

LAS POUPÉES DE ALEJANDRA PIZARNIK**Ludmila Soledad Barbero**

CONICET – UBA (Universidad de Buenos Aires) – ILH (Instituto de Literatura Hispanoamericana)

ludmilabarbero@gmail.com

Resumen: La poética de la autora argentina Alejandra Pizarnik presenta, desde sus procesos escriturales y su ubicación en el marco de una cultura híbrida, como la rioplatense, un componente de apropiación de modelos extranjeros que resulta insoslayable. Como señala Néstor García Canclini, “escribir, sobre todo en países periféricos, es ocupar un espacio ya habitado” (2013: 116). Y en este sentido, las influencias múltiples, de procedencias y períodos históricos disímiles que operan sobre la escritura pizarnikiana dan cuenta de la productividad del posicionamiento marginal de la literatura argentina. En su obra constatamos la máxima borgeana de que el escritor rioplatense tiene la posibilidad y la necesidad de construir su genealogía a partir de la literatura universal. Nuestro corpus se halla conformado por tres prosas breves de Pizarnik, una de ellas publicada y las otras dos inéditas (Archivos Pizarnik: Princeton¹) y por la obra de teatro *Los poseídos entre lilas* (1972). Tomaremos el concepto de hibridación para trabajar tres problemáticas presentes en estos textos: la recepción productiva o apropiación llevada a cabo por Pizarnik sobre la obra del artista alemán Hans Bellmer, la liminalidad o hibridación genérica de las piezas, y la configuración de corporalidades disidentes.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Hans Bellmer, hibridación, infancia, muñecas

Abstract: The poetics of the Argentinean author Alejandra Pizarnik show, from its writing processes and the fact that it belongs to a hybrid culture, as the one of the La Plata River, a component of appropriation of foreign models that cannot remain unnoticed. As Nestor García Canclini claims, “Writing, especially in peripheral countries, means to occupy an inhabited place” (2013: 116). In this sense, the multiple influences, from very different places and historical periods, which operate in Pizarnik’s writing, make us realize the productivity of the marginal position of Argentinean literature. In her work, we verify Borges’s motto about how writers of the La Plata River have the possibility and the need to build a genealogy from universal literature. Our corpus is composed by three short prose texts by Alejandra Pizarnik, one of them published and the other two unpublished (Pizarnik Files: Princeton) and her theatre play *Los poseídos entre lilas* (1972). We will use the concept of hybridization to analyze three problems present in the texts: the productive reception or appropriation made by Pizarnik with the works of the German artist Hans Bellmer, the hybrid generic status of the works and the configuration of dissident bodies.

¹ En el índice de los Archivos, estas tres prosas corresponden a la Sección 3: “Escritos”, Sub-serie 3: “Ficción”. Las tres han sido ubicadas entre 1950 y 1972, sin datación precisa.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Hans Bellmer, hybridization, childhood, dolls

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.170>

Recibido: el 15 de julio de 2017

Aceptado: el 1 de octubre de 2017

Publicado: el 4 de noviembre de 2017

Apropiaciones del concepto de “hibridación”

Para comenzar, utilizaremos el término hibridación con un margen de heterodoxia, por tratarse de un constructo epistemológico con muchas aristas, que permite analizar fenómenos heterogéneos. En su libro *Culturas híbridas*, Canclini define “hibridación” como aquellos “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2013: 14). Consideraremos sus teorizaciones, no para analizar un encuentro entre dos o más culturas y los productos que surgen del intercambio entre ellas, sino para dar cuenta, en un nivel micropoético,² de las apropiaciones efectuadas por Alejandra Pizarnik respecto de la obra de Hans Bellmer. Entenderemos el fenómeno en un sentido bajtiniano, como convivencia y tensión de dos conciencias históricas en el marco de un producto cultural. Recordemos sus teorizaciones a este respecto en “Discurso en la novela”:

El [...] híbrido no sólo se proclama y acentúa doblemente [...] sino que también tiene un doble lenguaje; puesto que en él no sólo hay (o hay no tanto) dos conciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino [duplicaciones de] conciencias socio-lingüísticas, dos épocas [...] que se reúnen y luchan conscientemente en el territorio de la enunciación. (cit. por Bhabha, 2003: 103)

Esta pugna de conciencias es la que se produce entre la perspectiva histórica de un artista hombre, exiliado de Alemania, que opera en el marco de la corriente surrealista francesa, y el posicionamiento histórico de una autora argentina mujer, hija de inmigrantes, continuadora, en cierta medida, del surrealismo francés, pero en un país del tercer mundo y a partir de una experiencia de género divergente.

En un segundo nivel analizaremos la hibridación en términos genéricos, tomando las aportaciones de autores como Ileana Diéguez (2007) y Jorge Dubatti (2015). La primera trabaja el concepto de hibridación o “liminalidad” para pensar fenómenos de margen, en los que ciertas prácticas poéticas/éticas explotan el potencial político de los umbrales, como ocurre por ejemplo con los escraches.³ Dubatti parte del concepto de liminalidad para desarrollar una teoría sobre el “teatro-matriz”, en la cual los fenómenos teatrales son repensados desde sus orígenes histórico-antropológicos hasta sus avatares contemporáneos para dar cuenta de un sustrato subyacente a todos, en el que los fenómenos liminales ya no guardan el estatuto de la excepción, sino que resultan centrales.

