismos creativos y compositivos que remiten a la poética alejandrina, que intentaremos esbozar.

Los archivos de Alejandra Pizarnik se encuentran conservados en el Departamento de Manuscritos de la biblioteca de la Universidad de Princeton<sup>5</sup>. En la colección se conserva un material relativamente voluminoso (1 metro y 22 centímetros lineales, repartidos en unas diez cajas), organizado por series a partir de su contenido: I. Diarios; II. Cuadernos; III. Escritos (a. Poesía; b. Ficción; c. No ficción); IV. Correspondencia; V. Arte; VI. Material Impreso; VII. Miscelánea. Si bien hay algunas lagunas esporádicas, los archivos registran el inicio de la vida pública de su autora, es decir, aproximadamente en el año 1954 y se prolongan hasta el momento de su muerte, en 1972.

Un simple vistazo es suficiente para constatar la extremada variedad de soportes textuales: folios sueltos de todo color y formato (hojas canson, hojas de calcar, hojas rayadas de carpeta N° 3, hojas de contabilidad color celeste, hojas cuadrículadas sin margen, hojas en formato A4, hojas con membretes, papel ilustración, un repertorio alfabético, fichas N° 1; carpetas oficio y N° 2; cuadernos del tipo escolar y de dibujo, con espirales y cosidos...) y una asombrosa inconstancia en el uso de colores e instrumentos de escritura: lápiz negro, lápices de colores, lapiceras, biromes, marcadores de distintos grosores y, por supuesto, un par de máquinas de escribir, que permitían a Pizarnik no sólo alternar fuentes y estilos sino también introducir, mediante un simple cambio de cinta, colores como el rojo, el verde, el turquesa, capaces de romper la monotonía de una escritura en blanco y negro. Dicho sea de paso, es famosa aquella máquina de escribir en letra cursiva que, acercándose a la escritura autógrafa, subraya la adecuación entre los instrumentos elegidos por la poeta argentina y su escritura misma, tal como se lo señala Héctor Bianciotti:

Tu máquina de escribir me da envidia. He visto muchas tipografías que imitan las antiguas caligrafías –totalmente desaparecidas porque ahora cuando uno dice «qué linda letra» es porque, grafológicamente inconsciente, pretende ver las cualidades del scriptor– pero nunca una letra como la de la tuya. Como es tan parecida a tu letra, pienso que se trata de una máquina de escribir a mano<sup>6</sup>.

Ciertamente, Pizarnik sentía fascinación por los objetos de papelería –«Inclusive el papel (Perdón: sufro del complejo de Peuser) es magnífico (sabrás que soy una *amoureuse de <sic> papier à écrire*, (...) de todo aquello que sea papel, si bien tengo preferencias, ya justificadas, ya irracionales)»<sup>7</sup>, pero sería un error atribuir esta diversidad únicamente al azar o a los caprichos de la autora. Al contrario, si bien los soportes e instrumentos elegidos reflejan tanto el *fluir* textual como las interrupciones y dificultades que, alternativamente, experimentan los autores, también suscitan la escritura y la ponen, literalmente, en relieve:

Me gusta el lenguaje exacto, *le mot juste*, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer<sup>8</sup>.

Comparto las hojas Japon Lenerimand del oncle A.[rmand]. No te fíes del membrete «Bruno Bredhal». Soy yo la que las mandé emblocar (sí señor, así dicen los papeleros) porque no soporto una única hoja vacía que la blancheur etc. ¿Cómo serían las hojas que usaba Mallarmé?<sup>9</sup> (Pienso en esos blocs-borrador «El Pibe» y me río y lloro. Qué cosa la poesía!)<sup>10</sup>.

