

El estar aquí y el mirar allí de Alejandra Pizarnik: travesía por el arte europeo del siglo XX

Sandra Buenaventura (Université Paris-Sorbonne. Paris IV)

RESUMEN

La poesía de Alejandra Pizarnik planea como la sombra de un avión sobre el paisaje de ciertas tradiciones poéticas transatlánticas: la posthumanista y la neorromántica. Puede decirse, sin embargo, que su incidencia ha sido mayor en una región concreta, la de la poesía escrita por mujeres. ¿Qué dejó la poesía de Pizarnik en las poetas argentinas que empezaron a publicar tras su muerte? ¿Cuál fue su recepción y su presencia? Atenderemos a estas cuestiones, deteniéndonos en un mito romántico (el doble) y un personaje (Alicia en el País de las Maravillas), ambos de origen europeo y muy fructíferos en el ámbito de la literatura argentina.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, poesía argentina, dictadura, Alicia en el País de las Maravillas, mito del doble, estudios transatlánticos

ABSTRACT

The poetry of Pizarnik plans as the shadow of an airplane over the landscape of certain transatlantic poetic traditions: the post-humanist and the neo-romantic. It may be said, however, that its incidence has been higher in a specific region: poetry written by women. What left the poetry of Pizarnik in Argentine women poets who began publishing after his death? What was her reception and her presence? We will attend to these issues, stopping in a romantic myth (the double) and in a character (Alice in Wonderland), both of European origin and very fruitful in the field of Argentinean literature.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Argentinean poetry, dictatorship, Alice in Wonderland, myth of the double, transatlantic studies

El estar aquí y el mirar allí de Alejandra Pizarnik: travesía por el arte europeo del siglo XX

Sandra Buenaventura (Université Paris-Sorbonne. Paris IV)

Situar a Alejandra Pizarnik en los espacios estables de la literatura, o, sin ir más lejos, del vivir, apunta a nivelar desencuentros. Traspasar y deshacer los muros de la distopía a base de golpes poéticos y de prosas rotas es una de las médulas por las que Pizarnik se desliza. La superficie del muro carece de la resistencia que conjuga con la profundidad y aplastamiento ontológico de lo distópico. Pizarnik, al moverse en la capa deslizante y musgosa de significantes que solo perviven en modo fracturado, es un sujeto-diafragma: la luz se reduce o la luz arremete y amplía los bordes de su producción literaria. La ampliación de bordes pasa, irremediamente, por la constitución del lugar de la *antidoxa*. La escritura de Pizarnik se articula en esa zona de turbulencias que desafía los monolitismos kantianos de lo que debe ser o no ser la percepción de la producción artística: su escritura es *antidóxica*.

La teórica del arte contemporáneo, Anne Cauquelin define a la *doxa* como el conocimiento que figura en la escala más baja del saber; aparece bajo la forma de opiniones, manipuladas por los medios de comunicación, fabricadas por las logias y en consecuencia dependientes de los poderes en vigor. Cauquelin inscribe a la *doxa* en lo confuso, en lo poco estable, en la lógica de la resistencia a todo cambio; esta lógica hecha de artimañas permite a la *doxa* mantener vivas las creencias, pretender representar el “sentido común”, aquello que todo el mundo piensa.

La estética kantiana desarrollada en *Crítica del Juicio* está siempre de actualidad en las esferas de la *doxa*. La teoría kantiana la veremos a través de la síntesis que realiza Anne Cauquelin de “los cuatro momentos-verdad de la percepción del juicio estético”¹ (Cauquelin 1996: 55) abordados en la primera versión de *Crítica del Juicio*. Estos momentos, que rigen la percepción y que conforman ese territorio intocable de la *esencia del arte*, los aproximaremos a la producción de Pizarnik en su dimensión *antidóxica*. Los cuatro momentos sintetizados y descritos por Cauquelin son el desinterés, la neutralización, lo único y la comunicabilidad. La teórica desarrolla estos cuatro momentos en relación con el arte contemporáneo en tanto que expresión divergente a las expectativas de la *doxa*, y los

¹ Original en francés: “quatre moments-vérités de la perception du jugement esthétique”. La traducción es mía.

cuales funcionan, aún, como pilares unívocos de un *ser-para-la percepción*. De estos cuatro momentos-clave sintetizados entonces a partir de la teoría estética de Kant, elegiremos dos: el *desinterés* y lo *único*, con el fin de confrontarlos a la producción —el método de composición— de Pizarnik y a su actitud de observación-lectura de las obras de otros autores.