En un tercer nivel, analizaremos la configuración de corporalidades híbridas. Esto es, cuerpos que son configurados liminalmente, y que en esta posición habilitan un cuestionamiento acerca de qué es lo humano. La obra de Pizarnik está plagada de corporalidades anómalas, “enfermas”, monstruosas. Si bien por razones de espacio no nos

² Tomamos el concepto de “micropoética” de Jorge Dubatti, quien lo define de la siguiente manera: “La micropoética es la poética de un ente poético particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad” (2012: 130).

³ Los escraches son una práctica de la protesta pública que desde 1995 vienen desarrollándose en la Argentina convocados por HIJOS para poner en evidencia a través de grafitis y manifestaciones el lugar donde viven o trabajan torturadores o personas involucradas en la tortura y desaparición de personas durante la última dictadura cívico-militar argentina.

detendremos en este punto, consideramos necesario asentar la productividad de este eje para futuros desarrollos.

Apropiaciones sobre la obra de Hans Bellmer

En nuestro primer nivel de análisis enfocaremos la recepción productiva o apropiación de la obra de Hans Bellmer por parte de Alejandra Pizarnik. Tomamos el concepto de “apropiación” de Gunther Grimm, quien lo utiliza para dar cuenta de la elaboración de obras artísticas nuevas a partir de modelos extranjeros. Como señala Grimm:

La investigación de la recepción productiva o de la producción receptiva se distingue de la antigua investigación de la influencia, por medio de la inversión de la perspectiva: la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo. (1993: 295)

Grimm aporta la conceptualización del modo en que un modelo extranjero puede ser recibido y reelaborado desde un lugar crítico y activo, y no meramente imitado o copiado. Este movimiento se encuentra implicado en el trabajo de Pizarnik sobre la obra de Bellmer. Es decir, no se trata de influencias sino de apropiaciones, y por esta razón cabe hablar de hibridación en términos bajtinianos, como lucha entre dos conciencias históricas y de género en la obra de la autora argentina.

Tomaremos como punto de partida un trabajo inaugural de la teórica norteamericana Melanie Nicholson (2008) en el que pone en relación a las *poupées* de Bellmer con las figuraciones del yo en Pizarnik. Nicholson sostiene que Pizarnik, desde su lírica hasta las prosas “obscenas” de los últimos años, construye un yo poético que guarda un notable parecido con las muñecas construidas y fotografiadas por el surrealista alemán Hans Bellmer (1902-1975). A pesar de que ambos trabajan con lenguajes diferentes (la plástica, la escultura, la fotografía *versus* la escritura), un análisis comparativo de la imaginería pizarnikiana de los juguetes y las *poupées* bellmerianas permitiría profundizar la comprensión de la representación poética del yo en Pizarnik, en particular, sus alusiones a la pérdida de identidad, la duplicidad/multiplicidad, la deformación y la fragmentación. Asimismo, traería a la luz el carácter visual de una gran parte de sus poesías (y prosas), y también permitiría visitar cuestiones cruciales relativas a la representación de las mujeres en el arte y la literatura surrealistas y post-surrealistas.

En un artículo anterior⁴ establecimos vinculaciones entre *La condesa sangrienta* (1965) y las figuraciones de muñecas. Analizamos el modo en que en este relato las víctimas de la condesa son construidas como muñecas, y cómo ella misma se presenta como una suerte de autómatas, cercana en su caracterización a la “virgen de hierro”, la máquina homicida predilecta por la *sonámbula vestida de blanco*. En el trabajo de Bellmer, la conexión entre estos juguetes infantiles erotizados y el sadismo es marcada. Hal Foster, en su *Belleza compulsiva* (2008), ubica a las muñecas bellmerianas en la zona siniestra del movimiento surrealista. La insistencia, la compulsión a volver a poner en escena el episodio traumático del desmembramiento corporal a través de los cuerpos femeninos que construye, para

⁴ Este trabajo se titula “Belle comme un rêve de Pierre: La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas” (en Prensa). Revista *Anclajes*. Santa Rosa, 2017.

reproducirlo, es decir, para infligir castigos corporales a estos cuerpos sin vida, tiene mucho en común con el potencial significativo de la repetición de las muñecas en *La condesa sangrienta* y en buena parte de la obra de Alejandra Pizarnik, en la que estas figuras tienen una presencia casi ubicua.

Para Foster, las *poupées* sintetizan los aspectos más ominosos del surrealismo: “[...] confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, disfunción y muerte” (2008: 177). Se trata de imágenes que construyen cuerpos desmembrados y erotizados, que participan de escenas que aúnan juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas. Esta polivalencia y liminalidad de las *poupées*, también señalada por su “origen” o inspiración en la ópera *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach basada en *El hombre de arena*, remite, para Foster, al *punctum* de lo siniestro: allí los elementos contrarios se juntan. La lectura de este crítico conecta al surrealismo y al gótico revisitado, en tanto que ilumina este *punctum*-puente que los comunica.

