

Escenografías suicidas de Alejandra Pizarnik: hacia la elipsis

Catalina Quesada Gómez (Universität Bern)

“Todo lo que no es textual es castrable”.
Severo Sarduy, *La simulación*

“Realizar el suicidio en el espacio mismo de la escritura. Lo que nació siendo un comentario irónico acabó convirtiéndose en un principio aceptado por todos los miembros de la sociedad secreta. Y quedó bien claro que, en adelante, el suicidio sólo podría ser realizable sobre el papel”.

Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*

Entre los muchos oxímoros, paradojas y subversiones de lo real sobre los que se sustenta la poética de Alejandra Pizarnik, acaso sea la más frecuentada por la crítica (Sucre, Depetris, Cravioto) la de la controvertida relación del silencio, el lenguaje y la muerte. La incorporación al texto de la muerte, además de como motivo omnipresente, como anhelo (Kroll), lleva aparejada la reflexión en torno al silencio, el afán por llegar a él. Pero lo uno y lo otro se hace desde la vida ruidosa —o desde la literatura—, porque como nos recordaba, sagaz, el Borges temprano de *Fervor de Buenos Aires* a propósito de la belleza del mármol y la seducción de las sombras, “vibrante en las espadas y en la pasión/y dormida en la hiedra,/ sólo la vida existe” (“La Recoleta”). El poema para Pizarnik será el espacio donde tengan cabida los imposibles, “un lugar/en donde sea lo que no es”, (Pizarnik 2010: 318), un lugar desde el cual instaurar un nuevo orden que se convierta en modelo para la vida. Como buena romántica (o como buena surrealista), se dejó llevar por la aspiración de *vivir* la literatura (Sucre, 364), de ponerla en práctica y demostrarla, para constatar que el juego solo era posible entre líneas. Tanto Franz Graziano (1992) como después Cristina Piña (1994) han señalado con acierto que “la singular inquietud que nos producen los textos de Alejandra en gran medida se relaciona con el hecho de que su muerte se erige en autenticación retrospectiva de su obra suicida” (Piña, 186). Hasta se podría prescindir de la rúbrica final que hace a la autora adentrarse en el Hades y deshacer así el quiasmo de la imposibilidad literaria (poetizar la muerte desde la vida, decir el silencio), para abordar la construcción poética del escenario mortuorio en el que se disuelven tanto el sujeto poético como el lenguaje, atendiendo únicamente

a las implicaciones literarias que esto conlleva, pues como sostiene Graziano, “su obsesión suicida sostuvo su visión, dio forma a su arte” (Graziano, 10). Marcó, podríamos decir, su ruta.

El orden del discurso o el destino textual

En “Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura”, Cristina Piña plantea la ejecución inversa por parte de la poeta argentina del pacto autobiográfico, tal y como lo formulara Lejeune. Así, no será la vida del autor la que provea de material al texto, sino al revés, en una suerte de inversión del original y la copia en la que el sujeto vital tan solo ejecuta la partitura textual: “En nuestra literatura, dicho fenómeno de inversión se plantea con singular agudeza en la obra de Alejandra Pizarnik, en la cual el llamado sujeto biográfico —en tanto que operante en lo real y perceptible, como tal, al margen de su articulación en el texto—, sigue, en el sentido radical del suicidio, a la letra inscrita por la escritura y configuradora del sujeto textual” (Piña, 186). La muerte de la persona de carne y hueso vendría a ejecutar, de esta manera, el designio versal, cerrando así la obra literaria. Se da la peculiaridad aquí de que lo que en otros autores queda en el ámbito estrictamente extraliterario, ha sido leído por la crítica en términos poéticos, no como una mera anécdota vital al margen del texto, sino como parte integrante de él mismo. El punto final del poema y no de una vida: “la obra suicida concluye con el silencio sobre el que está fincada y hacia el cual construye” (Graziano, 10).