Soy desinteresada y soy transcriptor

Dentro de los fundamentos de la estética kantiana de la percepción estética, el *desinterés* es un acto de separación a nivel en principio ontológico que permite la contemplación *distanciada*: delante de la obra hemos de mantener una actitud enteramente contemplativa, y por lo tanto, someternos a ese *ser-para-la percepción* englobante y plomizo que evocábamos antes. Bajo el ángulo del *desinterés*, el sujeto Pizarnik, frente a los textos que lee y admira, debería poseer dicha postura contemplativa, mediante la inhibición de los deseos vampíricos. Cauquelin señala que el objeto de arte, para la *doxa*, “no debe suscitar el deseo irreprochable de un uso ordinario”¹ (Cauquelin 1996: 55). Postulamos que Pizarnik, cuando relee una obra —la relectura en Pizarnik es casi un acto compulsivo—, se conecta a la obra tan intensamente, que solo puede *utilizarla* para componer su propia producción. La lectura efectiva se realizaría, según nuestro postulado, al integrar Pizarnik la obra y reenviarla al circuito de la comunicación literaria bajo una forma que le es propia. En *Diarios*, la autora da una muestra de su relación con la lectura y relectura:

He comenzado Cervantes: *Don Quijote*. Lectura desapasionada y fría, por ahora (Pizarnik 2003: 19 de febrero, 1959).

Estoy leyendo por tercera vez *El retrato del artista* de Joyce. Amo la relectura (Pizarnik 2003: 2 de marzo, 1959).

Lectura de Góngora: bastante penosa. No entiendo la mitad de las alusiones a la mitología. Pero estoy cediendo a la magia de su lenguaje. Después de diez o quince lecturas más me será claro y accesible (Pizarnik 2003: 30 de agosto, 1959).

Como vemos en el primer ejemplo, frente a *Don Quijote*, Pizarnik confiesa una lectura desinteresada, *desapasionada y fría*, totalmente inscrita en el modelo de recepción preconizado por la *doxa* inspirada de la teoría kantiana; pero, en cuanto Pizarnik acaba la frase por un *por ahora*, la puerta

¹ Original en francés: “ne doit pas susciter le désir irrépressible d’un usage ordinaire”. La traducción es mía.

a la lectura antidóxica ya está abierta.

Para Pizarnik, el acceso al modo de lectura *antidóxica*, que se realiza a través del acto de re-leer, sería un medio de intensificar las emociones frente al texto, casi de fraternización, de inscribirlo en su sistema nervioso central, en vista de una *cerebralización* de las obras. Por *cerebralización* de la obra entendemos que el sujeto Pizarnik registraría en su conciencia el contenido de dichas obras mediante los actos de relectura —a menudo obsesivos—. El neurocientífico Rodrigo Quián Quiroga, en su artículo titulado *Las neuronas de la conciencia, sobre la percepción visual consciente de objetos*, explica que las imágenes que vemos,

se impregnan en la retina y activan pequeñas células que disparan de acuerdo a la intensidad de luz en cada “pixel” de lo que vemos (Quián, 47-49)

y que esta información atraviesa el tálamo y llega a la corteza occipital (parte posterior del cerebro). El proceso de comprender lo que vemos es dado por la actividad de las neuronas:

son las neuronas mismas las que se encargan de reconocer a alguien en una foto, de tener memorias de esa persona y quizás generar el sentimiento de extrañarla (Quián, 47-49).

El estudio de la *percepción visual consciente* es uno de los aspectos de la conciencia estudiado actualmente por los neurocientíficos: hay neuronas que se excitan solo cuando las imágenes se perciben conscientemente.

Quián Quiroga diferencia la *percepción consciente de objetos* de algo que vemos, de la conciencia por ejemplo que tenemos de nosotros mismos, o de aquella que poseemos cuando estamos despiertos, dormidos o en otro estadio del sueño. Se puede concebir que Pizarnik relea las obras que admira en un estado de alerta —o despertar— elevado, aunque la autora escriba que “De mí puedo decir que ni duermo ni estoy despierta” (Pizarnik 2003: 24 de agosto, 1962), y, por lo tanto, con una percepción visual aguda que permitiría abordar su acto de relectura a partir de la perspectiva de la *percepción visual consciente*. Quián Quiroga hace referencia a situaciones experimentales creadas por los investigadores,

en las cuales una misma foto a veces es reconocida y otras veces no lo es. La clave es que la foto —el estímulo que impregna la retina— es exactamente la misma. La pregunta es entonces si las neuronas responden siempre de la misma manera, ya que es el mismo estímulo, o si responden a

la percepción consciente, activándose sólo cuando la foto es reconocida (Quian, 47-49).

