

Con un Cuchillo Alzado en la Oscuridad: "Escrito con un Nictógrafo", la Performance Pizarnikiana y la Censura

With a Knife Raised in the Dark: "Escrito con un Nictógrafo", Pizarnik's Performance and Censorship

Dra. LUDMILA SOLEDAD BARBERO

Universidad de Buenos Aires,
Instituto de Literatura Hispanoamericana
CONICET
ludmilabarbero@gmail.com

RESUMEN

Partiendo de una periodización de la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), que contempla su división en dos grandes períodos: uno constituido por los poemarios publicados en vida como libros, y otro por los escritos editados en ese formato luego de la muerte de la autora, propongo pensar fenómenos de autocensura y censura que operaron sobre la escritura de este último período. Tomo, como 'caso testigo' de las contradicciones en torno a los escritos póstumos, la lectura que la autora realiza en la oscuridad del poema de Arturo Carrera "Escrito con un nictógrafo". Asimismo, tomo en consideración la cinta de Moebius entre literatura y vida en los textos y autofiguraciones pizarnikianos, para pensar cómo cierto sector de la crítica, apoyándose en este continuum niega el estatuto de literatura a los escritos de 'sombra' de Pizarnik.

ABSTRACT

Considering a periodization of the work of the Argentine poet Alejandra Pizarnik (1936-1972), which divides it into two large periods: one constituted by the poetry books published during her life in book format, and the other by the writings published as a book after the death of the author, I propose to think certain phenomena of self-censorship and censorship that operated on the writing of this last period. I take, as a 'witness case' of the contradictions surrounding these posthumous writings, the reading of Arturo Carrera's poem "Written with a nyctograph" that the author performs in the dark. I also consider the Möbius strip between literature and life in Pizarnik's texts and self-figurations, in order to think about how certain criticism, taking this continuum into account, denies literary status to Pizarnik's posthumous writings.

Palabras clave: *Alejandra Pizarnik, Performance, Censura, Neobarroco*

Keywords: *Alejandra Pizarnik, Performance, Censorship, Neobarroque*

La obra de la escritora argentina Alejandra Pizarnik ha sido leída, a partir de la publicación póstuma en formato libro de sus escritos en prosa, su correspondencia, sus diarios y sus ensayos, en una periodización que la divide en dos partes: la obra publicada en vida y los textos inéditos o parcialmente publicados en revistas hasta el momento de su muerte, que María Negroni denominó "Obra de sombra", y que incluye sus "prosas bastardas" (2003). Esta escisión, en líneas generales, funciona, si bien desdibuja un poco la continuidad en el humor corrosivo por parte de la autora, que es muy anterior a la escritura de sus prosas no publicadas en formato libro¹. Los textos que corresponden a la segunda fase o segundo período han tenido una recepción polémica. De hecho, sólo recientemente se incorporaron a la crítica e investigación literaria, de la mano de críticas como Delfina Muschietti, María Negroni y Cristina Piña. Me refiero concretamente

a los textos de humor, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1982), la obra de teatro *Los poseídos entre lilas* (1972), y también a prosas breves como “A tiempo y no” (1968) y “El hombre del antifaz azul” (1982). A pesar de su tardío reconocimiento, ciertos preconceptos continuaban acompañando la lectura de estos textos, a menudo leídos no como literatura sino como registro médico del desarrollo de una enfermedad mental. En este artículo pondré un análisis de este proceso de censura que ha pasado en ocasiones desapercibido como auto-censura, movimiento que oculta el espesor ideológico de un silenciamiento. Analizaré, a modo de ‘caso testigo’, la lectura de “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera por parte de Pizarnik. Este poema fue leído en la oscuridad por la poeta, en la presentación del libro homónimo, en 1972, en una performance de la que proviene el único registro conservado de su voz. De allí es posible recuperar una materialidad que pervive más allá de la muerte de la autora. El texto leído por Pizarnik presenta fuertes conexiones con la escritura de sesgo neobarroco que Pizarnik estaba produciendo en la misma época, pero sin darla a conocer del mismo modo que sus poemas publicados. Partiré de la hipótesis de que esta escena puede iluminar el *bastardeo* de las prosas de Pizarnik.

Atracción y rechazo por los ‘textos de humor’. ¿Autocensura o censura?