Si bien Bellmer indaga obsesivamente este tema durante toda su vida a través de otras modalidades artísticas (acuarelas, dibujos, grabados, etc.), las *poupées* escultóricas, construidas con madera, metal y pedazos de yeso son dos. Bellmer realiza su primera muñeca en 1933. La creación tiene aproximadamente un metro de altura. Está hecha de papel maché y yeso sobre un esqueleto de madera y metal. Las cabezas y extremidades desmontables le permiten a Bellmer crear poses y combinaciones misteriosas, fotografiadas habitualmente en sobrios interiores. Muchas de las fotos de la primera muñeca son enviadas a Breton a través de Ursula Naguschewski, la prima de Bellmer, de quien algunos biógrafos insinúan que estaba enamorado, y cuyos rasgos faciales habrían influenciado la configuración del rostro de la muñeca.⁵ A los surrealistas les interesó mucho el trabajo de este artista y publicaron algunas de las fotos en el número de *Minotaure* de diciembre de 1934, bajo el título de “Variaciones sobre una menor articulada”. En la segunda muñeca incorpora un avance técnico: la junta esférica, que le permite otorgar un aspecto realista y mayores posibilidades de manipulación a la autómatas. Saca más de cien fotos de esta creación, en interiores claustrofóbicos y en escenarios exteriores que reenvían a los bosques encantados de los cuentos de hadas alemanes. Las imágenes tienen fuertes connotaciones sexuales, sádicas, y hacen pensar en violaciones, enfermedades y desmesuradas agresiones físicas.

Melanie Nicholson afirma que no hay pruebas de que Pizarnik hubiera tenido contacto directo con la obra de Hans Bellmer: “Aunque no hay evidencia directa de que Pizarnik conociera la obra de Hans Bellmer, es razonable postular cierta familiaridad de su parte. Como otras poetas argentinas que alcanzaron su mayoría de edad en la década de 1950, Pizarnik se formó en la estela del surrealismo” (2008: 104).⁶ Es innegable la vinculación de la obra de esta autora con el surrealismo. Esta tesis ha sido sostenida por un amplio sector de la crítica Pizarnikiana (Aira 1998, Depetris 2008, entre muchos otros). No obstante, disentimos con la afirmación de Nicholson sobre la inexistencia de pruebas de que Pizarnik hubiera

⁵ Citado en “Part 1: Fetishism and the first doll”, en *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Sue Taylor: 2000.

⁶ “Although there is no direct evidence that Pizarnik knew the works of Hans Bellmer, it is reasonable to postulate some familiarity on her part. Like other Argentine poets who came of age in the 1950s, Pizarnik was weaned on surrealism” (La traducción es la nuestra).

tenido un contacto directo con la obra de Hans Bellmer. Entre los manuscritos de Pizarnik ubicados en la biblioteca Firestone de Princeton hemos encontrado materiales que tornan ineludible la constatación de una vinculación entre estos autores. Se trata del texto titulado “*Les poupées*” que va acompañado por fotografías de muñecas cuya cercanía con el trabajo de Bellmer es tan evidente que es incluso señalada en el índice de la colección: “*Les poupées*: undated [with clippings of photos by (?) Bellmer]”. Por su importancia en este análisis y por tratarse de un texto inédito, lo transcribimos a continuación:

Les poupées

—Mi muñeca tiene sombra propia.

—La mía, recuerdos coloreados.

La mirada de la muñeca se ubicaba entre el silencio y la palabra.

Las muñecas de A. tienen ojos de todos los colores.

Tienen cabellos de pelos de cabra del Tibet, de piel de astrabán natural o, sobre todo, cabellos auténticos de mujer, es decir de alguna loca suicidada. Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas alumbran los corazones más extenuados.

[A continuación hay cuatro fotos de muñecas]⁷.

Así termina mi cuento:

Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (1) alumbran los corazones más extenuados

(1) De locas suicidadas. (Caja 7, carpeta 36)

Estas muñecas son ubicadas en un umbral: tienen sombra propia, tienen recuerdos coloreados y, lo que es más sugerente aún, tienen mirada. Esa mirada se sitúa entre el silencio y la palabra. Es decir, las muñecas podrían eventualmente responder. Tienen algo del orden del aura: la capacidad de devolver la mirada. Pero en esa mirada fija, vacía, llenable con todo aquello que el manipulador desee adjudicarles, hay una indecidibilidad: son no-vivas, pero no están muertas. Pizarnik y Bellmer fabrican muñecas monstruosas para hablar de una otredad inadmisibile ubicada en el seno del ser humano: una otredad siniestra en tanto implica el reconocimiento de lo familiar que se vuelve extraño, del doble que habita en el corazón de sí mismo. Otro elemento que recarga esta monstruosidad de lo humano-artificial es el hecho de estar conformadas por fragmentos de mujeres reales, que aportan rasgos a la identidad de las muñecas: “Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (De locas suicidadas) alumbran los corazones más extenuados”. Y esta última frase recibe la resonancia de la repetición porque figura dos veces, y en su segunda aparición marca el final del cuento. Además, el recurso a la nota al pie refuerza el movimiento de transmisión de propiedades de las antiguas portadoras de las cabelleras a sus inanimadas receptoras: el “(1)” señala un hiato, una elipsis que va a ser llenada al final del texto. Pero a la vez, por contigüidad, leemos “Los corazones más extenuados... de locas suicidadas”. Otro aspecto interesante es el participio: “suicidadas”, y no “suicidas”. ¿Este participio indica que son mujeres que efectivamente han cometido suicidio? ¿O será que un participio tan anómalo, que señala una agencia, está allí para dar cuenta de que *han sido suicidadas* por otro? Aquí entonces, nuevamente, pero con

⁷ Se puede consultar las fotos en el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

otro matiz que problematiza el concepto de voluntad, vemos cómo las locas suicidadas ya eran, en cierta medida, muñecas.

Las fotos de *poupées* que Pizarnik intercala en este texto, entre el relato y la repetición de su final, son claroscuroistas, muestran una cama o camas con sábanas desordenadas. En la primera hay miembros desencajados; en la segunda, una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo sobre una cama; en las otras, vislumbramos formas mucho menos delimitadas, más caóticas.