Al margen de dicha interpretación, nos interesa desentrañar el modo de aparición o de gestación del suicidio textual, pues dicha escenografía suicida trasciende la mera cuestión temática para alcanzar a la forma y decretar el suicidio mismo del lenguaje. Si el sustrato vital de la afasia y la arritmia tiene su reverso poético en el descentramiento, la agramaticalidad y el entrecortamiento del discurso, generando así sus propias *palabras cojas* para *realidades cojas*, la conciencia de la insuficiencia del lenguaje para decir tendrá similares consecuencias. De ahí el arduo camino desde el silencio hasta el silencio pasando por la palabra y las muertes literales, *al pie de la letra*.

De las diferentes contradicciones que encontramos a lo largo de su producción escrita (tanto poética o dramática como diarística) una de las esenciales será la del poder que ostentan las palabras y la de cuál sea su auténtica condición. Porque, lejos de tener una esencia única, unívoca, el verbo oscila con virulencia entre su imposibilidad para decir el mundo, su imposibilidad para hacer el mundo y el hecho de ser la llave potencial para una realidad trascendente, una vía hacia el conocimiento absoluto que nos está vedada al resto de los no iniciados; pero también fluctúa la palabra

entre su condición de asesina de la cosa gracias a su carácter vicario (Lacan) y su condición radicalmente invocatoria, por la posibilidad de ser ella la cosa misma. Esta posibilidad de materialización del verbo aparece en diversos lugares de su obra; esta de sus *Diarios* resulta elocuente:

Tema para un cuento: alguien que tiene el poder de materializar algunas palabras pero que desconoce cuáles. Es así como en cualquier instante, en medio de cualquier conversación trivial o importante una palabra hace aparecer al objeto que designa. La última hará aparecer, naturalmente, a la muerte (Pizarnik 2003: 247).

Aunque en otros momentos se pone en duda dicha condición (“no/las palabras/no hacen el amor/hacen la ausencia/si digo agua ¿beberé?/si digo pan ¿comeré?” (Pizarnik 2003: 398-399), vamos a encontrar numerosos ejemplos que prefiguran que es factible la encarnación de las palabras y, lo que es más significativo, su reverso, la verbalización del cuerpo.

En el silencio fantasma de las palabras

Sabemos que la obra Alejandra Pizarnik gira obsesivamente en torno a la noción del suicidio literario, tal y como lo planteara Derrida en *De la grammatologie* (Derrida, 205). Sobre dicha circunstancia se invoca con frecuencia un extracto de sus *Diarios* (“La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (Pizarnik 2003: 200)), pero está igualmente presente en su poesía: “¿Quién me ha exilado con los que cantan/quién me perdió en el silencio/de las palabras fantasmas?” (Pizarnik 2010: 332). La idea de que se puede morir para la vida por la escritura (aunque esa forma de muerte sea una inauguración a otra vida) se entreteteje con la noción de suicidio discursivo en lo referente al silencio: “si solamente hicieran una hoguera en mis labios/para quemar las sílabas que no se unen” (Pizarnik 2010: 313). Pero el silencio pizarnikiano tiene tantas aristas y matices como cadencias su sonido. Porque si por un lado hay en su obra una aspiración al silencio dicho o escrito, que se vincula con la disolución del sujeto, del lenguaje, y que remite, en última instancia a la muerte, también hay un silencio que se relaciona con la vida y los hechos (en oposición a la escritura) pero que igualmente termina desembocando en la muerte; sin olvidar la condición peyorativamente silenciosa de la palabra vana, que ni tan siquiera alcanza a trazar ese silencio primero: “En vano escribes. Vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio” (Pizarnik 2003: 255); “[n]o es lo mismo estar en silencio

que no decir nada. Escribir sin dejar de decir nada” (Pizarnik 2003: 209).