En el proceso de escritura de los textos llamados “de humor”, otra de las denominaciones que reciben las prosas o textos de sombra, por parte de la poeta, se daba un fenómeno simultáneo de atracción y temor, como si la convocaran a uno de sus rincones psíquicos más peligrosos. En este sentido, en una entrada del 2 de junio de 1970 (Cuaderno de abril a noviembre de 1970), en los *Diarios*:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí –a diferencia, par ex., de los instantes frente al pizarrón, en que

me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua. (Pizarnik 2013 953)

Salta a la vista, en una primera lectura, la conexión explícitamente establecida por la autora entre estos textos y la enfermedad. Parece haber un correlato muy fuerte entre el equilibrio de los poemas, el justo lugar que cada parte ocupa en ellos, la armonía de su conformación, y lo que ocurre en el interior de la psique de la poeta. A esto apunta cuanto menos la entrada que cité previamente. Como si la poeta nos invitara a leer su obra y su vida como un continuo en el que el adentro y el afuera, lo público y lo privado, resultan indisociables. No obstante, pienso que más allá de que la poeta *confiesa* en sus diarios lo mal que le hacen los escritos de humor, y esta pugna por escribirlos (se auto-exhorta en muchas entradas a continuarlos) o no escribirlos, la censura no opera sólo desde su subjetividad. Hay también una introyección de valoraciones ajenas, una censura del círculo íntimo que coadyuva a que toda una parte de su producción termine configurando su obra de sombra. Tomaré algunos ejemplos de cómo este fenómeno tiene lugar en sus *Diarios*. También en el “Cuaderno de abril a noviembre de 1970”, leemos: “Luego la gente. La gente no quiere saber nada de mis textos de humor. Par ex. Martha Álvarez; par ex. todo el mundo” (2013 956), en la entrada del martes 22 de julio. Y el miércoles 20 de agosto: “No es un azar si he perdido interés en los textos de humor. Me parece que Paco es responsable de mi desinterés” (2013 957).

La recepción de estas obras ha cambiado, gracias a la labor de críticas como Piña, Muschietti, Negroni y Minelli². Pero, en cierto nivel, algo del orden de una lectura psicologista aún pervive. A este respecto, Ivonne Bordelois, en las Jornadas Pizarnik que tuvieron lugar en el MALBA en 2016, declaró que las prosas eran textos “sintomáticos”³ del desequilibrio psíquico de la poeta. Como señalé, la conexión entre estos textos y la enfermedad está ya *escrita* por Pizarnik, en las reflexiones a este respecto que efectúa en sus *Diarios*. Pero, el interrogante que surge es si deberíamos tomar esta vinculación *al pie de la letra*, o indagar un poco

más allí. Como decía, los textos que Bordelois llama ‘síntomáticos’ presentan una fuerte experimentación con el lenguaje, y, ni bien profundizamos en ellos, revelan sentidos para nada azarosos, como explica Evelyn Fishburn en “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik”: “Mi objetivo, en este análisis, es revelar una base de sentido y lógica interna en lo que parece azaroso” (2007 42).

Considero que hay mucho de política en la decisión de qué puede decirse en poesía o en literatura, y, más específicamente, qué puede decir una mujer. No es casual que sean justamente estos los textos que más desenfadadamente ponen en primer plano la sexualidad, la enfermedad, lo monstruoso y la muerte, y que en ellos se construya una imagen anómala y *queer* de la infancia. Por algo Delfina Muschietti enfatiza el hecho de que la que se *desboca* es una mujer, en un gesto que resulta inaugural o instaurador de otras discursividades también en *boca* de mujeres poetas:

En los textos auto-censurados que fueron publicados post-mortem en *Textos de sombra y últimos poemas*, llama la atención la tendencia al juego lingüístico provocativo y de humor casi obsceno, la tensión hacia soltar la lengua y dejar las buenas maneras. Oliverio Girondo y Antonin Artaud desbocándose en la voz de una mujer, que deja el camino abierto para obras posteriores: Susana Thénon, María del Carmen Colombo, Verónica Viola-Fischer. (Muschietti 2012 96).

Ya en *El testigo lúcido* María Negroni daba por sentada la auto-censura en los textos publicados post-mortem, en la formulación de la pregunta: “¿Por qué la autora misma los censuró?” (Negroni 2003 16).

Para dar cuenta del cambio radical en la propuesta estética correspondiente a los dos períodos de la obra de Pizarnik, tomaré como ejemplo un poema de *Árbol de Diana*, y lo compararé con un fragmento de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. El primero es quizás el poemario más estilizado, acabado, tendiente a un laconismo sepulcral. El segundo es el lugar donde el “volcanvelorio de la lengua” hace erupción.

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra. ["Poema 3" de *Árbol de Diana*.
(2014a 105)]

–Conocer el volcanelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores –dijo el Dr. Flor de Edipo Chú.

–Usted prometió enseñarme a pintar con un pincel, no con la lengua –dijo A.

–Ni un aforismo más. Pero estudiarás el pacaladiario con flecos de la pittura o los nombres de oro que configuran el vocablufario pictórico. De modo que cerrá los oídos y abrí las piernas. ["El gran afinado", en *Hilda la polígrafa o la bucanera de Pernambuco*. (2014b 109)].