Bellmer tiene toda una sección de su producción fotográfica de imágenes infantiles con escenas montadas sobre camas. Camas con sábanas revueltas, muñecas adornadas con elementos propios de la edad madura, escenarios que remiten a la sexualidad y a la violación. Pizarnik hace otro tanto en sus cuatro imágenes de *poupées*. Pero sólo una de estas fotos presenta a un personaje que puede indudablemente ser catalogado como muñeca:⁸ y se trata, no de una muñeca articulada, con miembros protuberantes como las bellmerianas, sino del clásico juguete infantil, pero con una peculiaridad: un agujero⁹ en el centro del cuerpo: el lugar de la grieta, del vacío.

Hay otros dos textos de Pizarnik en los que las muñecas son construidas a partir de elementos que nos remiten a la poética bellmeriana. Se trata de “Aprendizaje” y de “Me gustaría que usaras largavistas”. El segundo está inédito, mientras que el primero fue publicado en la *Prosa completa* de Pizarnik (2014). Reproducimos “Aprendizaje” a continuación:

—Admire solo la ejecución de los muñecos —dijo.

Cuanto más los miraba, más fuerte era mi certidumbre de que nunca formularía, en mis poemas, signos iguales o parecidos a los que emitían esos muñecos. Y en verdad, ¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con el impulso desenfrenado de la materia verbal errante?

—Ya no hay más nombres —dije a la loca.

—Si se queda unos años en el hospicio le enseñaré a hacer muñecos como estos —dijo.

¿Acaso es nada la vida? ¿Por qué conceder tanto tiempo a tan inútil aprendizaje?

—No quiero quedarme —dije— de lo que se llama la locura, he oído hablar, como todo el mundo, pero no hasta querer estar loca.

Se señaló a sí misma.

—No la abandone. No la deje sola.

Empezamos a llorar. Entró el médico. La señalé a ella y dije:

—Lo he dado todo y ahora me dejan sola.

Así aprendí cómo se hace un muñeco. Pero ustedes admiren sólo la ejecución de los muñecos. (Pizarnik, 2014: 58)¹⁰

Acá vemos cómo se hallan en estrecha relación los muñecos como representación corporal y subjetiva con una puesta en escena del desequilibrio psíquico. Es la loca la que tiene la capacidad no solo de hacer sino de enseñar a hacer estos muñecos. Estos muñecos per-

⁸ Consideramos que en esta muñeca no datada hay fuertes ecos o al menos una gran afinidad con la muñeca de Monsieur Ochs que acecha la narrativa de *62 Modelo para armar* de Julio Cortázar y que aparece asociada tanto a una inocencia infantil interrumpida violentamente como al sadismo de la condesa Báthory, encarnación magistral de esa “inocencia” sádica y homicida (la asesina sonámbula).

⁹ Este agujero está marcando el lugar donde solía haber un pequeño dispositivo a partir del cual se escucharía la grabación de un llanto.

¹⁰ Hoja mecanografiada y corregida a mano. Posiblemente de 1970, según la datación estimada por Ana Becció en su edición.

versionan la infancia como espacio de un aprendizaje, porque lo que la loca enseña es a hacer un muñeco de sí misma, a construirse como muñeca. La duplicidad del yo también es marcada: ella y la loca aparecen dissociadas al principio, pero muy rápidamente los rasgos y frases atribuidas a cada una se solapan y pasan a ser imágenes especulares.

En otro texto que forma parte del archivo Pizarnik de la Biblioteca Firestone de Princeton y que damos en titular, como su primera frase: “Me gustaría que usaras largavistas”,¹¹ hay dos personajes que dialogan: Jeff y la protagonista. Y Jeff es una suerte de Bellmer: “Mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. Y luego la protagonista señala: “Tenés un ~~olor~~ perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas”. Se trata de una pequeña pieza teatral, o diálogo, entre dos niños que podríamos catalogar de “perverso-polimorfos” (Freud: 1905). Ambos tienen una sexualidad —desconocida— a flor de piel: “(La amada): Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas”. La sexualidad aquí aparece asociada a la violencia y a la muerte (el ramo de lilas). Cabe señalar que el modo en que Jeff opera sobre la muñeca tiene mucho del sadismo infantil de los relatos de Silvina Ocampo y de la inocencia contaminada de erotismo que habita cada una de las configuraciones de la infancia pizarnikianas.

¹¹ Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente y dijeras a tus amigos: “una aventurera desconocida viene montada en una bicicleta”.

Así va a ser —dijo Jeff.

—y si se dan cuenta?

—Y qué? No me gusta mentir. Soy desprolijo. Tengo los mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear. Pero prometo obedecerte en todo pero jamás ayudaré a fabricar ese impecable producto de la conciencia llamado mentira.

—Jeff

La amada

Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas.

—Quiero besarte. Dijo sonriendo.

Apareció un agente de policía que me arrebató las lilas y las pisoteó.

—Nunca pensás en el destino —dijo el policía.

Miré su cara.

Un querubín ~~no un agente de policía.~~

—Tenés un ~~olor~~ perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas —dije.

Querubín juntó mis manos con las de Jeff.

—Si no se besan inmediatamente, los confino en la prisión ~~perpetua por desfalcodeceto~~ desobediencia a la autoridad ~~los ángeles.~~

Tras de vacilar un poco nos besamos.

~~Me pareció maravilloso.~~

—Qué piensan ser cuando crezcan —dijo querubín.

—Volatinero y mimo —dijo Jeff.