Después de profundizados estudios sobre las imágenes, el grupo de investigación de Quian Quiroga ha podido analizar a epilépticos a los cuales se les habían implantado electrodos intracraneales, y “‘escuchar’ directamente la actividad de neuronas en el cerebro humano” (Quian, 47-49). El grupo de investigación afirma que, en el hipocampo cuyo rol es determinante sobre la memoria, hay neuronas que responden de manera abstracta a los objetos que se les presenta. Por manera abstracta se entiende el concepto y no los detalles de dicho objeto. Por ejemplo, una neurona (o circuito de neuronas) responderá únicamente a diferentes fotos de un personaje conocido, y una neurona diferente responderá únicamente a fotos de otro personaje, pero es siempre el mismo circuito de neuronas que será activado por el personaje que se reconoce. El circuito neuronal funcionará de la misma manera si se presenta el nombre *escrito* de los personajes en lugar de sus fotos. Incluso si los pacientes visualizan las fotos muy brevemente, las neuronas que se activan son aquellas que reconocen las fotos, y las neuronas permanecen silenciosas (no se excitan) cuando la foto no se reconoce. Lo interesante de todo esto es que *apenas estamos empezando a vislumbrar*, como afirma Quian Quiroga, la manera en que las neuronas en el cerebro generan la percepción consciente de objetos.

La percepción visual consciente del sujeto Pizarnik sería central en la *utilización* de las obras ajenas con el fin de integrarlas a su propia producción. A partir de estas reflexiones que vienen del campo de las neurociencias, podemos avanzar que, cada vez que el sujeto Pizarnik relee (lo que implica un reconocimiento del espacio textual, no solo un reconocimiento a nivel de los signos, sino un reconocimiento que abarcaría todo el aparato de las emociones), sus neuronas responden a la *percepción visual consciente*. Por ejemplo, cuando el sujeto Pizarnik escribe “Estoy leyendo por tercera vez *El retrato del artista de Joyce*. Amo la relectura”, las neuronas que se activan al contacto de esta obra, lo hacen a cada vez que Pizarnik relee dicha obra. En el caso de esta obra de Joyce, el mismo circuito neural ya se ha activado tres veces, porque Pizarnik relee la obra por tercera vez. Vemos que en lo concerniente a la lectura de Góngora, la autora escribe *Después de diez o quince lecturas más me será claro y accesible*. Este *claro y accesible*, ¿quiere decir que la obra estaría *lista* para integrar el espacio textual de Pizarnik? Desde un punto de vista neural, las neuronas del sujeto Pizarnik parecieran responder a la *percepción visual consciente*, porque es probable que haya una aceptación —inconsciente?— de parte de Pizarnik del reconocimiento del texto, a través de las neuronas activadas una y otra vez, que llevaría a la autora a integrar el texto a su producción,

a utilizarlo.

En definitiva, cuanto más Pizarnik relee, más siente el deseo de utilizar el texto. La base neural de la utilización del texto a partir de las relecturas, queda por supuesto abierta, en suspenso. Las investigaciones en neurobiología avanza a pasos gigantes, pero el cerebro es aún más gigante. Querría que esta pequeña aproximación al campo de la neurobiología sirviese para alejar al sujeto Pizarnik, aunque sea un poco, de esta *doxa* kantiana del desinterés frente a las obras de arte. Como lo decíamos, el acceso para Pizarnik al modo de lectura *antidóxica* pareciera realizarse mediante el acto de relectura (obsesivo). ¿Alejandra Pizarnik una lectora *interesada*? Así lo parece.

El segundo momento clave que hemos elegido, entre los cuatro momentos de la teoría kantiana que Cauquelin sintetiza, es el momento de lo *único*. El método de composición de Pizarnik se opone a lo único; lo no-único comenzaría con la fragmentación ontológica del sujeto Pizarnik, que tendría su correlato en su producción literaria, con los juegos de apropiación internos y externos.

En el siguiente extracto de *Diarios* Pizarnik nos presenta un ser constituido de territorios y de lugares topográficos diferentes como una maldición que la apartaría de toda estabilidad ontológica e incluso biológica, mediante una discontinuidad de la estructura sanguínea: *cada glóbulo procede de un punto distinto,*

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que **cada glóbulo procede de un punto distinto**. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la **eterna búsqueda de un lugar de origen** (Pizarnik 2003: 5 de julio, 1955)¹.

En efecto, la estructura sanguínea es discontinua; está constituida de glóbulos. La metaforización que Pizarnik realiza a través del aspecto biológico de la fragmentación de su identidad añade un nivel meta-fragmentario que distancia aún más al sujeto Pizarnik de la completud del ser². Sabemos que Pizarnik está a la búsqueda de la unión ontológica, asimilable a ese *lugar de origen*. Cuando la autora expresa “*Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarecerme*” (Pizarnik 2003: 28 de septiembre, 1962), el poema, la

¹ La negrita es mía.