En el primer poema citado se recurre a las imágenes que configuran el inventario poético-subjetivo pizarnikiano: "la silenciosa en el desierto", "la viajera con el vaso vacío", a las que se suman, en diferentes poemarios, la "niña de seda sonámbula" (Pizarnik 2014a 114), "pequeña estatua de terror" (60), "viajera de corazón de pájaro negro (147), "hija del viento" (77), etc. Los poemas de *Árbol de Diana* tienen una construcción ordenada, musical y espacialmente equilibrada, donde las entidades verbales y el yo poético no aparecen solapados y desmembrados como sí ocurrirá a partir de *Extracción de la piedra de locura*. Ese último poemario opera como una bisagra en la obra pizarnikiana, porque guarda puntos de contacto con la poesía minimalista de los libros anteriores, pero también conecta con la prosa experimental cuya culminación se encuentra en las prosas bastardas. Como señala Carolina Depetris: "La brevedad, la concisión, la exactitud son hasta *Extracción de la piedra de locura* los elementos configurantes del poema perfecto: un poema que se conforma

con la precisión de un teorema, conteniendo las digresiones, eliminando las ambigüedades, reconduciendo la expresión hacia el encuentro de una esencialidad poética depurada, concentrada en forma y contenido como un aforismo.” (2008 64). Esa concisión, brevedad aforística, búsqueda de perfección formal cambian a partir de *Extracción de la piedra de locura*. La escritura ya no es regida por ese control formal absoluto y pasa a estar liberada a los juegos con su materialidad. En este pasaje, en este umbral entre los dos “momentos” en los que la crítica divide la obra de Pizarnik, esto es: obra poética publicada en libro, y su obra de sombra (o prosas bastardas) publicadas generalmente en revistas, se puede ver en qué medida la forma poética es siempre cuerpo en Pizarnik. Tan es así que en la liberación formal de piezas como *La bucanera de Pernambuco* o *Los poseídos entre lilas* hay también una liberación del cuerpo.

En *La bucanera de Pernambuco* entra en juego el “resto” de la poesía anterior en varios sentidos: por un lado, porque allí aparece la sexualidad y lo escatológico, pero también porque incorpora otros registros, que tienen que ver con zonas de la cultura popular inexploradas por Pizarnik en su obra reconocida. No resulta casual que la zona de la escritura pizarnikiana en la que ocupan un lugar central las corporalidades, a menudo infantiles, sexualizadas y cargadas de elementos escatológicos haya resultado ‘bastardeada’. Se trata de textos formalmente mucho más experimentales que la poesía publicada pero que, al mismo tiempo, ponen en escena elementos abyectos. Interesa indagar entonces el carácter político que entraña la censura, aunque esté aparentemente sostenida en razones estéticas. Es posible pensar las relaciones entre la obra canonizada y la obra ‘bastarda’ de Pizarnik a partir del concepto de *exforma*, acuñado por Nicolas Bourriaud. Él entiende bajo esta categoría “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder” (Bourriaud 2015 11). El punto de partida de la *exforma*, según Bourriaud, es el residuo que se genera a partir de un gesto de exclusión (Ídem). Podríamos decir que, a partir

de lo obliterado en la poesía canonizada de Pizarnik, es decir, los elementos escatológicos, sexuales, las excrecencias de los juegos lingüísticos, se produce un resto. Y este resto va al centro de la escena en las prosas 'bastardas'. Al mismo tiempo, estas prosas harán lugar para la voz canonizada, pero esta vez esa será justamente la zona 'bastardeada' de los textos bastardos.

Entonces, en las prosas, específicamente en *La bucanera de Pernambuco* hay una voz recuperada y acallada: la voz de los poemas publicados por Pizarnik en vida, una voz mucho más solemne que las otras que dialogan en el texto. La escuchamos por ejemplo aquí: "Hay cólera en el destino puesto que se acerca ..." (132), o en "Yo ... mi muerte ... la matadora que viene de la lejanía. ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?" (133). Esta voz será silenciada/ burlada con diversas admoniciones, al estilo de "Sacha, no jodás" (Pizarnik 2014b 134). Cabe recuperar, a este respecto, la idea del *après coup* freudiano, que Bourriaud entiende como la segunda aparición de un mismo evento, que hace que el primero cobre sentido (2015 70). La reaparición de las *voces cultas* en el diálogo disparatado de *La bucanera de Pernambuco* implica una auto-parodia. Como si también en Pizarnik esa gravedad que reenvía a los grandes interrogantes filosóficos ("Yo, mi muerte") debiera aparecer primero como tragedia y después como farsa. Esto se conecta con las teorizaciones de Hal Foster en *El retorno de lo real* (2001), sobre los vínculos entre vanguardia y posvanguardia: la repetición es la que otorga inteligibilidad al arte de vanguardia, que en su primera aparición reviste el estatuto de trauma psicológico, y como tal no puede ser procesado. Pizarnik instala una clave de lectura en su prosa a partir de esta 'farsa'. No sólo buena parte de la crítica anclará su lectura en las reubicaciones de elementos residuales en el centro de la escena de la producción pizarnikiana, sino que también las puestas en voz de los poemas de Pizarnik en la década del '80 en Buenos Aires arrancan su obra de la tragedia y de la lectura tanatográfica para convertir a la poeta en una suerte de ícono punk⁴. Además, a partir de los lineamientos mencionados, podemos ver