—Equilibrista, ferianta, ecuyère, titiritera —dije.

Sobre la hierba del jardín del oeste encarnamos una leyenda infantil. Con Jeff nos adentramos en el mediodía que brillaba ~~tan dulcemente~~ como el espejo de la dama de la Licorne. Así nos

~~Nos entregamos a nuestro amor y al encanto del doble y a la confusión del sujeto y del objeto.~~

Así

~~Fue nuestro querido amor~~

Entregarnos al hechizo del doble. (Caja 7, carpeta 24)

La pasividad de las autómatas en Pizarnik y Bellmer

La divergencia más marcada que registra Nicholson entre la obra de Bellmer y las autómatas/muñecas en la escritura de Pizarnik es que la representación de cuerpos femeninos inmovilizados-desarticulados funcionó para los surrealistas hombres, como Bellmer, como lugar de proyección del deseo, mientras que en Pizarnik funcionaría como configuración de un yo dañado.

Lo que nos interesa subrayar es que Nicholson hace una lectura muy lineal de la no-agentividad de las figuras femeninas construidas por Pizarnik. Señala que, a pesar de que en su posición como artista ella adopta una postura consciente de su rol de agente, las construcciones de imágenes femeninas que crea carecen de potencia, son manipuladas y poseídas por fuerzas que las desarticulan y las reducen. Pizarnik se posiciona como sujeto creador construyendo objetos (femeninos) que sufren pasivamente, y esto, siguiendo a Nicholson, habla de la dinámica de la lucha de la autora con su enfermedad mental, una lucha que llevó a cabo principalmente a través de la palabra escrita (2008: 101-102). Este último aspecto de la hipótesis de Nicholson resulta reduccionista, porque interpretar la escritura pizarnikiana a partir de correlaciones con sus experiencias biográficas siempre entraña una negación (pasiva o activa) de las mediaciones y especificidades que operan en los códigos de la lengua, la escritura y la literatura. Sí acordamos en que la literatura refracta (no refleja) algo de la experiencia vital concreta del autor, pero el trazado de las respectivas correspondencias excede a nuestro trabajo y, en general, coadyuva a elaborar interpretaciones que tienden a clausurar la polisemia de los textos.

Sin embargo, coincidimos con Nicholson en su percepción de cómo los surrealistas hombres utilizan estas figuras femeninas como lugar de manifestación, proyección y experimentación de deseos inconscientes, con una fuerte impronta sádica. Más allá de la innegable sobredeterminación semántica y de la complejidad psico-afectivo-sexual que entraña la construcción de las *poupées*, no podemos dejar de tener en cuenta que se trata de dispositivos afectados por una violencia sádica que recae sobre cuerpos femeninos.

Una diferencia insoslayable entre la obra de Bellmer y la de Pizarnik es la separación del artífice/manipulador respecto de sus creaciones, que se percibe en el primero, pero no en la segunda. En Pizarnik hay una perturbadora continuidad entre los yoes construidos por su escritura y las muñecas y objetos que operan como figuras intercambiables de esos yoes. Esto es claro en el texto que hemos analizado previamente, “Aprendizaje”. En Bellmer habría una identificación masoquista (Taylor, 2000) con las muñecas, pero que no llega a la indiferenciación. En “Variaciones sobre el montaje de una menor articulada”,¹² serie de fotografías al que nos hemos referido previamente, la segunda fotografía publicada presenta al autor/manipulador inclinado sobre la muñeca. Su silueta casi transparente tiene contornos desdibujados. Pero seguimos percibiendo que allí hay dos entidades diferenciadas.

No obstante, nos parece importante discutir el concepto de pasividad trabajado por Nicholson en su artículo. Esta autora no está tomando en cuenta la reversibilidad de posiciones subjetivas que tiene lugar en la poética pizarnikiana, y a través de la cual los roles

¹² Estas imágenes son reproducidas en el libro de Sue Taylor: *The Anatomy of Anxiety* (2000: 60), que incluye un amplio acervo documental de la obra bellmeriana. Imagen referenciada como: Hans Bellmer: “Poupée: Variations sur le montage d’une mineure articulée”. *Minotaure* 6 (invierno 1934-1935): 30-31. Fotografía 1999, Instituto de Arte de Chicago.

de agente y afectado respecto de actos o manipulaciones violentos se intercambian en una suerte de cinta de *moebius*.¹³ Como señalamos, esto se ve muy claramente en una de las prosas que analizamos aquí: “Aprendizaje”.