² Utilizamos las nociones de *identidad* y de *ser* para designar el ser no escindido que residiría en un lugar mítico de plenitud y de protección absolutos, que Pizarnik asocia a la infancia, al poema, al lenguaje, al jardín. La noción de identidad remite también a la identidad cultural que no podemos apartar de esta entrada del diario.

palabra, se alejan indefectiblemente de un hipotético lugar de origen, de unión y de protección del ser. Pizarnik opone poema a libro, sea la *palabra* al *objeto*: sugiere entonces que el lugar de la unión ontológica estaría del lado del objeto acabado y no del lado del sentido y de una originalidad de la obra. Una de las tomas de posición que ha hecho de Marcel Duchamp un *embriague* (ver Cauquelin 1992) del arte contemporáneo es “la distinción entre la esfera del arte y la de la estética (Estética designaría el contenido de las obras, su valor en sí, y el arte sería simplemente una esfera de actividades entre otras, sin que se precise un contenido en particular)” (Cauquelin 1992: 65)¹.

Acabamos de sugerir que la producción literaria de Alejandra Pizarnik es una producción *antidóxica* y que adhiere al *ethos* de las vanguardias en algunos aspectos. Anne Cauquelin, citando la voz de la *doxa*, escribe inspirándose del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch, “Un cuadrado blanco, puede que sea bonito, pero no es arte, seguro que no ha costado esfuerzo” (ver Cauquelin 1992)². Los textos de Pizarnik elaborados con la integración de otros textos o con la auto-integración de sus propios textos serían, como el cuadrado blanco de Malevitch —*compuesto desde el espacio del no esfuerzo y de la inmediatez*— (ver Cauquelin 1992) rechazados por la *doxa*. Sabiendo lo que Alejandra Pizarnik pensaba de la pequeña burguesía “esa horrenda zona vegetativa habitada por una especie nociva: los pequeños burgueses” (Pizarnik 2003: 1 de mayo, 1958), no puedo evitar citar Barthes concerniente a los actores del teatro burgués,

No creo que ningún público burgués resista a un “sacrificio” tan evidente y creo que un actor que sepa llorar o transpirar en el escenario tiene siempre el éxito asegurado: la evidencia de su labor suspende el juicio (Barthes, 101)³.

La obra única, creada a partir de una interioridad única, sería incompatible con la reconstrucción de la información que supone el circuito comunicacional. El régimen comunicacional, que es el del arte contemporáneo, ha desplazado el régimen del arte moderno que era el del consumo. En referencia al régimen de la comunicación en el arte contemporáneo, que preconiza la visibilidad de la red y no el de las obras singulares, cito a

¹ “la distinction de la sphère de l’art et de celle de l’esthétique (Esthétique désignant le contenu des oeuvres, leur valeur en soi, l’art étant simplement une sphère d’activités parmi d’autres, sans qu’il soit précisé de contenu particulier)”. La traducción es mía.

² “Un carré blanc, c’est peut être joli, mais ce n’est pas de l’art, cela ne devrait pas coûter cher”. La traducción es mía.

³ “Je ne pense pas qu’aucun public bourgeois résiste à un ‘sacrifice’ aussi évident et je crois qu’un acteur qui sait pleurer ou transpirer sur scène est toujours certain de l’emporter: l’évidence de son labeur suspend de juger plus avant”. La traducción es mía.

a Anne Cauquelin:

principio de la comunicación: ‘decir’ todo, hacer público ‘todo’. Siendo la palabra de orden de la comunicación la transparencia, las informaciones no se detienen solapadamente, ningún productor puede trabajar a escondidas (Cauquelin 1992: 54)¹.

La producción de Pizarnik se sitúa en el espacio de la *antidoxa* y en la práctica comunicacional, lo que apartaría la noción de contenido como mensaje indisociable de una singularidad en provecho del continente. El modo de comunicación es la obra: “el modo toma el lugar del ser”² (Cauquelin 1996: 102).

La reja modernista atraviesa Pizarnik

La estructura de la reja es una forma estética moderna, propia de las artes visuales del siglo XX y que aparece con los movimientos de vanguardia como el Cubismo, el Suprematismo y las neovanguardias de los años sesenta. La estructura de la reja es un rechazo del relato, de la linealidad, de la progresión secuencial. Significa entonces la no narratividad en el dominio de las artes visuales a partir de la aplicación de dicha estructura a una producción pictórica/plástica. Aplicar esta estructura que pone en jaque el relato en los *Diarios* cuando la autora quiere inscribirse en la continuidad lógica del relato puede parecer contradictorio; pero el relato no es sino un aspecto de esta continuidad que Pizarnik quiere alcanzar. La autora aspira a una *continuidad absoluta*, que debería materializarse desde el dominio ontológico al textual. En esta necesidad de continuidad absoluta vemos que el sujeto Pizarnik está impregnado de una lógica historicista y esencialista, en la línea del crítico de arte moderno americano de la New York School, Clement Greenberg, según la cual el arte modernista emerge del pasado sin ninguna ruptura. Podemos transponer el modelo historicista, propuesto por Greenberg en sus posiciones sobre el arte moderno, al esquema de continuidad ambicionado por Pizarnik. La autora buscaría en la continuidad el camino, pero en sentido contrario, para encontrar el origen del sentido; pero buscar el origen, ¿no es la manera de insertarse en lo profundo? Veamos este extracto de *Diarios*: “A mí me gustaría —¡y cuánto!— vivir un par de años dentro de un libro único, dotado de duración, de paciencia y de tiempo sucesivo. Pero soy demasiado violenta, demasiado cortante,