su obra prosística como reescritura y *apropiación* en clave humorística-obscena de su poesía canonizada.

Literatura y vida: Una cinta de *Moebius*

Mariana Di Cìò, en su artículo “Errance et positionnement dans la lecture d’Alejandra Pizarnik” (2008), utiliza la imagen de la cinta de *Moebius* para dar cuenta de las continuidades entre la vida y la obra en Alejandra Pizarnik. Esta autora señala que la obra de Pizarnik es a menudo leída en clave biográfica y, más precisamente, a través de la figura del poeta maldito, lo cual ha generado perspectivas restringidas que obstaculizan el punto de vista y constriñen la riqueza de los textos. Acuerdo en que ha habido una tendencia generalizada en la crítica a leer biográficamente, o más aún, tanatográficamente, la obra pizarnikiana. Pero también cabe tener en cuenta ciertas “contaminaciones” entre vida y literatura gestadas por la propia autora en sus autofiguraciones como estrategias poético-políticas para construirse un lugar como escritora. En el continuum vida-obra de Pizarnik, la enfermedad no funciona sólo como forma de auto-minorización, sino también como una suerte de ‘treta del débil’ desde la cual la praxis creativa es posible.

Enfermedad como ‘treta del débil’ en los *Diarios* de Pizarnik

Voy a detenerme ahora, muy brevemente, en la construcción de un ‘yo’ enfermo en las autofiguraciones de Pizarnik, como ‘treta’ para crear las condiciones de posibilidad de su escritura, que derivó, asimismo, en la postergación de los escritos de sus últimos años. La enfermedad pone en el centro de la escena al cuerpo. Ese mismo cuerpo que en la vida cotidiana queda invisibilizado por prácticas o rituales que lo ubican en el plano de lo dado (Le Breton 1990). Además, en la enfermedad hay una temporalidad que se sustrae a los ritmos marcados por el mandato de

productividad capitalista. En este sentido, cabe retomar la distinción entre Cronos y Aion: el primero es un tiempo dividido, mensurable, en el que se delinea la escisión entre pasado, presente y futuro con claridad, donde reina la causalidad lógica. Se trata de un tiempo que siempre parece estar agotándose, y sobre el que pesa la demanda de productividad. En cambio, Aion es el tiempo del juego y del arte, no es eterno, pero procura la impresión de un presente absoluto y da lugar a un estado de máxima concentración. Este es el tiempo no-mensurado, el instante en el que todo parece ser posible, más allá de la tiranía de los relojes. En Pizarnik hay una pugna entre estos dos modos de concebir la temporalidad. La verdadera poesía surge en el segundo, en el entregarse al infinito-instante del juego artístico. En la obra de Pizarnik, la enfermedad suele aparecer en estas dos formas: resaltando corporalidades que, en su caso, son no normativas; y como modo de escapar de ámbitos en los que el tiempo se torna opresivo.

En Pizarnik la corporalidad aparece, a menudo, asociada a la materia verbal. En su obra, el poema está siempre ligado al cuerpo. Los poemas sufren y duelen tanto como la propia carne de la que está conformada la autora. Entonces, catalogar cierta zona de su obra como síntoma, es, de alguna manera, torsionar una metáfora que formaba parte de las autofiguras de Pizarnik (aquella por la que se proponía como máximo deseo “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”). Parece que ciertas lecturas fueran hijas del modo en que la poeta propuso ser leída. No obstante, considero que cabe poner en duda estas interpretaciones. Devolver sus prosas al ámbito de lo legible como literatura implica, de alguna manera, rescatarla de las fauces de un canon que se sostiene en ideales falocéntricos. Si no, pensemos por qué en la misma época el movimiento que actualmente conocemos como ‘neobarroso’ estaba produciendo textos muy cercanos a las prosas de Pizarnik pero pergeñados por autores varones.