En ese sentido, no es casual que la heterogeneidad de soportes que atraviesa los archivos de la poeta argentina encuentre un correlato en los textos. A pesar de algunas referencias explícitas a la hoja en blanco, metáfora por excelencia del espacio literario, es interesante notar que el sujeto poético rara vez se manifiesta sobre el papel: «Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos que tanto alababa en la frenética ausencia de la página en blanco»<sup>11</sup>. Aparecen entonces otras superficies, menos tradicionales pero igualmente funcionales, que se vuelven soportes de la escritura; el sujeto se hace presente en los muros, en el suelo e incluso en el cuerpo humano:

(...)  
ahora  
es la carne  
la hoja  
la piedra  
(...)  
Ahora  
la muchacha halla la máscara del infinito  
y rompe el muro de la poesía<sup>12</sup>.

La elección de estas instancias de objetivación del *yo* es, en sí misma, bastante elocuente: por un lado, se hace hincapié en las fronteras de la expresión poética (y, en última instancia, de todo lenguaje); por otro lado, al utilizar el cuerpo como *subjectile*<sup>13</sup> se sugiere una asimilación entre el sujeto y su obra, incluso en detrimento de su individualidad: «es verdad que en lo oscuro/hay esta confusión de ojos y hojas»<sup>14</sup>. Es interesante señalar que, por lo general, estas referencias a los soportes reales y simbólicos aparecen acompañadas de reflexiones metapoéticas («Es extraño. Mi estudio sobre el poema en prosa se altera por no saber si usar una carpeta u hojas sueltas para realizarlo») o bien de alusiones a mecanismos que intervienen de uno u otro modo en el acto de escritura:

He desplegado mi orfandad  
sobre la mesa, como un mapa.  
Dibujé el itinerario  
hacia mi lugar al viento<sup>16</sup>.

En definitiva, al conjugar la reflexión codicológica con la metapoética, Pizarnik subraya la importancia del soporte, que deja de ser mera superficie receptora de grafemas, para cumplir un rol fundamental dentro del proceso creativo e impactar de manera decisiva sobre el devenir textual. Inversamente, tanto la extrema variedad de papeles y cuadernos como el complejo proceso de «personalización» al que son sometidos, parecen cristalizar operaciones propias de la creación alejandrina: una vez cuidadosamente elegido el soporte<sup>17</sup>, es intervenido de distintas maneras, ya sea mediante el uso de etiquetas y rótulos, el pegado de figuras o de papeles de diferentes orígenes y texturas, o bien mediante el empleo oblicuo de membretes personales, que abandonan el ámbito de la correspondencia para hacer las veces de una firma de autor.

Así encontramos, por ejemplo, un cuaderno de tapa marrón, con hojas cuadrículadas y sin margen, de marca FERAUDOS, N° 34705<sup>18</sup>. En un papelito azul pegado en la primera hoja, leemos «Diccionario secreto», escrito en letras de molde negras. En la tapa, un rótulo, en fondo azul y con letras blancas, indica «P.V.», acompañado de un «1» en marcador negro. La indicación «P.V.1» se repite en letras negras de tipo «Letraset»; a su lado, un sello, en tinta roja, que muestra una mano con el dedo índice apuntando a dicha inscripción. Cabe aclarar que «PV» es la abreviatura con que Pizarnik se refería a su célebre *Palais du vocabulaire*<sup>19</sup>, y que éste es, a su vez, el nombre con el que designaba a la serie de cuadernos con citas, apuntes y comentarios de lecturas. En el interior del cuaderno «P.V.1» se encuentran, pegados o abrochados,

varios papeles, dactilografiados o escritos con una multiplicidad de tintas e instrumentos en los que la heterogeneidad de la forma parece hacerse eco de la diversidad del contenido. En ese sentido, las intervenciones sobre el soporte anuncian y actualizan una estética de lo híbrido, de lo compuesto, de lo disímil.