¹ “principe même de la communication: ‘tout’ dire, ‘tout’ rendre public. Le mot d’ordre de la communication étant la transparence, les informations ne se détiennent pas sournoisement, aucun producteur ne peut travailler en cachette”. La traducción es mía.

² “le mode prend la place de l’être”.

demasiado ‘quirurgical’” (Pizarnik 2003: 3 de julio, 1969). Pizarnik parece darse cuenta que la cristalización del sentido se alcanza mediante la sucesión de acontecimientos de la narración convencional. En efecto, la noción de progresión hacia una meta de la cual se desprendería un sentido estable y coherente, Pizarnik piensa encontrarla en la unicidad (*un libro único*) y en la narración lógica portadora de un orden —sucesión y progresión—.

La estructura de la reja, paradigma de la modernidad, se sitúa en un espacio paradójico; por un lado está la estructura que rechaza lo real —esto es un punto común con la producción de Pizarnik—, por otro lado la reja evoca lo real a través la fragmentación de espacio que supone. Partiendo de nuestro órgano de la visión, que funciona por sacudidas, lo real está fraccionado y sometido a diferentes grados de celeridad bajo el efecto de nuestra percepción. La producción textual de Pizarnik responde a estos dos aspectos polarizados y dinámicos de la estructura de la reja: el abstraerse de lo real por un lado, y por otro el acercamiento a lo real; acercamiento que se cristaliza a través de nuestra percepción visual que todo lo fracciona y que coincide, por lo tanto, con la ruptura de la continuidad que implica la reja. La ruptura de la continuidad, que significa alejamiento de lo esencial y de su profundidad, sería una de las vías hacia la superficie.

La continuidad del modelo historicista, en su implicación de lo real conformado por el devenir histórico y por ende por el curso temporal, Pizarnik la integra cuando desea vincularse a un modo de pensamiento y de producción artística normativo y *dóxico*. Pero este movimiento hacia lo *dóxico* se diluye frente a la posición existencial del ser errático, múltiple y constelado del sujeto Pizarnik, también frente a la práctica de la escritura del diario, la cual irremediamente se encuentra modelada por la figura de la reja. Cuando en *Diarios* Pizarnik nos dice que “El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad” (Pizarnik 2003: 24 de julio, 1962), la estructura de la reja comienza a hacerse superficie en la consciencia del sujeto Alejandra Pizarnik.

La figura de la reja puede utilizarse de manera paradójica. Podemos pensar la reja de dos maneras a la vez: comporta dos sentidos a la vez. Es así de hecho que los artistas han abordado la reja para sus producciones.

En el siglo XIX, la reja no era aparente en las producciones de los pintores. Pero la reja formaba parte de los estudios de óptica, en particular estaba presente en los textos sobre óptica fisiológica, que se interesaba a la luz y al color tal y como los vemos. Naturalmente, los artistas mostraban un interés cada vez mayor a la fisiología de los mecanismos de la percepción. Rosalind Krauss señala que los tratados de óptica fisiológica estudiados por los artistas tenían ilustraciones de rejas: “Así, para el artista que deseaba ampliar su comprensión científica de la visión, la reja operaba como una matriz del saber” (Krauss, 101). La reja era entonces el emble-

ma de la infraestructura de la visión, y mostraba que había una separación entre lo que percibimos y el mundo real. La reja que había tomado un lugar en el campo científico, se convirtió en *artística*: se integra durablemente en el *ethos* de los artistas; apareció con fuerza en los artistas simbolistas. Aunque el movimiento simbolista rechace todo vínculo entre arte y ciencia (arte y realidad), la reja, figura paradójica, irrumpe en el movimiento bajo la forma de la ventana. Pizarnik había leído y admirado a los poetas simbolistas, Baudelaire y Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont. Uno de sus pintores preferidos, el simbolista Odilon Redon, pintó *Le jour*, una ventana a rejas:

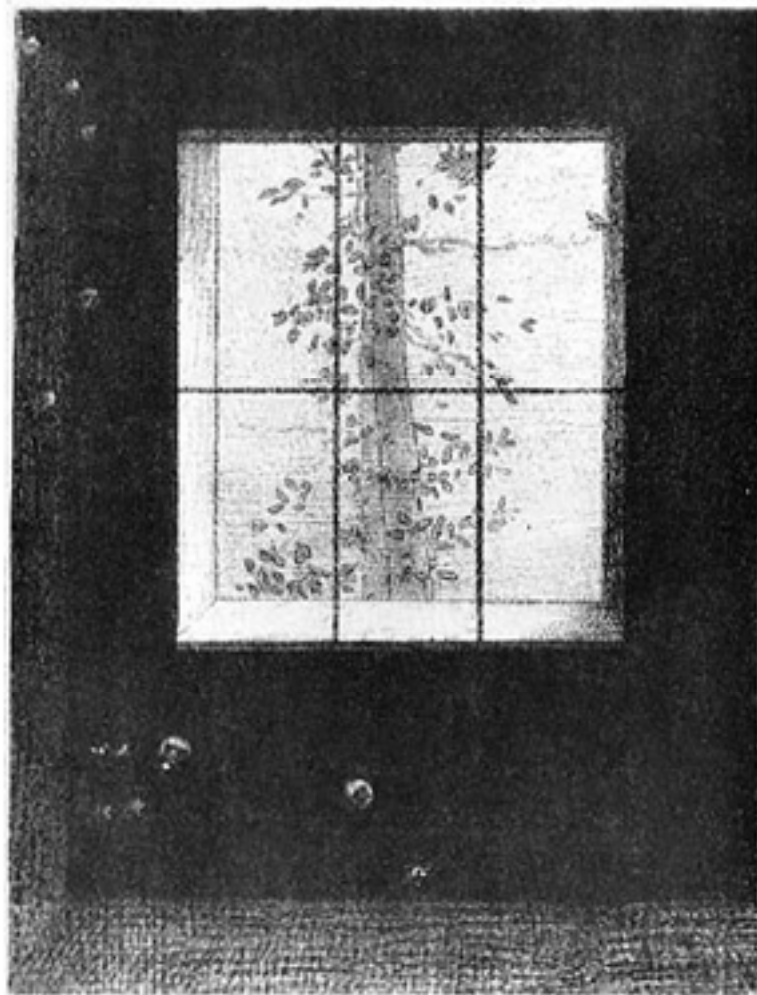


Ilustración 1: Redon, Odilon. *Le Jour*. 1891¹.

¹ Redon, O. *Le jour*, sixième planche du recueil *Les Songes*. 1891.

La reja, figura paradójica con sus dos sentidos a la vez, se adapta a la ventana. Los dos sentidos a la vez, inherentes a la ventana simbolista, son tangibles también en Pizarnik. Krauss escribe que “La ventana es en efecto aprehendida como un objeto simultáneamente transparente y opaco” (Krauss, 102)¹.

Por un lado la ventana deja pasar la luz exterior hacia el interior, por otro lado la ventana es agente de transmisión: refleja. El análisis de Krauss concierne a los dos sentidos a la vez de la ventana interesa particularmente. Para Krauss la ventana permite la fluidez y el congelamiento; refiere al líquido amniótico (el origen) y de lo congelado que conduce a la inmovilidad, a la muerte.

En *Diarios*, Pizarnik muestra ambos polos relacionados con la figura de la ventana (transparente-opaco y nacimiento-muerte) que los artistas simbolistas reconocen. Por ejemplo, cuando la autora escribe “La ventana transmite una luminosidad tensa” (Pizarnik 2003: 21 de julio, 1955), la ventana aparece como espacio que acoge el exterior, pero la luminosidad, que contiene el mundo real, no *fluye*, se instaura una situación de *distimia*. La *distimia* tendría su origen en la percepción que el sujeto Pizarnik tiene de la luminosidad, ya que la luminosidad no puede ser *tensa*. ¿Qué otra cosa podría ser una luz estresada o irritada sino una luz contaminada por la consciencia que la recibe? En otras dos entradas del diario leemos “Limpiar la niebla, limpiar las ventanas de la percepción” (Pizarnik 2003: 18 de julio, 1968) y “Limpiar la niebla, limpiar las ventanas de la percepción” (Pizarnik 2003: 18 de julio, 1968); la *luminosidad tensa* se habría convertido en *niebla*, y la *niebla* no podría ser otra cosa que *las ventanas de la percepción*. En definitiva, el sujeto Pizarnik es consciente que él es el origen de esta *niebla: ventanas de la percepción* es una clara referencia a los ojos.