Hay en su obra, como veíamos, un afán constante por estrechar la falla que irremediablemente separa a la cosa de la palabra. El camino es arduo, pero encontramos desde sus comienzos poéticos la necesidad de que ese anhelado silencio tenso se materialice en el poema. Ya en la entrada de sus *Diarios* del 8 de febrero de 1959 reclamaba “una poesía que diga lo indecible —un silencio—. Una página en blanco” (Pizarnik 2003: 140). Siempre habrá tanteos, idas y venidas, desde ese silencio prestigioso al silencio superficial: “Llena con tu muerte el vacío de tu vida. [...] Llena con tu silencio el vacío de tus palabras” (Pizarnik 2003: 253). En los últimos poemas esta obsesión incluso se exagera, en textos con clara vocación caligramática, donde las palabras pretenden escenificar lo dicho, como si se tratara de una onomatopeya poética en la que el verso pretendiera ser la cosa (Pizarnik 2010: 446).

Considerando lo anterior, es posible aventurar otra lectura, al hilo de la categoría de *metapoeta* que utiliza Laura Scarano¹, que vea su suicidio como un salto al vacío (o al otro lado del espejo), un *ir nada más que hasta el fondo* literal, para entrar *metalépticamente* en el poema. Llevando al extremo esa tensión que Scarano analiza, a propósito de las nociones de “autor como ficción” o “ficcionalización del autor”, entre la *différance* deconstructiva y la falacia referencial —entre el lenguaje como cárcel y el consiguiente autismo comunicativo, por un lado, y la ingenuidad positivista y su candorosa identificación del sujeto autobiográfico, por el otro (Scarano, 334)—, podríamos concebir el final de Alejandra Pizarnik como un intento, acaso frustrado, pero un intento, de que la muerte literaria y el silencio, largamente pronunciados, sean al fin. Un desplazamiento por el espacio imposible de Möbius, no ya para que el autor esté en el poema, sino para ahora, en el acto de morir y callar, ser él mismo el poema. La transgresión es importante. En primer lugar, porque no se trata ya, como postula Gil González, de que el poeta *viva* en el poema, sino de que *muera*, con una literalidad que espanta. Y en segundo lugar porque el consabido traspaso del umbral de un nivel a otro que implica la metalepsis atañe al nivel extraliterario real (y no pretendidamente real o real en la ficción poética). Pero, ¿acaso no es cierto que el suicidio real constituye un elemento que resemantiza la autoficción suicida que a lo largo de los años se ha ido gestando en la obra pizarnikiana?² En este sentido cobra especial valor la noción de *autorema* utilizada por Liliana Swiderski, que alude a

¹ “Si acordamos por décadas en llamar *metapoema* al poema que se exhibe como tal (“poema sobre el poema”) y desnuda su carácter de artificio, *metapoeta* sería según la misma lógica la figuración que el propio poeta recrea en el texto, adoptando las señas de identidad del escritor corporizado en la piel del personaje” (Scarano, 322).

² En cualquier caso, la lectura de buena parte de la crítica es esencialmente *metaléptica*, al unir el plano real con el de la ficción poética.

esas marcas discursivas que emanan de la posición del autor y en los que resulta perceptible el enlace de la obra con su contexto histórico y social. Como unidad discursiva delimitada y explícita dan cuenta de una praxis de escritura y constituyen ‘puntos de enlace o *nodos* entre la poética y la sociedad’ (Scarano, 324).

En especial nos concierne la primera de las categorías que señala, la de la autorrepresentación autoral, que alude a “autodefiniciones, autobiografemas, imágenes y contra-imágenes de autor, y el diseño de personajes escritores” (Scarano, 324) ¹, porque nos servirá para explicar ese yo autoficcional moribundo (el *yo difunto* de que habla Pérez Bowie) que Alejandra Pizarnik construye en su obra.