En su estudio introductorio a la edición de la correspondencia entre Alejandra Pizarnik y su primer psicoanalista, León Ostrov, Andrea Ostrov enfatiza la carnadura corpórea de los

textos: “aquí hay ‘carnadura’, hay un cuerpo doliente o gozoso, pero indefectiblemente presente, aún en las manifestaciones más elevadas del pensamiento abstracto” (2012 17). Se trata de la ya mencionada cinta de *moebius* que conecta, sin posibilidad de distinción, al cuerpo y al texto en la obra de Alejandra Pizarnik. La enfermedad como metáfora y como campo semántico pone en evidencia esta cinta. Esto se ve claramente en una carta que Pizarnik envía a Jean Starobinski, donde le dice: “Je crois aussi et surtout en la correction des écrits. ‘Guérir’ un poème signifie guérir cette déchirure si bien définit par P.V. Troxler (Béguin: *L’âme*); signifie aussi se reconstruire” (Pizarnik 2014c 429). La importancia de corregir los poemas es entonces vital, en términos no metafóricos, porque se trata de curar la ‘desgarradura’, y, de este modo, de la posibilidad de reconstruirse. Curar el poema de sus fallas es curarse. La enfermedad aparece también en los *Diarios* como punto de conexión entre el cuerpo y la palabra. En un fragmento del 29 de mayo de 1965, dice:

Sin saber cómo ni cuándo, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras. ¿Es esto imposible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad. Palabras filosas (pero no son palabras sino frases y tampoco frases sino discursos) (Pizarnik 2013 720).

Las palabras son instrumentos de salvación médica. Ellas permiten acceder a los órganos dañados. Sin embargo, al mismo tiempo, son filosas, cortantes. Hay que utilizarlas con precisión, con cuidado (*le mot juste*). El silencio es la piel que guarda y protege a la enfermedad. Para acceder a los tejidos dañados hay que cortar esa piel, atravesar el silencio cutáneo, superficial. Pero atravesarlo con cuidado.

En toda la obra de Pizarnik hay una presencia fuerte de lo corporal. Esta presencia se va volviendo cada vez más evidente a medida que nos acercamos al último período de su vida,

aquel en el que en el curso vital va agravándose la enfermedad. Como si su escritura refractara, de alguna manera, el concepto de Le Breton de que el cuerpo enfermo se torna visible, el dolor y la sintomatología patológica vuelven flagrante su evidencia, su materialidad. Esto parece ocurrir en la escritura pizarnikiana: la visibilidad del cuerpo coincide con el tramo de mayor gravedad de su enfermedad. No obstante, esto no nos habilita a pensar esta parte de su obra como *síntoma*, en la medida en que las prosas de publicación póstuma en formato libro son textos literarios (no registros médicos) que dan cuenta de una profunda experimentación con el lenguaje.

Corporalidades bastardas

La cinta de *moebius* escritura-cuerpo enloquece con las prosas que Pizarnik no publica en vida en formato libro, aquellas que María Negroni llama ‘prosas bastardas’ (2003). Antes había preguntado: ¿De dónde viene el carácter bastardo de estas prosas? ¿De la propia Pizarnik, o de su entorno, quizás no preparado para escucharlas de boca/mano de una mujer poeta? Si leemos la correspondencia que Pizarnik mantuvo durante los últimos años de su vida con escritores y con editores a nivel local e internacional, es evidente que ella sí quiso dar a conocer lo que denominaba ‘textos de humor’. ¿Entonces por qué la crítica sigue sosteniendo que Pizarnik despreciaba y no reconocía estos textos?

Mencioné ya que Ivonne Bordelois, sostiene hasta el día de la fecha que obras como *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* son sintomáticas del desequilibrio psíquico de la poeta, aun cuando en la correspondencia personal que ambas mantuvieron había muchos juegos con la materialidad discursiva semejantes y hasta idénticos a los de estas piezas, y que formaban parte del intercambio lúdico entre ambas. Citaré a este respecto un fragmento de una carta no datada ni fechada (pero ubicada entre 1963 y 1964 en el ordenamiento del volumen de correspondencia editado por Ivonne Bordelois), que Pizarnik dirige a esta última:

Es de noche y es tarde; de allí que me apure como si ello tuviera que ver con la cosa en sí. Bravo por Mme. Maffei⁵. Le haremos un Bonnefoy que entrará en los anales de la lit. universal que no por anales los hemos de despreciar, más vale anal en mano que lo contrario (cf. Tácito, Anales complejos, suivi de Complejos anales). (Consultado 2021)