También en la denominación *Palais du vocabulaire* resuenan, sin duda, otras formas en que Pizarnik materializa e instrumentaliza la lengua, tales como la «casa del lenguaje» y la «casa de citas»: «[c]uando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo». Además de ser un modo de transformar al lenguaje en algo concreto, donde las palabras serían una suerte de «materia prima», estas designaciones, en sí mismas fuertemente connotadas, contienen, a su vez, citas o discursos encubiertos. Así, la «casa del lenguaje» parece anunciar la identificación entre escritura y espacio físico que aparecerá luego en un texto de Marguerite Duras: «Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée –j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison<sup>20</sup>». Por otro lado, las connotaciones de *maison close* que reverberan en el sintagma «casa de citas» proponen una mirada irónica sobre esta operación intertextual. Antoine Compagnon recuerda a ese propósito que el primer sentido del verbo español *citar* es, justamente, el de convocar o dar cita a alguien, por lo que toda cita tendría una función fáctica, en tanto puede establecer, prolongar o interrumpir la comunicación<sup>21</sup>. En ese sentido, mediante el *Palais du vocabulaire*, Pizarnik instaura un diálogo consigo misma y, a la vez, con la tradición pasada y futura: «Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi *Palais du vocabulaire* 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<sup>22</sup>. Este gesto, que recuerda aquel de los copistas y glosadores medievales, puede también entenderse como la primera fase del proceso compositivo de Pizarnik y entroncarse, por tanto, con una concepción moderna de la escritura, entendida como reelaboración de textos anteriores o bien como reapropiación y posterior resemantización de poemas «encontrados». Lejos de estar compuesto de meras transcripciones, el *Palais du Vocabulaire* contiene textos que, por estar descontextualizados, son textos diferentes de los que poblaban el soporte inicial, tal como lo explicará Jacques Roubaud, que percibe esta práctica como una posibilidad más de creación o amplificación textual: «Tout poème que je copie, et apprends et répète, devient un poème composé pour moi, par moi. Tout poème que je compose est prêt à être copié. La copie fait partie de la *copia* de l'art de poésie, au sens où la Renaissance entendait ce mot, synonyme presque d'abondance, de richesse, de trésor<sup>23</sup>».

Al albergar textos propios y ajenos, estos cuadernos constituyen, en algún punto, un reservorio de material que volvemos a encontrar, *mutatis mutandis*, en la obra publicada de Pizarnik, abierta o solapadamente. La lógica de la intertextualidad y las reflexiones metapoéticas, que rigen y acompañan buena parte de la obra de Pizarnik, se vuelven especialmente visibles allí: luego del desplazamiento material y de la adhesión a este nuevo soporte, allí confluyen sin tapujos palabras, papeles y recortes de todo tipo. En la página 5 del *Palais du vocabulaire* encontramos, por ejemplo, una cita de René Char, *La quantité de fragments me déchire. Et debout se tient la torture*, que se repite en la página 203 del mismo cuaderno y en una tercera oportunidad en una hoja suelta, fechada el 1 de mayo de 1969<sup>24</sup>. A su vez, una traducción textual de esta cita reaparece en itálicas en el cuerpo de «El infierno musical», el poema que da nombre al libro homónimo; se trata de una declaración de principios estéticos y también, en cierta medida, de una explicitación de las prácticas compositivas de Pizarnik:

Nada se acopla con nada aquí.  
 (...)
 *La cantidad de fragmentos me desgarra*  
 Impuro diálogo  
 Un proyectarse desesperado de la materia verbal<sup>25</sup>.

Este *assemblage* no sólo tematiza, al menos parcialmente, el proceso compositivo sino que, mediante el uso de las bastardillas, también deja a la vista las costuras de la escritura. Por otro lado, al estar implícitos los mecanismos de cortar y pegar, este procedimiento creativo hace pensar en la técnica del *collage*, analogía que la misma Pizarnik retoma, aunque probablemente en sentido algo laxo: «En cuanto a mí, tengo que hacer un *collage* con J.B., con cartas no enviadas, con poemas que me obseden, con el material en bruto que debo fraccionar e ir corrigiendo de a uno<sup>26</sup>». Inscribiéndose, entonces, en una lógica fragmentaria que insinúa la disección, que promueve la descomposición de textos y discursos y que, también en el plano material, descompone literalmente los papeles, Pizarnik trabaja con la palabra como estructura mínima, sugiriendo y a

la vez simulando una escisión que el lenguaje no podrá sino frágilmente recomponer: «Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte»<sup>27</sup>.