La moral suicida y la disgregación del cuerpo en el texto

Si a lo largo de toda su obra encontramos, dispersa, una consideración del poema como espacio en el que tienen lugar los más variados acontecimientos, no puede extrañarnos el vínculo con un silencio que vendría a desproveerlo del carácter temporal del discurso, de las melodías rotas y de los infiernos musicales, para aproximarlos, en cierto sentido, a la pintura. El poema así concebido, como un lugar en el que *silenciarse* (Pizarnik 2010: 356), como un lugar en el que *probarse* (Pizarnik 2010: 450) —la polisemia del verbo *probar* ensancha aún más las posibilidades de dicho espacio—, como un lugar en el que *naufragar* (Pizarnik 2010: 396), como *espacio de desafección* (Pizarnik 2010: 429) o como *el lugar de los cuerpos poéticos* (Pizarnik 2010: 254), es el espacio donde se vuelve factible la descomposición literal del poeta, y donde, neutralizado el canto de la muerte, todo queda en silencio.

“El deseo de la palabra”, en *El infierno musical* (1971), concluye con una suerte de poética de la disolución que ejemplifica algo de lo que ya hemos dicho: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (Pizarnik 2010: 269-270). Años antes, en 1963, anotaba en uno de sus cuadernos una reflexión que igualmente remite de soslayo a la metáfora barthesiana de la araña y a la disolución del sujeto en la escritura: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre al que está fuera de mí” (Pizarnik 2003: 344). Ana

¹ Citamos a través de Laura Scarano por no haber podido consultar el texto de Liliana Swiderski en *Poética y sociedad: los autoremas en Antonio Machado y Fernando Pessoa*. Mar del Plata: EUDEM, 2011.

María Rodríguez Francia ha estudiado con detalle la presencia de toda una serie de símbolos de disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Estos se relacionan, entre otros, con el tema de la caída, que está presente desde los textos más tempranos, y que alcanza su máxima expresión en el poema-cascada (Pizarnik 2010: 446), que pone cuerpo a dicha noción o la representa visualmente en el poema. Del mismo modo, la imaginaria disgregadora de la lila deshojándose (“Vértigos o contemplación de algo que termina”) culmina con el último poema, el encontrado en la pizarra del cuarto de trabajo de Alejandra Pizarnik, cuando el texto salta ya en pedazos: un singular big-bang que escenifica esa progresiva desmembración-disolución del sujeto y, sobre todo, del lenguaje. La relevancia de la disposición espacial del texto en la página (o en la pizarra), como una constelación de sentidos que se dispersa y deja al descubierto el vacío que lo sustenta, es palpable. Ahí confluyen justamente varias de las pulsiones de la obra pizarnikiana, que ahora emergen a modo de conclusión: el vacío como una de las instancias fundamentales de la disolución en su obra; la escritura fragmentaria, dislocada y sin centro; la insuficiencia del lenguaje para decir; la presencia omnímoda de la muerte como actante; la admiración reiterada o la deuda con Lautréamont; el poema concebido como espacio mortuorio (jardín) en el que representar un último acto del solipsismo vital-literario del *morir al pie de la letra*. El juego autoficcional que comienza con *La tierra más ajena* (1955) y *La última inocencia* (1956), donde encontramos el paradigmático “Solo un nombre”, se exacerba ahora, cuando los *índices de empiria* impiden una lectura únicamente atenta al texto¹, máxime cuando las fronteras que separan a las figuras del *metapoeta* y del poeta amagan diluirse.

En el ensayo “El verbo encarnado”, publicado en la revista *Sur* en 1965, Alejandra Pizarnik analizaba la importancia y la excepcionalidad de Antonin Artaud, destacando justamente el hecho de que en él el cuerpo se hubiera hecho verbo (Pizarnik 2002: 273). De él, como de Baudelaire, de Nerval, de Rimbaud y de Lautréamont, subraya algo que tendrían en común, “el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida” (Pizarnik 2002: 269). Núria Calafell ha estudiado con acierto la estrecha relación que se teje entre ambos, a partir de las lecturas que Alejandra hace de Artaud y del modo en que esta concibe el cuerpo y la escritura. Pero sobre todo me interesa la relación que traza entre el cuerpo y el espacio textual —la página en blanco, el código lingüístico y la retórica (Calafell, 209)—, porque, en última