La ventana, en Pizarnik, es aquella de los simbolistas en el caso de la interpretación de una realidad, e igualmente es un modelo interno de percepción. La ventana de la infancia es un ejemplo de ventana interior que rige la percepción: “La infancia, esa ventana cerrada por la que columbraba la continuidad horrible de una sola estrella” (Pizarnik 2003: 25 de julio, 1962). Cuando la autora habla de la infancia como *ventana cerrada*, habría una interiorización de esta infancia que no se ejecuta en lo real sino en una interioridad orgánica. A través de la infancia —ventana cerrada—, Pizarnik sería capaz de ver, de entrar en contacto con un exterior, pero se trataría de hecho de su propia interioridad, descuajada de lo real, y que es pura continuidad (*continuidad horrible de una sola estrella*). La figura de la ventana para la autora solo parece inscribirse como paradigma del ensi-

¹ “La fenêtre est en effet appréhendée comme un objet simultanément transparent et opaque”. La traducción es mía.

mismamiento. Pero no olvidemos que la ventana es apertura al exterior. En el siguiente fragmento de *Los perturbados entre lilas*, Seg, la subjetividad principal de la pieza, cierra los ojos y pide a Car mirar por la ventana, ver el exterior. Considerando que *Los perturbados* es una teatralización del inconsciente, los personajes serían emanaciones del sujeto Pizarnik cuyo alter ego es Segismunda (Seg). Vemos en el texto teatral, como la ventana interior (la infancia), que está cerrada, puede abrirse al activar otro *yo* del sujeto Pizarnik, en este caso, Car, que abre la ventana y entra en contacto con el mundo real. Observamos igualmente que *el sol*, que ha de brillar, está *opaco*: la ventana ilumina y oscurece al mismo tiempo:

Seg: ¿Querés que hable? Muy bien. (*Pausa*). Todo está como un peine lleno de pelos; como escuchar con una esponja en los oídos; como un loco metiendo a una mujer en la máquina de picar carne pero le parece poco y mete también la alfombra, el piano y el perro. (**Cierra los ojos**). **Mirá por la ventana y decime qué hay.**

Car (*mirando por la ventana*): No lo puedo creer.

Seg: No te pido que te hagás creyente sino *que digas lo que hay*.

Car: **Hay un fotógrafo** de esos que sacan “mirando el pajarito”. Está fotografiando a un ciego —sí, lleva bastón blanco— acompañado de su perro.

Seg: ¿Y en la ventana de enfrente?

Car: Lo de siempre: *una bombacha y un corpiño sobre una silla y una sombra que va y viene. Es la sombra de la dactilógrafa.*

Seg: ¿Y el sol?

Car: No hay **sol**.

Seg: ¿Entonces qué?

Car: Está **opaco**.

Seg: ¿Y los **espejos que brillaban** tan dulcemente?

Car: También los espejos están **opacos**.

Seg (*abriendo los ojos*): Ponete al lado mío (Pizarnik 2002: 177)¹.

Concerniente el “materialismo” que la figura de la reja nos hace pensar, Rosalind Krauss señala que Malevitch y Mondrian no tratan ninguna forma de materia en sus producciones; lo material está ausente, como por ejemplo el pigmento, pero hablan del Ser, del Alma o del Espíritu. Desde el punto de vista de estos artistas, “la reja es una escalera que lleva a lo Universal, y los artistas no se interesan a lo que pasa aquí abajo, en lo Concreto” (Krauss, 95).

Krauss afirma que la reja tiene un poder mítico. Por un lado nos persuade que estamos en el “materialismo” (la ciencia y la lógica), y por otro

¹ La negrita es mía.

lado, nos arroja de lleno a la creencia (ilusión, ficción). Krauss cita como ejemplo del poder mítico de la reja la obra de Ad Reinhardt o la de Agnès Martin.

Krauss constata que los mitos son historias, y, en tanto que relatos, se desarrollan en el tiempo, y que las rejillas son agentes espaciales y estructuras visuales que rechazan explícitamente todo relato. En la expresión de Krauss “poder mítico de la reja”, encontramos los dos sentidos a la vez, el relato y el rechazo del relato. La figura de la reja como figura del devenir-ilimitado de Deleuze, abastecedora de identidades infinitas invita tanto a una existencia centrífuga que centrípeta de la producción artística. En dos obras de Piet Mondrian, *Composition I A*, 1930 (Mondrian 1930), y *Composition 2*, 1922, podemos ver las dos *posiciones existenciales* de la reja. En *Composition I A*, observamos que un cuadrado de la reja está rodeado de un rombo que corta los cuatro extremos de dicho cuadrado: se trata de una reja *abierta*. Cuando la miramos, esta reja abierta nos posiciona frente a lo real, y así se lleva a cabo una lectura centrífuga de la reja.

En *Composition 2* (Mondrian 1922), por el contrario, podemos observar que los límites de la reja permanecen en el interior del marco: se trata de una reja *cerrada*; la apertura al mundo real no es posible, la obra está separada de lo real, es solo re-presentación: estamos ante una lectura centrípeta de la reja.