El *Palais du vocabulaire* de Pizarnik está, en definitiva, compuesto a partir de mecanismos de selección, de reorganización y de desvío; a su vez, es en ese tumulto de citas y colección o reservorio de términos donde la poeta parece buscar las palabras con las que luego escribirá, instaurando un movimiento de vaivén infinito entre lectura, auto-lectura y escritura que recuerda aquella frase de Jean Cocteau según la cual «le plus grand chef-d'œuvre de la littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre»<sup>28</sup>. Desde esa perspectiva, resulta particularmente significativo encontrar entre los cuadernos de Alejandra Pizarnik un índice alfabético cuyo título es «Notas gramaticales (ejemplos) 1969»<sup>29</sup>. Nuevamente, la escritura se realiza con colores y tintas de todo tipo; además, hay fichas y papeles pasados a máquina y pegados en las distintas hojas de este repertorio, que funciona prácticamente como un diccionario y que resulta particularmente iluminador para entender las distintas etapas del proceso creativo de la escritora. Por otro lado, la presencia de pequeños sobrecitos de mercería con palabras sueltas –generalmente artículos o adjetivos indefinidos, con numerosas marcas de pegote– sugiere la necesidad de visualizar el texto *in statu nascendi*, así como una utilización plástica de la página en blanco. Al agilizar la permutación de citas, papeles y fragmentos, la cinta adhesiva multiplica las posibilidades de transmutación (de un texto a otro, de un soporte a otro) a la vez que, paradójicamente, subraya la independencia de cada fragmento.

Los cuadernos contienen, además, palabras en francés con su correspondiente traducción, pero también expresiones en castellano, explicadas, comentadas o acompañadas de ejemplos, que no sólo ilustran el trabajo compositivo sino también el cuestionamiento permanente del idioma materno:

Estudio gramática. (...) No sé escribir. Quiero escribir una novela pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma.

Este cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y sobre todo, las ajenas. Inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino. Algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gustan o como necesito<sup>30</sup>.

En uno de los cuadernos aparece, por caso, el término INDECIBLE junto con dos columnas de sinónimos e ideas afines entre los que figura, en este orden, la siguiente lista de términos: «inefable, indecible, indescriptible, inasible, impenetrable, inexplicable, inexpresable, indefinido, inconcebible, inimaginable, insondable, inconcebible, inaveriguable, incognoscible». Algo similar ocurre con el término POBRES, mencionado en los papeles preparatorios para «Referente a un reparto de juguetes en Culín de Angel (Exclusivo)», una prosa inédita que figura en uno de los cuadernos, y que es, a su vez, reescritura de un texto extraído de un periódico venezolano, «Referente a un reparto de juguetes», cuyo recorte también forma parte del archivo Pizarnik<sup>31</sup>. Ya en el inicio de ambos textos se dejan ver al menos dos de estos mecanismos compositivos en marcha: por un lado, el despliegue de una *palette* léxica que hará posible la selección posterior; por otro lado, la reescritura y subversión de una crónica banal.

**Fuente: Recorte del diario**

REFERENTE A UN REPARTO DE JUGUETES

Maracay, abr XXX (Exclusivo)

El pasado mes de febrero, fué <sic> publicada en estas mismas columnas una nota donde decíamos de quejas por parte de personas de esta localidad, sobre reparto de juguetes a los niños pobres del vecino caserío “El limón” y de otras barriadas de la ciudad. (...)