Asimismo, las muñecas pizarnikianas por momentos dan pruebas de una agentividad insospechada. A este respecto, nos interesa introducir a la muñeca Lytwin de la única pieza teatral publicada por Alejandra Pizarnik: *Los poseídos entre lilas*.¹⁴ Consideramos que el personaje es clave para entender el modo en que esta autora recusa el modelo surrealista masculino en el proceso de apropiarse del mismo. En *Final de partida* (1957) se trataba de un perro de juguete. En Pizarnik es una muñeca que coquetea provocadoramente con la vida. Segismunda, la protagonista, le pide a Carol que vea a su muñeca nueva. Se trata de una muñeca verde. De un verde impreciso (“Entre el verde y el azul fui herido”, 2014: 181). Esto es, su liminalidad se instala ya desde el inicio, con la pregunta por su color. Cuando Seg. ve su muñeca se queja de que no tiene sexo. Car. responde: “La muñeca no está terminada pero esa medalla de la guerra de Alsacia y Lorena y esos flecos dorados y esa ramita bordada indican que empieza a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero” (2014: 181). Los muñecos infantiles no tienen genitales. Este énfasis puesto en la ausencia o despunte del sexo da cuenta de una cercanía con Bellmer, para quien la infancia está teñida de elementos ominosos, escatológicos y sexuales. Con esto queremos decir que hablar del sexo o no-sexo de la muñeca pone este aspecto de su “corporalidad” en un primer plano. La proximidad de Lytwin con lo mortuorio es, quizás, menos evidente que en las *poupées* bellmerianas. La vislumbramos en su estatuto liminal entre la vida y la no-vida, por ser una “hembra a medio hacer” (2014: 181). Su relación con lo escatológico en el sentido de las heces y los desperdicios sí es clara. En una escena, Lytwin defeca sobre el cuerpo del protagonista masculino de la pieza, Car, y lo deja convertido en una “estatua de lodo” (2014: 183). Es decir, Car se convierte en la imagen de un ser inanimado a través de la intervención de una entidad aparentemente inanimada. Este personaje declara: “Hay ciertos triciclos que producen cierta colitis a ciertas muñecas de cierto color verde” (2014: 183). Aquí vemos también otra conexión entre Lytwin y la muerte: la muñeca puede enfermar y, por lo tanto, también podríamos hipotetizar su deceso. Esta es una de las escenas en las cuales el accionar de la muñeca da cuenta de un corrimiento radical respecto de la representación bellmeriana de las autómatas como entidades seductoras pero pasivas. La muñeca “caga” al protagonista masculino. Y esto tiene un valor simbólico muy fuerte. Constituye un acto de poder y de humillación sobre Car. A pocas líneas de esto, Seg. le cuenta a Macho que Lytwin amenazó a Car. con matarlo si se rehusaba a narrarle el cuento de *Caperucita roja*. Por último, hay un diálogo en el que queda claro cómo este ser se configura como personaje a partir de una subjetividad propia y autoconsciente: “Soy un yo, y esto, que parece poco, es más que suficiente para una muñeca” (2014: 187).

Si regresamos a las prosas que hemos estado analizando, vemos cómo las muñecas no siempre están en el lugar de víctimas u objetos pasivos sobre los que alguien ejerce una

¹³ La reversibilidad de posiciones entre agente de un proceso verbal y entidad afectada es analizada en detalle en un artículo que escribimos a dos manos con Ayelén Pampin: “Figuraciones de la corporalidad en Extracción de la piedra de locura de Alejandra Pizarnik”, en *Orillas* 4 (2015): http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/09PampinBarbero_rumbos.pdf (última consulta: 27/10/2017).

¹⁴ En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla *LPL*.

violencia. Este sí es el caso de las muñecas de Jeff en “Me gustaría que usaras largavistas”. Pero no es lo que ocurre en “Aprendizaje”, donde la narradora, la loca y sus autómatas sufren un solapamiento identitario que desestabiliza los roles. Y en esta prosa, las muñecas tienen un potencial evocador que disputa y se impone sobre el de la propia materia verbal. Asimismo, en “*Les poupées*” las muñecas tienen toda una serie de atributos humanos, como la mirada, los recuerdos y el corazón.

Existen correspondencias marcadas entre las obsesiones y recorridos artísticos de Hans Bellmer y Alejandra Pizarnik. La centralidad de las muñecas como tópico y figura utilizada para construir imágenes de un yo desmembrado puede observarse a lo largo de toda la obra de esta autora. No obstante, las connotaciones sádicas y, en cierta medida, misóginas de las *poupées* no se verifican en la obra pizarnikiana. En esta última, las muñecas ejercen ciertos actos que las reposicionan fuera del lugar pasivo que asumían en la poética bellmeriana.

Bellmer, más allá del potencial sublimatorio que pudieran tener sus criaturas y de su posible identificación con ellas, ya señalada por Foster, construye sus muñecas como representaciones de la mujer-niña. Sobre este punto, cabe citar a Xavière Gauthier:

La mujer-niño es tal vez el mito más característico de la visión que el hombre tiene sobre la mujer. ¿Qué sueño más masculino, más viril, más dominante, que mantener a la mujer en una dependencia completa, que la encierra en su frivolidad, su ignorancia, su despreocupación y su irresponsabilidad, que hace de ella un *juguete inocente y frágil*, que la condena a la inacción y la impotencia? La mujer-niño, ese pequeño ser “instintivo” y delicioso”. (1976: 149-150, las cursivas son nuestras)

Las muñecas nos interesan específicamente porque señalan, como ningún otro tópico pizarnikiano, un punto clave en la representación de las mujeres en relación con el deseo. Pensamos que en Pizarnik hay ciertos corrimientos respecto de una cosmovisión androcéntrica y misógina de raigambre surrealista, que ubica a la mujer como objeto, y esos corrimientos no pasan solo por una mostración desasosegada y angustiante del conflicto.

Hibridación o liminalidad genérica

Como señalábamos al comienzo, el concepto de hibridación también puede verse en los textos analizados en su adscripción genérica y en la configuración de corporalidades disidentes. Con respecto al primer punto, en las prosas referenciadas, como así también en la obra teatral, existe hibridación o liminalidad genérica. Esto es, los textos no presentan una pertenencia architextual clara, y pueden ser leídos de diferentes maneras. Tomamos el concepto de liminalidad de Ileana Diéguez (2007), quien utiliza esta categoría del antropólogo Victor Turner para pensar las tensiones y la productividad del vínculo entre teatro y política en ciertas experiencias artísticas latinoamericanas. Diéguez piensa la liminalidad en el sentido de una zona transdisciplinar de contaminación o hibridez donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo político. Su apropiación del término hibridación en el desarrollo de la categoría clave de su trabajo da cuenta de la productividad del pensamiento de un autor como García Canclini para pensar la transgenericidad y su potencial crítico.