¹ Laura Scarano propone la noción de *correlato autorial*, “para este *yo* que se exhibe como personaje poético, a una distancia mínima de la persona real, consolidando esa ‘remisión’ con la puesta en discurso de las circunstancias reales de la vida del autor empírico, que funcionan como verdaderos *índices de empiria*” (Scarano, 325).

instancia, es ahí donde acontece el sacrificio, en el espacio de la escritura. De forma similar a lo que sucede en el relato de Onetti, “Un sueño realizado”, lo representado sobre el escenario de la página pugna una y otra vez por adquirir carta de naturaleza en el ámbito de lo real; así es, por ejemplo, en “Una traición mística” (publicado en *La Gaceta de Tucumán*, en 1970), donde explora, una vez más, las múltiples dimensiones del silencio: “Era el sueño de la más alta muerte, el sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como *amor, poesía y libertad* eran actos en cuerpo vivo” (Pizarnik 2002: 40-41).

Infiltraciones retóricas

Traíamos antes a colación la metalepsis y la figura de Möbius como propuesta de lectura del último poema y se hace necesario explicitar que dicha interpretación viene dada por la propia obra pizarnikiana y por la recurrencia en ella a las situaciones imposibles para una racionalidad tradicional. Como ya vio César Aira, se trata de un recurso relativamente frecuente, que “propone la actividad poética [...] como actividad de un sujeto dislocado, en una topografía irracional. Es una especie de gimnasia trascendental” (Aira, 56). Es, acaso, la solución a la aporía de que habla Depetris¹. Imágenes de cuño surrealista como las que encontramos en *Árbol de Diana* (1962), que perfeccionan otras ya presentes en *Las aventuras perdidas* (1958), nos presentan espacios, situaciones y superficies donde el sujeto se desdobra y traza figuras que no pueden ser concebidas euclidianamente: “He dado el salto de mí al alba./He dejado mi cuerpo junto a la luz/y he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik 2010: 103); “explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome” (Pizarnik 2010: 115); “estos hilos unen la mirada al sollozo” (Pizarnik 2010: 126). Se trata, por supuesto, de estrategias retóricas donde se combinan las pulsiones poéticas de Alejandra Pizarnik: “la pureza, la combinatoria, la ‘metáfora descendente’ o fascinación del mal o lo negativo, las inversiones. Y la brevedad: la topografía sísmica que es la escena del sujeto es refractaria a la extensión, que por definición necesita de un espacio racional” (Aira, 57). La peculiaridad en Pizarnik, a diferencia de lo que harán otros surrealistas, es que con frecuencia sitúa al yo como protagonista de dichos deslizamientos —sin recurrir, como aquellos, a la tercera persona— y que, por lo general, el trayecto no trasciende las fronteras de ese triple espacio lacaniano donde conviven lo real, lo imaginario y lo simbólico: “¿Cómo

¹ “Pizarnik, al escribir, trabaja sobre un problema poético que se presenta como una aporía, que pretende reducir el perfil problemático de su búsqueda poética, que ensaya posibles soluciones y que descubre, al mismo tiempo, el extremo imposible de las soluciones que busca” (Depetris, 21).

no me extraigo las venas/y hago con ellas una escala/para huir al otro lado de la noche?/El principio ha dado a luz el final” (Pizarnik 2010: 93).