[A. Pizarnik, APP, Box 6, Folder 2]

**Borrador manuscrito: Cuaderno «Clairefontaine»**

Referente a un reparto de juguetes

En ~~Ceculina~~ [Culín] de Angel

(Exclusivo)

El pasado mes de febrero, fue publicada en estas mismas columnas, una nota donde decíamos de quejas, de gemidos, de clamoreo, de luctuosas elegías y de ~~querellas~~ ~~plañidos ñoños~~ ~~por parte de~~ por parte de personas de esta localidad, sobre reparto de juguetes a los niños [en lápiz negro] pobres, niños:

<del>pobres</del>	<del>carentes,</del>
necesitados,	<del>hambrientos,</del>
desvalidos,	funestos,
indigentes,	<del>desacomodados</del>
miserables,	<del>arrastrados,</del>
desheredados,	<del>dañados,</del>
desabrigados,	<del>disminuídos (sic),</del>
faltos de todo,	afrentados y
infaustos,	desdorados,
desnudos,	<del>desverdementas (¿)</del>
desdichados,	<del>acortados,</del>
menguados,	<del>destrozados</del>
privados,	<del>opacos</del>

del vecino caserío “~~El~~ Sol Negro” y de otras barriadas de la ciudad.

[A. Pizarnik, APP, Box 5, Folder 12, pp. 7-8]

Aún tratándose de un texto en estado liminar, podemos suponer que el objetivo de las dos columnas es generar, por medio de la acumulación y del encadenamiento semántico, una amplificación capaz de desplazar el sentido del texto que sirve como fuente, tal como vemos al inicio, donde a la «queja» del original, Pizarnik añade «gemidos», «clamoreo», «luctuosas elegías», «plañidos ñoños». De este modo, vemos que no se trata tan sólo de recortar o de descomponer los textos en unidades mínimas, sino que el agregado de nuevo material –ya sea a partir del diccionario o de repertorios propios– es también central en este proceso de escritura. Tal como se desprende de la reescritura de la crónica periodística, la descomposición y la amplificación por yuxtaposición funcionan, en la génesis de Pizarnik, como mecanismos complementarios que, por otro lado, alcanzan a filtrarse en los textos, bajo el signo de lo infantil: «Al lobo lo corté y lo pegué en el cuaderno escolar»<sup>32</sup>. Asimismo, resulta igualmente significativa la transformación de «El limón» en «El Sol Negro», puesto que, mediante la alusión a Gérard de Nerval y a la primera estrofa de «El desdichado», «Et mon luth constellé/Porte le Soleil noir de la Mélancolie», no sólo incorpora la tradición literaria sino que también la encauza y la hace dialogar con la enumeración inmediatamente anterior.

En definitiva, los múltiples papeles conservados en los archivos de Alejandra Pizarnik no sólo reflejan las distintas etapas compositivas sino también la hibridación de palabras propias y ajenas. Al considerar, en la misma línea que Mallarmé, a la palabra como elemento esencial y estructurante de la poesía, Pizarnik se inscribe abiertamente en una tradición poética en la que priman la visualización y la reflexión metapoética. En ese sentido, la «casa de citas» y el *Palais du vocabulaire* son percibidos como espacios físicos donde se materializan, respectivamente, una versión abaratada y una versión encumbrada del lenguaje. Pero si la clausura del espacio que implican estas construcciones –textuales en todos los sentidos del término– puede asociarse con la clausura de la expresión y con un lenguaje percibido como jaula, la insistente reflexión sobre el soporte permite, por el contrario, cimentar y desarrollar la obra a partir de la reutilización del papel, tanto en sentido literal como figurado<sup>33</sup>. Los incesantes avatares de este soporte textual permiten dar cuenta de las distintas etapas compositivas, al tiempo que cristalizan algunas prácticas (selección y depuración verbal, montaje, plegadura y reflexión sobre sí misma) que resultan esenciales en la génesis alejandrina. En tal sentido, el papel es tanto el espacio donde la escritura se vuelve plenamente visible como la materia de esas construcciones imaginarias –la «casa del lenguaje», la «casa de citas» y el *Palais du vocabulaire*– que contienen, y a la vez constituyen, la escritura de Alejandra Pizarnik: una escritura profundamente metapoética y metaliteraria, una escritura que, a modo de un palimpsesto, se forma a partir del diálogo con los propios textos, pero también con la tradición, una escritura que, en definitiva, está hecha de papel.