El juego procaz con el significante ‘anales’, asociado a complejos, reaparecerá casi sin variaciones en *Los poseídos entre lilas*, en un diálogo entre Seg. y Car.: “Que conste en los complejos anales de nuestra historia que dije perdón” (2014b 171). A este tipo de coincidencias entre el humor que Pizarnik ponía en juego en sus vínculos íntimos y que se pueden observar en su correspondencia y sus textos de sombra apunta Evelyn Fishburn (2007). Este humor ‘obsceno’ también se halla presente en la relación epistolar con Ivonne Bordelois, aspecto que quizás podría haber atemperado la percepción negativa que esta crítica ha manifestado respecto de los textos ‘de humor’ de la poeta. Cabe observar cómo Bordelois en su movimiento interpretativo abreva de un dispositivo que Pizarnik había instalado por sí misma en sus auto-figuraciones: pensar su escritura como cuerpo a curar/sanar, y pensarse a sí misma como poesía a corregir. Entonces la crítica retoma un modo de autfigurarse pizarnikiano para socavar el estatuto literario de buena parte de su obra: ya no se trata de literatura, se trata de enfermedad.

La corporización o carnadura que va adquiriendo la escritura de AP hacia fines de la década del 60 es un punto en el que la crítica se encuentra bastante de acuerdo. Carolina Depetris (2008) analiza el viraje que se produce en el trabajo poético de Pizarnik a partir de 1968 y la vinculación entre este cambio y las reapropiaciones del concepto artaudiano de crueldad. La apropiación de conceptos del *Teatro de la crueldad* le habría posibilitado dar mayor carnadura a su poética poniendo en primer plano la materialidad discursiva y corporal. Cristina Piña también habla de una mayor presencia de lo corporal en las prosas escritas por Pizarnik en ese período, y de un juego con la materialidad significativa que atraviesa el código de la lengua en sus usos

reglamentados para adentrarse en una zona donde lo carnal se dice sin freno inhibitorio (Piña 1999). Acuerdo en que se trata de dos fenómenos enlazados: el cuerpo se vuelve cada vez más central en la escritura posterior a *La condesa sangrienta* (1965), y a partir de allí la materialidad discursiva se exhibe con cada vez menor constreñimiento.

La enfermedad opera como una matriz de significación compleja en el continuum vida-obra de Alejandra Pizarnik. En sus diarios y en su correspondencia, a menudo, tienen lugar diversos agenciamientos de la enfermedad. En este sentido es posible leer la gestión de una temporalidad *aiónica* alejada de los mandatos de productividad capitalista a través de los malestares físico-psíquicos. Pizarnik puede encerrarse en su propio universo y liberarse de la tiranía del reloj gracias, en gran medida, a su identificación como persona enferma. La vida-obra pizarnikiana traza conexiones muy fuertes entre el cuerpo y la escritura, y la enfermedad pone en evidencia estas conexiones. Por este motivo es tan urgente corregir obsesivamente el poema: en estas correcciones se cifra la posibilidad de una cura del sujeto. Las palabras son bisturíes que atraviesan la superficie cutánea del silencio para entrar en el terreno de la enfermedad y cortar, con mucho cuidado, los tejidos malos. El mayor riesgo de la cinta de *moebius* que Pizarnik construyó entre vida-obra, escritura-cuerpo ha sido la 'ilegibilización' de cierta zona de su literatura que sigue siendo leída como enfermedad, y no como la ardua y dolorosa experimentación con el lenguaje que *encarna*. A continuación, voy a retomar este último punto, para iluminarlo a través de una escena que ocurre en la oscuridad.

"Escrito con un nictógrafo"

Una figura de contornos borrosos, desdibujados. Bajo un reflejo tenue, lunar, puede percibirse su palidez legendaria. Es una niña desgredada. Tiene mocasines con medias, una remera demasiado floja, avejentada por el uso. Pero nada de eso se aprecia

nítidamente bajo la penumbra. El silencio está cortado por un ruido mecánico, una vibración sorda, que acompasadamente vuelve al punto de inicio, una y otra vez. De esa vibración cavernosa, alguien extirpa unos sonidos que parecen venir del pecho de la niña desgreñada⁶.

Este es el único registro auditivo de la voz de Alejandra Pizarnik: su lectura de “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera. Este poema forma parte del primer libro, homónimo, del escritor, presentado en 1972 en el *Centro de Arte y de Comunicación de Buenos Aires*. En este evento participó Enrique Pezzoni, y el texto fue leído en la oscuridad por Pizarnik. En la espectralidad de esa voz que retorna a través de la grabación del audio de aquella mítica *performance* se recupera una materialidad corporal “obstinada” (Giorgi 2014), en la que hay un residuo cuya pervivencia señala un umbral entre arte y literatura. En esta *performance* realizada por Pizarnik, ella puede dar voz, aunque sea como ventrilocua de palabras ajenas, a cierta zona de la corporalidad abyecta en la que estaba trabajando en el mismo período, y que por razones de autocensura y censura del grupo íntimo de sus afectos literarios no puede dar lugar o reconocer con el mismo estatuto de canonicidad que su poesía.