Especial interés reviste la sistemática recurrencia a las figuras llamadas de repetición, con las que se subraya la tan traída y llevada disolución del sujeto. El acto de descomposición del cuerpo, que pasa a integrar el lenguaje mediante la escritura, se refuerza con el eco de la aliteración (“la que se suicidó/con el silencio de su sangre” (Pizarnik 2010: 144), de la derivación (“me pruebo en el lenguaje en que compruebo el peso de mis muertos” (Pizarnik 2010: 450); “querer quedarse queriendo irse” (Pizarnik 2010: 312) o de la mera repetición (“y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada” (Pizarnik 2010: 248), como si hubiera que señalar fonéticamente el trasvase. A partir de esa voluntad poética de hacer la luz diciéndola, podemos aplicarle a Alejandra Pizarnik lo que el cubano Severo Sarduy dijera de Lezama Lima: “cuando quiere algo lo pronuncia” (Sarduy 1999a: 1163). Tanto en “Las grandes palabras” como en “La verdad de esta vieja pared”, de *Los trabajos y los días* (1965), el juego barroquizante de la anadiplosis, la paronomasia o el poliptoton sirve para evidenciar la anulación del tiempo, en un caso (“aún no es ahora/ahora es nunca//aún no es ahora/ahora y siempre/es nunca” (Pizarnik 2010: 187), y el desplazamiento inexorable hacia la muerte, en el otro:

que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere (Pizarnik 2010: 194).

Pero quizás la más destacada de las infiltraciones retóricas —que es como Pizarnik se refiere a la irrupción del silencio en su vida, en el ya citado relato “Una traición mística”— sea la de la reticencia, tematizada incluso en diversos poemas, como “En honor de una pérdida” o “En esta noche, en este mundo”, y que se vincula con la elusividad en [*La canción desesperada no se deja decirse...*], por citar tan solo algunos ejemplos. A partir de ese juego tenso entre el decir y el no decir que vertebra toda su obra, podemos leerla como un cuerpo en movimiento hacia la aposiopesi extrema (del griego ἀποσιώπησις, ‘silenciamiento’), el camino que lleva a la elipsis más radical: “La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico” (Sarduy 1999b: 1232). No deja de ser significativo que uno de sus poemas tempranos, “La carencia” (en *Las aventuras perdidas*), remita justamente a algunos de los mitos más frecuentados por los poetas

del Siglo de Oro español, el de Ícaro / Faetón —que habla, como sabemos, de la osadía y sus riesgos— y, en menor medida, al de Prometeo, porque en el espacio que va desde ese comienzo hasta los poemas finales sobre la caída es posible trazar una elipse que dé cuenta del trayecto hacia la elipsis final:

La noción de carencia, de defecto, se encuentra en la etimología del término y anticipa los prejuicios a que será sometido: Ἐλλειψις que significa falta, se aplica a la elipsis, ya que en ella algo ha sido suprimido, y también a la elipse, ya que algo le falta para ser un círculo perfecto: de ἔν y λείπειν, faltar' (Sarduy 1999b: 1232).

El trayecto puede hacerse igualmente en sentido inverso, acompañando al poeta en el viaje que emprende *hasta el fondo*, remontando las ausencias, los vacíos y las carencias hacia la caída primera (“cuando mi muerte aún no había nacido” (Pizarnik 2010: 81), donde la ausencia —o la presencia elidida que es el vacío— pretende ser nombrada. Esa elipse permite leer la obra de Pizarnik del final hacia el principio, como frecuentemente se hace, a partir de la proyección retrospectiva (y metaléptica) sobre sus textos de su propia muerte, pero también, y sobre todo, desde el principio hacia el final, en orden cronológico, siguiendo el diseño versal.