### Bibliografía de Alejandra Pizarnik

<http://www.revuerectoverso.com>

ISSN 1954-3174



**Obra en lengua original**

- La tierra más ajena*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955.  
*La última inocencia*, Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.  
*Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Altamar, 1958.  
*Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962.  
*Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.  
*Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.  
*Nombres y figuras*, Barcelona, La Esquina, 1969.  
*La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Acuario, 1971.  
*El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.  
*Los pequeños cantos*, Caracas, Árbol de Fuego, 1971.  
*Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, edición preparada por Cristina Piña, Buenos Aires, Corregidor, 1993.  
*Poesía completa*, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2001.  
*Prosa completa*, edición a cargo de Ana Becció, prólogo de Ana Nun\_o, Buenos Aires, Lumen, 2003.  
*Diarios*, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2003.

**Correspondencia**

- Correspondencia Pizarnik*, edición a cargo de Ivonne Bordelois, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

**Principales traducciones****Al francés**

- Où l'aveide environne*, traduit par Fernand Verhesen, [s.l.], Le Cormier, 1974.  
*L'Enfer musical*, traduit par Florian Rodari, Lausanne, Payot, 1975.  
*L'Autre rive*, traduit par Jacques Ancet, Toulon, Éditions Unes, 1983.  
*Poèmes*, Paris, Centre Culturel Argentin/Nadir, 1983.  
*Les Travaux et les nuits*, traduit par Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon, Paris, Grasset/Unesco, 1986.  
*[Poèmes d'Alejandra Pizarnik]*, in *L'Épreuve des mots. Poètes hispano-américains 1960-1995. Une anthologie*, sous la direction de Saúl Yurkievich, traduit par Florence Delay et Claude Esteban, Paris, Stock, 1996.  
*À propos de la comtesse sanglante*, traduit et préfacé par Jacques Ancet, Toulon, Éditions Unes, 1999.  
*Œuvre poétique*, traduit par Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon, Arles, Actes Sud, 2005.

**Al inglés**

- Seven prose poems*, translated by Susan Pensak, in *Sulfur*, n° 8 (1983).  
*[Translations of prose poetry by Alejandra Pizarnik]*, in *Sinister Wisdom, 13<sup>th</sup> Moon, Sulfur and Woman Who Has Sprouted Wings*, translated by Susan Pensak, LALR Press, 1987.  
*Alejandra Pizarnik. A profile*, with an introduction by Frank Graziano, translated by María Rosa Fort, Frank Graziano, with additional translations by Suzanne Jill Levine, Colorado, Logbridge/Rhodes, 1987.  
*"Diana's Tree": poems by Alejandra Pizarnik*, with a prologue by Octavio Paz, translated by Cecilia Rossi *Comparative Criticism* n° 22 (2000), p. 211-222.  
*Exchanging lives. Poems and translations*, translated by Susan Bassnet, Leeds, Peepal Tree Press, 2002.  
*From the Forbidden Garden. Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto*, edited by Carlota Angela, translated by Carlota Caulfield and Angela Mc Ewan, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 2003.

**A otros idiomas**

- «*El infierno musical/Die musikalische Hölle*», übersetzt von Michael von Killisch-Horn, *Sirene. Zeitschrift für Literatur*, n° 15-16, (mars 1996), p. 176-211.  
*Extraña que fui/Fremd die ich war*, eingeführt und übertragen von Elisabeth Siefer, Zürich, Teamart Verlag, 2000.  
*Cenizas/Asche, Asche*, übersetzt von Juana Burghardt und Tobias Burghardt, Zürich, Ammann Verlag, 2002.  
*Ho som reiser med tomt glas*, Bokutgivelser av Tove Bakke, Gjendiktning, Cappelen, 2004.

*La figlia dell'insonnia*, traducción de Claudio Cinti, Milano, Crocetti Editore, 2004.

*La contessa sanguinaria*, traducción de Francesca Lazzarato, Roma, Playground, 2006.