El texto de Carrera tiene fuertes resonancias pizarnikianas, por lo que no es de extrañar que ella se prestara a la puesta en cuerpo del mismo. La *performance* duplica la oscuridad del poema, tanto por la técnica de impresión a la que refiere, es decir, la nictografía, como por su contenido. De acuerdo con Ana Porrúa, “cuando Pizarnik participa de la presentación, el texto de Carrera pasa por su voz y, en cierto modo, tiene un valor de documento, aunque en otro sentido: legitima la poesía del poeta joven e, inmediatamente, la incorpora en una línea poética de la que ella forma parte” (Porrúa 2011 359). Esto es así porque en el 72 (año de la muerte de Pizarnik), ella ya era una poeta consagrada, mientras que Arturo Carrera estaba presentando su primer libro, aunque con un auspicioso prólogo de Severo Sarduy.

Según Porrúa, la lectura de Pizarnik no se parece a las de ciertos escritores canonizados que leyeron contemporáneamente

poemas como Gelman, Girri o Borges. Si hubiera que trazar alguna línea de continuidad vocal con otra poeta-declamadora, cabría considerar las *performances* de Marosa di Giorgio. Salvando las distancias, sus puestas en voz también tienen mucho del aura de sacerdotisa pagana que profetiza palabras arrancadas de las entrañas de la tierra que escuchamos en el registro de Pizarnik. La infancia en la obra de Pizarnik se configura en cierto nivel en su insistencia por aprender y reaprender la lengua materna, y en su negativa a darla por sabida. Algo de esta necesidad de ir “nada más que hasta el fondo” (2014b 453) del lenguaje es lo que aparece en su lectura. Según Porrúa: “Pizarnik estira las palabras, a la vez que las pronuncia perfectamente, dando lugar a la audición de cada vocal, cada consonante y, así, las palabras se vuelven extrañas” (Porrúa 2011 361). De esta manera aumenta la inteligibilidad de los sonidos y desarma los significantes como un todo. Pone en evidencia la pura materialidad del sonido, su corporalidad. Le devuelve el cuerpo a un poema que no cesa de hablar del cuerpo. Y en este sentido da lugar a una presentación por sobre la representación, aunque esta esté mediatizada por un dispositivo tecnológico.

Irina Garbatsky en *Los ochenta reciénvivos* (2013), señala cómo el arte de la declamación contribuyó a organizar, a través de las políticas de escolarización de fines del siglo XIX y comienzos del XX, una identidad y una lengua nacional, una normalización de los cuerpos y sus gestualidades, y, complementariamente, se vinculó con una estructura en la cual la voz del declamador encarnaba valores lingüísticos y sociales hispanoamericanos. Estas prácticas homogeneizadoras, tendientes a reforzar la unidad nacional a partir de la lengua, son, de alguna manera, violadas en su propia ley por Pizarnik. Si pensamos en la idea foucaultiana de que las instituciones no sólo dan lugar, sino que generan los espacios de transgresión, la lectura de “Escrito con un nictógrafo” se presta como ejemplo. En este aprendizaje y tozudo auto-disciplinamiento al que la escritora da su voz, como también sus capacidades en la labor incansable de escribir(se) y reescribir(se)⁸, termina derivando en una violación del sentido: las unidades lingüísticas

se desarman en sus partes, y las totalidades se desintegran. “El poema se abre”, y empieza a descargar “letras, huesos, huecos” (Carrera 2013 9), que progresivamente también se abren, para conformar ese “sitio vacío donde los muertos se divierten” (Carrera 2013 7), ese espacio que no es espacio, ni es silencio, sino una materialidad obstinada, ajena al orden de lo simbólico. Pizarnik, en la tentativa de reaprender la lengua materna en la lectura del poema, termina casi cayendo en la zona prediscursiva de la infancia, aquella en la que, de acuerdo con Julia Kristeva, prima la glosolalia.

La nictografía es otro punto de contacto entre Pizarnik y Lewis Carroll. Su traducción literal sería noctu-grafía o escritura nocturna. Es un tipo de escritura taquigráfica inventada por Lewis Carroll, que se realiza utilizando un nictógrafo: una placa metálica rectangular con dieciséis cuadrados, mediante los cuales se dibujan los símbolos del alfabeto nictográfico. El objetivo de este autor era poder escribir esas ideas que surgían en los límites entre el sueño y la vigilia sin que al prender la luz las ocurrencias se desvanecieran junto con la oscuridad de la duermevela. No obstante, Carrera, en una nota aclaratoria al final de su libro, busca desentenderse de una vinculación literal con el artefacto ideado por Carroll:

En muy poco mi nictógrafo es semejante al dispositivo ideado por Lewis Carroll para ‘escribir’ el insomnio. Sólo expropio de él la fuerza significante del nombre, forzando, al ser usado, esa exención del sentido, fin y principio del lenguaje, que es la práctica de la escritura...