Qué lectura tenemos de *Diarios*, ¿una lectura centrífuga o centrípeta? Alejandra Pizarnik, ¿presenta un diario abierto al mundo o replegado sobre sí mismo? Pensamos que el sujeto Pizarnik nos muestra una reja centrípeta a partir de la emergencia de lo que llamamos islas-novela: fragmentos a lo largo de *Diarios* en que Pizarnik comunica la imposibilidad de escribir una novela, que queda expresada en estos ejemplos:

Y la novela se convierte en utopía (Pizarnik 2003: 28 de abril, 1958).

no entiendo qué me paraliza apenas decido empezar la novela (Pizarnik 2003: 11 abril, 1963).

La tentación de escribir una novela equivale a golpear —a seguir golpeando— en la puerta de la realidad cotidiana que execro (Pizarnik 2003: 14 diciembre, 1963).

Si Pizarnik no puede escribir una novela es porque al no enfrentarse a lo real, no puede detallarlo,

Vuelve la obsesiva —o siniestra— necesidad de escribir una novela. ¿Y por qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable

de no estar en el mundo (Pizarnik 2003: sábado, 8 de diciembre, 1957).

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie (Pizarnik 2003: 26 de junio, 1962).

Las islas-novela rigen la producción centrípeta de *Diarios*. La presencia de las islas-novela como territorios que contienen la imposibilidad de escribir una novela, inserta *Diarios* en un territorio en damero en el que la reja funciona con el modelo centrípeta: la reja sería entonces el anti-relato. En este caso, *Diarios* se inscribiría “al interior del marco” (Krauss, 107)¹, y como lo señala Krauss, estas rejas son en general las más materialistas. Las rejas que permanecen al interior del marco del cuadro, con sus encierros y sus rechazos de lo real *materializarían* la superficie por una suerte de concentración de diferentes elementos contenidos en los cuadrados de la reja (*Composition 2* de Mondrian). Y, las rejas que se prolongan fuera del marco como en la *Composition 1 A* de Mondrian, *desmaterializan* la superficie. La imagen, en este caso, está abierta al mundo, lista para acoger lo real, pero al mismo tiempo la superficie de esta imagen pierde su *materia*: la superficie está abierta y esta apertura llama a la disolución.

El devenir-ilimitado de *Diarios* es a la imagen del sujeto Pizarnik, sujeto del puro-devenir, sujeto de los dos sentidos a la vez, que se escabulle siempre del presente. El mundo sin-objeto, teorizado por el fundador del Suprematismo, Kasimir Malevitch, no solo irrumpe y se conjuga con la búsqueda ontológica de Pizarnik, sino que el sin-objeto es huida del presente y por lo tanto devenir-ilimitado. Si para Malevitch, el mundo sin-objetos “constituye la verdad y la esencia original del ser” (Malevitch, 80), para Pizarnik, buscadora empedernida de esencias y absolutos, el mundo sin-objetos mantiene su vigencia en cuanto es resguardo de la incesante búsqueda de completitud que le permite validar su existencia. Pero, al mismo tiempo, huir de absolutos y de las esferas de Malevitch se perfila tan necesario a la supervivencia del sujeto que abarca los dos sentidos a la vez, como al acto de escribir, porque para escribir, el sueño, no basta:

Mi única salvación es comenzar a pensar, es decir, interesarme por objetos concretos. Basta de absolutos, basta de la nada (Pizarnik 2003: 2 de febrero, 1959).

Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño (Pizarnik 2003: 24 febrero, 1963).

¹ “à l’intérieur du cadre”.

Bibliografía

Barthes, R. *Mythologies*. Paris: Le Seuil, coll. Points, 1957.

Cauquelin, A. *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

_____. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

Greenberg, A. *Art et culture. Essais critiques* [1961]. Paris: Éditions Macula, 1988.

Kant, I. *Crítica del Juicio*. Ed. de García Norro J. J. y Rovira, R. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

Krauss, R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985]. Paris: Editions Macula, coll. Vues, 1993.

Malevitch, K. *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*. Paris: Infolio Editions, 2011.

Mondrian, P. *Composition 2. Huile sur toile*. New York: Guggenheim Museum, 1922. En:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Piet%20Mondrian&page=1&f=People&cr=8>

_____. *Composition 1 A. Huile sur toile*. New York: Guggenheim Museum, 1930. En:

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Piet%20Mondrian&page=1&f=People&cr=9>

Pizarnik, A. "Los perturbados entre lilas". En *Prosa completa*. Ed. de Becció, A. Barcelona: Lumen, Palabra en el Tiempo 317, 2002.

_____. *Diarios*. Ed. de Becció, A. Barcelona: Lumen, 2003.

Quián Quiroga, R. "Las neuronas de la conciencia". En *Ciencia Cognitiva: Revista Electrónica de Divulgación*, 2, 2, 2008.

Redon, O. "Le jour". En *Les Songes*, 1891.