Sin negar su especificidad ni el carácter individual de su creación, podemos afirmar que Pizarnik se hace eco del ambiente poético de los años sesenta y setenta, para terminar confluyendo con algunos poetas presuntamente alejados de su quehacer literario. Así, resulta especialmente significativa su aproximación a la estética neobarroca latinoamericana, habiendo sido considerada incluso como antecedente directo del neobarroco argentino, a propósito, sobre todo, de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (Negroni, Minelli). Sin embargo, salvo la mención de Negroni, poco se ha insistido en algunas de las concomitancias con el neobarroco latinoamericano, más allá del Río de la Plata, donde con frecuencia se la encasilla. No por lo más visible (y, acaso, superficial) de la estética neobarroca, esto es, la exuberancia del torrente verbal, sino por la recreación y desarrollo de ciertos aspectos mortuorios en su poesía. Porque, de algún modo, Alejandra Pizarnik tuvo una cierta vocación hipertélica, mimetizando en sus textos, tal que la mariposa indonesia de Sarduy, hasta el *gasto de la muerte* (Negroni habla de *cadáver textual*), como esos travestis que describe el cubano en *La simulación* (1982): “van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (Sarduy 1999c: 1298). En su obstinada búsqueda de lo absoluto, Pizarnik va a mimetizar ese gasto de la muerte, creando toda una serie de disfraces —en los textos humorísticos y paródicos de su obra de sombra

(*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*), pero igualmente en los primeros poemarios— que simulan la podredumbre y la descomposición, como sucede ya en el poema “Yo soy...”, de *La tierra más ajena*. Junto a los pétalos podridos, el vino agrio o los cadáveres llorosos también se simula la muerte en los motivos recurrentes de las cenizas (como bien ha estudiado recientemente Vicente Cervera) o los soles negros (Kristeva). Con Sarduy coincide Pizarnik, además, en el tópico de la relación escritura-cuerpo —la sombra de Roland Barthes es alargada—, tan de moda en los sesenta y los setenta; y lo hace no solo por la construcción de esa autoficción moribunda a lo largo de toda su obra y la consiguiente disgregación del cuerpo en el texto, sino también, y sobre todo, por llegar incluso al extremo del tatuaje simbólico, cifrado en la encarnación en una elipsis. Un gesto que lleva hasta sus últimas consecuencias la aspiración romántica y vanguardista (o neovanguardista) de anular la distancia entre escritura y existencia. Alejandra Pizarnik viene a sugerir que, en efecto —como intuía el cubano—, el vacío puede ser perfectamente una de las caras de la moneda neobarroca, lo que esconde la máscara: “*Eso es el barroco*. El arte que se vuelve hacia la fundación, hacia el estampido inicial, que su sitio sea el de la proliferación ilimitada o el del vacío” (Guerrero, 1701).

Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Calafell Sala, Núria. *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Babel, 2008.

Cervera Salinas, Vicente. "Las cenizas del reino. El hermoso delirio de Alejandra Pizarnik". En *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 7-8 (2010): 112-122.

Cravioto, Germán. "El silencio en Alejandra Pizarnik". En *Litorale. Revista de difusión cultural*, 3 (2011): 4-13.

Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

Gil González, Antonio J. "Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema". En Romera Castillo, José, y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 2000. 289-302.

Graziano, Frank. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Guerrero, Gustavo. "La religión del vacío". En Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (eds.). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1689-1703.

Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1967.

Kroll, Juli A. "Conciencia desdoblada: agencia femenina y melancolía en la poesía de Alfonsina Storni, Rosario Castellanos y Alejandra Pizarnik". En *Hispanic Journal*, 29 (2008): 69-85.

Minelli, María Alejandra. "Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio". En *La Aljaba*, segunda época, VIII (2003): 193-207.

Negróni, María. "Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual". En *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (2000): 169-178.

_____. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Pérez Bowie, José Antonio. "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea". En *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3 (1992): 91-104.

Piña, Cristina. "Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura". En Orbe, Juan (ed.). *Autobiografía y Escritura*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. 185-196.

_____. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2002.

_____. *Diarios*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2003.

_____. *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2010.

Rodríguez Francia, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

Sarduy, Severo. (a). *Escrito sobre un cuerpo*. En Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (eds.). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1119-1194.

_____. (b). *Barroco*. En Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (eds.). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1195-1261.

_____. (c). *La simulación*. En Guerrero, Gustavo, y Wahl, François (eds.). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1263-1344.

Scarano, Laura. "Metapoeta: el autor en el poema". En *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (2011): 321-346.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.