“*Les poupées*” es un texto híbrido en el mismo sentido en que lo son *Nadja*, de André Breton, y *Último round*, de Julio Cortázar (donde también hay fotos de muñecas). Presenta

una yuxtaposición de texto y fotografías donde ambas partes se ven influenciadas y tensionadas por la presencia de la otra. No consideramos que las fotografías se encuentren allí para ilustrar el texto. De hecho, rompen la unidad textual. Su aparición subraya el final y da pie a su repetición. Como señalamos anteriormente, la reiteración significa. No es lo mismo cerrar el texto antes de la inserción de las fotografías que hacerlo después y con un eco de lo ya dicho. Es significativo que el citado trabajo de Foster haya hecho tanto hincapié en la “compulsión a la repetición” en la obra de autores surrealistas: “Convulsiva en su efecto físico, compulsiva en su dinámica psicológica, la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión a la repetición. Es decir, participa de lo siniestro” (2008: 61).

“Me gustaría que usaras largavistas” y “Aprendizaje” son textos híbridos en su demarcación genérica debido a su parecido con breves piezas teatrales. Comparten con este género la construcción de personajes y los diálogos.

LPL también es liminal. Su estatuto genérico ha sido analizado por Cristina Piña. De acuerdo con esta autora, la pieza sería irrepresentable por dos razones: sus excesivos entramados semióticos y la tentativa de poner en escena elementos obscenos.

[...] aquellos puntos de indeterminación que permiten el paso del texto dramático al espectacular no se registran aquí, en virtud de la saturación significativa a la que me he referido, cuya materialidad desaloja la posible inscripción del cuerpo del actor como soporte del discurso. Porque aquí, como en la poesía en general, el lenguaje mismo es el actor de su drama de desestructuración simbólica, por el cual el sujeto se rearticula a partir del afrontamiento de la pulsión de muerte capturada en la semioticidad. (2012: 96)

Coincidimos en que existe una saturación significativa, y en que el lenguaje cobra una dimensión protagónica, a diferencia de lo que ocurriera en *Final de partida*, donde los aspectos no lingüísticos del acontecimiento teatral podían respirar. No obstante, consideramos que, en la versión pizarnikiana, el teatro también es posible. *LPL* es una pieza que reclama un concepto ampliado de representabilidad. En este sentido, nos interesa pensarla desde la noción de teatro matriz, acuñada por Jorge Dubatti para dar cuenta de fenómenos en los que ciertas prácticas escénicas participan de campos de la praxis que están en el afuera de lo que canónicamente se entiende como teatro. Dubatti sostiene la existencia de una “matriz teatro”, una estructura a la vez formal y ontológica que abarca todas las formas teatrales existentes desde la Antigüedad, y que incluye todos los acontecimientos en los que se reconocen los siguientes elementos: convivio, poesía corporal y expectación. Esta visión no restrictiva del fenómeno teatral nos permite pensar ciertas formas oralizadas o performáticas de la poesía como acontecimientos teatrales en un sentido liminal. Nos habilita a imaginar una actualización performática del texto dramático elaborado por Alejandra Pizarnik y situado por ella explícitamente bajo la categoría de teatro, aunque esta obra sea extremadamente poética y proponga una puesta en escena de lo “obsceno”.

Corporalidades híbridas

Otro aspecto de nuestro corpus que remite al concepto de hibridez es la configuración de corporalidades anfibas, monstruosas o liminales. Por razones de espacio no desplegaremos este punto en profundidad, pero nos interesa señalarlo brevemente.

En “Me gustaría que usaras largavistas”, los personajes son caracterizados con elementos propios de la infancia, pero tienen inquietudes y deseos sexuales y violentos, aspecto que los desliza hacia el ámbito de lo adulto:¹⁵ “Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas”. Jeff realiza manipulaciones sobre las muñecas, inscribiendo sobre estos cuerpos inanimados cierta forma de organicidad y de genitalidad: “le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. En esta doble pertenencia, al dominio de la infancia y al de la vida adulta se juega una hibridez problemática.

Las muñecas de “*Les poupées*” tienen algo de golem, de ser artificial construido con fragmentos de personas muertas: subrayemos la referencia a sus “cabellos de pelos de cabra del Tibet, de piel de astrabán natural” y/o sus “cabellos auténticos de mujer, es decir de alguna loca suicidada”.

En “Aprendizaje” no vemos hibridez en el nivel de la corporalidad, pero sí una especularidad que “hibridiza” o torna liminales las configuraciones subjetivas: la mujer que visita a “la loca” es luego la loca. Esta última fabrica muñecas que son ella misma. Y la visitante logra hacer una muñeca cuando se identifica con la loca, porque hace de sí misma una muñeca.

Con respecto a *LPL*, el personaje de Lytwin no es el único que se desliza por los intersticios que flanquean la vida y la muerte. También Macho y Futerina tienen corporalidades anómalas: “Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales” (2014: 172). Estos personajes son caracterizados como viejos-bebés, incontinentes y precoces al mismo tiempo.