<sup>1</sup> Por ser las primeras ediciones de difícil acceso y no presentar variantes en ninguno de los textos citados, citaré a partir de la edición más completa hasta la fecha: A. Pizarnik, «Fragmentos para dominar el silencio», in A. Pizarnik, *Poesía completa*, p. 223, Barcelona, Lumen, 2001.

<sup>2</sup> A. Pizarnik, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, p. 69.

<sup>3</sup> Todas las citas provienen de «Noche compartida en el recuerdo de una huida», in A. Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, p. 258.

<sup>4</sup> J. Derrida, «Le papier ou moi, vous savez... (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres)», in J. Derrida, *Cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard, p. 34.

<sup>5</sup> El fondo Alejandra Pizarnik Papers (APP) forma parte del Manuscript Division, Rare Books and Special Collections Department, Princeton University Library y está catalogado bajo la signatura [C0395]. Se agradece a la Biblioteca de la Universidad de Princeton la autorización para citar los textos de Pizarnik que figuran en este artículo, y Margaret Sherry Rich y AnnaLee Pauls por su invaluable ayuda. Para mayores detalles sobre la colección Pizarnik, ver el artículo de Ana Becció: «Los avatares de su legado», *Clarín*, Suplemento «Cultura y Nación», Buenos Aires (14 de septiembre de 2002).

<sup>6</sup> Carta de Héctor Bianciotti a Alejandra Pizarnik enviada desde París y fechada el día 6 de septiembre de 1970. A. Pizarnik, APP, Box 8, Folder 23.

<sup>7</sup> A. Pizarnik, carta a Rafel Squirru del 20 de febrero de 1970 (citada por S. Haydu, *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, Washington, Interamer, 1996). Haydu transcribe: «Perdón: sufro del complejo de Pensar», pero se trata, visiblemente, de un error de transcripción y/o de interpretación. En efecto, tanto la mayúscula como el contexto de la carta sugieren que no se trata de «Pensar» sino, más bien, de «Peuser», nombre de una marca argentina de objetos de papelería bastante conocida en esa época y que, por otro lado, Pizarnik empleaba con frecuencia, cf. A. Pizarnik, APP, Box 5, Folder 5. Los manuscritos abundan en anotaciones del tipo «Por ahora los en verso van en carp.[eta] Peuser» (A. Pizarnik, APP, Box 2, Folder 10) ou «Pasar a c.[arpet] Peuser» (A. Pizarnik, APP, Box 6, Folder 31), lo que indicaría que Pizarnik estaba suficientemente acostumbrada a esta marca como para incluirla en este comentario irónico sobre sí misma.

<sup>8</sup> A. Pizarnik, carta a Rafael Squirru, in S. Haydu, *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético, op. cit.*, s/p.

<sup>9</sup> En una nota al pie, Pizarnik se pregunta sobre el tiempo verbal adecuado, y anota “usaría?”. Incluso en borradores, es bastante frecuente el uso de notas en las que la autora incluye tanto variantes como indicaciones para sí misma o, como en este caso, comentarios metalingüísticos, cf. A. Pizarnik, carta a Adolfo Bioy Casares del 31 de diciembre de 1969, in *Correspondencia Pizarnik*, edición a cargo de Ivonne Bordelois, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 241.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 241. Seguramente la autora quiso referirse a «El Nene», marca conocida por sus blocks de hojas de colores. Por otro lado, cabe destacar que Pizarnik utiliza los signos de puntuación de manera relativamente distendida, omitiendo con frecuencia los signos de apertura en las oraciones interrogativas y exclamativas, tal como se observa al final de esta cita.