Para concluir, el concepto de hibridación trabajado por García Canclini resulta iluminador para pensar la apropiación llevada a cabo por Pizarnik sobre un tópico omnipresente en la poética surrealista (o más bien, las poéticas surrealistas). Canclini señala que: “Es significativa la coincidencia de historiadores sociales del arte cuando relatan el surgimiento de la modernización cultural en varios países latinoamericanos. No se trata de un trasplante, sobre todo en los principales plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social” (2013: 76). Esta idea de que la modernización cultural en América Latina no opera como un trasplante, sino como una apropiación de lo foráneo que tiene en cuenta las condiciones socioculturales en las que se efectúa y el posicionamiento activo de quienes reciben los influjos extranjeros nos ha servido para pensar la reescritura pizarnikiana, su insistencia en volver a poner en escena lo ajeno pero desde otro lugar. Pensamos que, en ella, el componente de apropiación más interesante desde lo ideológico tiene que ver con el lenguaje y con el género. Volver a poner en escena a las *poupées* surrealistas nos habilita a conferirles un potencial crítico mucho más marcado que aquél que tuvieron en la obra bellmeriana. Se trata aquí de poner en evidencia las implicaciones de ser una muñeca, de construirse o ser construida performáticamente y performativamente como

¹⁵ Aclaremos que la aparición de estos deseos sexuales los desliza hacia el ámbito de lo adulto en una visión inocente de la infancia. De Freud a esta parte en gran medida se ha generalizado el planteo de que el deseo sexual no es privativo de la edad adulta.

una muñeca. La torsión efectuada por la poética pizarnikiana consiste no tanto en poner en escena la escisión de una subjetividad que pugna por obtener un centro estable a través de la escritura, como afirma Nicholson, sino en exhibir la desgarradura de la muñeca y colocarla en un lugar activo y contestatario.

Asimismo, la liminalidad genérica de las piezas del corpus estudiado contribuye a la gestación de una estética de lo inclasificable. Y coincidimos con Ileana Diéguez en que esta ruptura de las categorías fijas y cerradas que son los géneros no puede dejar de ser concebida como un movimiento político: “En todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores” (2007: 39). En este sentido, se torna indispensable ampliar las categorías de representabilidad y repensar los vínculos entre teatro y poesía / teatro y narrativa desde el concepto de teatro matriz.

Por último, las corporalidades que configura la poética pizarnikiana también son híbridas, se hallan signadas por dos movimientos: el desmembramiento y la articulación de entidades compuestas por elementos disímiles. Si bien no nos hemos detenido allí, estas monstruosidades pueden ser pensadas desde el devenir-*cyborg* trabajado por Donna Haraway (*Manifiesto Cyborg*, 1985). Los organismos maquínicos construidos en *LPL* vehiculizan un cuestionamiento del mito de origen, ponen en jaque cierta visión unificada y tranquilizadora de la corporalidad. Y en lo que atañe a las muñecas y sus cuerpos genitalizados/sexualizados, derogan todo intento de sostener una visión idílica de la infancia, para cargarla de connotaciones sexuales y escatológicas. La curiosidad y el experimento pizarnikiano recuerda a la hija de Nadja en la novela homónima de Breton, que vaciaba las cuencas oculares de sus muñecas invadida por el incontenible deseo de saber qué había detrás de los ojos.

Bibliografía

AIRA, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

BHABHA, Homi (2003): “El entre-medio de la cultura”. *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul du Hay. Buenos Aires, Amorrortu: 94-106.

BRETON, André (1964): *Nadja*. París, Gallimard.

CORNEJO POLAR, Antonio (1995): “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Memorias de JALLA Tucumán 1995*. Vol. II. Coord. Ricardo Kaliman. Tucumán: Proyecto “Tucumán en los Andes”: 7-9. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530779>

DEPETRIS, Carolina (2008): *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Colección Estudios.

DIÉGUEZ, Ileana: “Escenarios liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”. *Revista Teatro al Sur* 27 (noviembre de 2004): 2-8.

--- (2007): *Escenarios liminales*. Buenos Aires, Atuel.

DUBATTI, Jorge (2012): *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel.

--- (2015): “La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal”. *Actas de las Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense*. Comps. Nicolás Luis Fabiani y María Teresa Brutocao. Mar del Plata, GIE-IESE: 147-160.

FOSTER, Hal (2008): *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

FREUD, Sigmund (1905): “Tres ensayos de Teoría Sexual”. *Obras Completas VII*. Buenos Aires, Amorrortu: 109-224.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2013): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.

GAUTHIER, Xavière (1976): *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, Corregidor.

GRIMM, Gunther (1993): “Campos especiales de la historia de la recepción”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Rall Dietrich. México, Universidad Autónoma de México: 221-311.

HARAWAY, Donna (1991): “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York, Routledge: 291-324. DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816650477.003.0001>

NICHOLSON, Melanie: “Bellmer's Argentine Doll: Alejandra Pizarnik and the Disarticulation of the Self”. *Studies in 20th & 21st Century Literature* xxxii/1 (2008): <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1669> (última consulta: 22/10/2017). DOI: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1669>

PIÑA, Cristina (2012): “La escena teatral: Obscenidad y teatralización del inconsciente en *Los poseídos entre lilas*”. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor: 91-99.

PIZARNIK, Alejandra (2014): *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen.

---: *Alejandra Pizarnik Papers*. Biblioteca Fireston, Department of Rare Books and Special Collections, Universidad de Princeton. Princeton, EEUU.

RAMA, Ángel (2008): *Transculturación literaria en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.

TAYLOR, Sue (2000): *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

© Ludmila Soledad Barbero



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C