<sup>11</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa, op.cit.*, p. 346.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup> Derivado del verbo latino *subjacere* (supino: *subjectum*), «poner debajo de», se utiliza para indicar la superficie externa sobre la cual se agregan otras capas (de pintura, de enduido, de barniz). Las primeras apariciones del término se remontan a fines del siglo XIX –ya aparece en el *Art Moderne* de Félix Fénéon– pero es Derrida quien más ha reflexionado sobre este término, al punto de resemantizarlo: «D’une part le mot *subjectile* ne se laisse pas traduire. Avec toute sa parentèle sémantique ou formelle, du subjectif à tactile, de suppôt, support ou succube à projectile, etc., il ne traversera jamais la frontière de la langue française. D’autre part, un subjectile, à savoir le support, la surface ou le matériau, le corps unique de l’œuvre en son premier événement, à la naissance, ce qui ne se laisse pas répéter, ce qui se distingue autant de la forme que du sens et de la représentation, voilà encore qui défie la traduction», J. Derrida, «Forcener le subjectile», in P. Thévenin et J. Derrida, *Antonin Artaud: dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 57.

<sup>14</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, p. 324.

<sup>15</sup> A. Pizarnik, *Diarios, op.cit.*, p. 420.

<sup>16</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa, op.cit.*, p. 191.

<sup>17</sup> Es sabido que Pizarnik encargaba papeles y cuadernos a sus amistades. Véase, por ejemplo, esta carta de Héctor Bianciotti: «Pero esta vez, créeme, no es ni culpa si te contesto con tanto retardo: los cuadernos no se hallaban más en el marché –¿y son éstos?– y he tardado dos meses en obtener 2! Pero me han prometido más; entonces te enviaré por barco. (...)», in A. Pizarnik, APP, Box 8, Folder 23. También en una carta, Diana Bellessi escribe a Pizarnik: «En cuanto al cuaderno, no sé si primitivo es un atributo o una marca, ya que aquí existió una con ese nombre, hace muchos años, y ya es imposible conseguirlos. Considerándolo como adjetivo, te compré uno que me gustaba. Ya te llegará», in A. Pizarnik, APP, Box 8, Folder 22.

<sup>18</sup> A. Pizarnik, APP, Box 4, Folder 7.

- 
- <sup>19</sup> Encontramos buena parte de los cuadernos que componen el *Palais du vocabulaire* en A. Pizarnik, APP, Box 3, Folder 9; Box 4, Folders 7-9; Box 5, Folder 6.
- <sup>20</sup> M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 20.
- <sup>21</sup> A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 23.
- <sup>22</sup> A. Pizarnik, *Diarios*, *op.cit.*, p. 491.
- <sup>23</sup> J. Roubaud, *Poesie (récit)*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 21-22. Agradezco a Rachel Galvin esta iluminadora propuesta de lectura.
- <sup>24</sup> A. Pizarnik, APP, Box 3, Folder 9 y APP Box 2, Folder 8.
- <sup>25</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa*, *op.cit.* p. 268.
- <sup>26</sup> A. Pizarnik, *Diario*, *op.cit.*, p. 445 (15 de mayo de 1968). Cabe señalar que el *work in progres* al que Pizarnik se refiere con las siglas «J[erónimo] B[osch]» se convertirá luego en el libro *Extracción de la piedra de locura*.
- <sup>27</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa*, *op.cit.*, p. 251.
- <sup>28</sup> J. Cocteau, *Le Potomak 1913-1914*, précédé d'un *Prospectus 1916*, Paris, Stock, Delamain, Boutelleau et Cie, 1931, p. 244.
- <sup>29</sup> A. Pizarnik, APP, Box 4, Folder 8.
- <sup>30</sup> A. Pizarnik, *Diarios*, *op.cit.*, respectivamente p. 28 y p. 443.
- <sup>31</sup> Cf. «Referente a un reparto de juguetes en Culín de Angel (Exclusivo)», in A. Pizarnik, , respectivamente, APP, Box 5, Folder 12, p. 7 y «Referente a un reparto de juguetes», in A. Pizarnik, APP, Box 6, Folder 2. Se agradecen a los herederos de Alejandra Pizarnik, y de manera particular a Fabián Nesis, la autorización para citar este fragmento inédito.
- <sup>32</sup> A. Pizarnik, *Poesía completa*, *op.cit.*, p. 214.
- <sup>33</sup> «El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera», A. Pizarnik, *Diarios*, *op.cit.*, p. 286.