...escribiendo en lo oscuro, ‘a ciegas’, en las hendiduras de una caja cúbica

–También ese espacio primario busca la exención del sentido
–fui acumulando fragmentos, ínfimos textos-templos-textos planos que informan –desparecido el escriba– ese sitio vacío donde las palabras se divierten: preeminencia del lenguaje ante todos. (Carrera 2013 48).

En la propuesta de Carrera, en la nocturnidad donde escenifica su poema se configura un *sitio vacío* donde tiene lugar la idea

de una escritura no regida por el control de un sujeto. Se trata de un espacio en el que el lenguaje danza desbocado, sin responder al dominio ni al ordenamiento de un yo. Esta búsqueda *a oscuras* guarda una estrecha cercanía respecto de aquella que Pizarnik estaba llevando a cabo para la misma época en sus prosas.

No sólo la referencia a Carroll es significativa, a pesar de que Carrera la señale como sólo una utilización de la potencia simbólica de su invención. Recordemos que se trata de uno de los escritores más relevantes para la poética pizarnikiana. Pero, además, el carácter nocturno de la actividad literaria es omnipresente en las reflexiones de la autora dentro de la obra y en esa zona liminal entre vida y obra que configuran sus *Diarios*. Un parlamento de Seg. en *Los poseídos entre lilas* puede iluminar la fuerte vinculación entre la idea que Carrera elige tomar de Carroll y la concepción pizarnikiana de la creación artística: “Estoy hablando o, mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia” (2014b 179). La lectura de Pizarnik también involucrará una *caligrafía de las sombras* y una escritura que se inscribe a través de la voz. Además, como decía, el poema refiere a la noche, a la oscuridad. Y la situación de poder escribir en esa duermevela de la que Carroll no quería salir completamente al encender la luz plantea una cercanía íntima con dos ejes temáticos claves en Pizarnik, que son erotismo y muerte. El sueño, la oscuridad, conectan con lo mortuorio; pero también con lo sexual. Entonces, ya desde el método taquigráfico mentado, nos ubicamos en una zona cercana al concepto batailleano de erotismo, caro a Pizarnik y pregnante en su poética. Luego, basta sólo leer los primeros versos para constatar y profundizar esta impresión: “La noche penetrando / y el glande inflado de tinta, penetrando / hacen el mismo ruido / que la muerte penetrando” (Carrera 2013 7). Como vemos, escritura, sexualidad y muerte aparecen indisolublemente ligadas.

Ana Porrúa en *Caligrafía tonal* se detiene especialmente en el “carácter fantasmagórico” (2011 151) de las grabaciones de poemas declamados. Considero que la espectralidad de la voz puede ser iluminada por el concepto de resto, porque se trata

de algo que permanece más allá de la muerte, pero conectado a un cuerpo y a una materialidad de una manera que no es la misma de la letra, y no es el mismo tipo de pervivencia que la de una fotografía. Porque la voz, aunque esté grabada y, de este modo, desconectada del cuerpo, requiere de un tiempo para desplegarse. Un tiempo que remite al tiempo real de su ejecución. Ni el manuscrito guarda esta peculiar coincidencia, que reenvía tan directamente al sujeto que produjo el sonido. No son sólo las palabras del autor las que vuelven a través de la grabación, separadas del cuerpo como un ánima espectral⁹, también retorna esa materialidad sonora que resulta inconcebible sin un cuerpo que provea el aparato fonador. En el audio de Pizarnik se lee la materialidad obstinada de la voz que regresa una y otra vez, aún luego de haberse separado del cuerpo (ahora cadáver) que la sostenía, y que declara “estos muertos son míos” (Carrera 2013 12), como si fuera posible poseer a los muertos, como si fuera posible poseer algo existiendo la muerte. El poema de Carrera en la voz de Pizarnik prefigura la lectura performática de “Cadáveres” de Nestor Perlongher en el San Martín, que resulta clave para entender la movida parakultural de los ochenta en la que la figura de la autora resucita (principalmente en la obra del artista clown travesti Batato Barea).

En *Escrito con nictógrafo* Pizarnik no sólo lee un poema de Arturo Carrera. Allí habla de ella misma. Participa de la escritura de ese poema que, luego de su lectura, resulta indisociable de su voz. Hay residuos de la voz pizarnikiana que se pegan, viscosos, al poema de Carrera. En este sentido es que Porrúa habla de “escucha bífida” (Porrúa 2011 153), en tanto que cuando leemos un poema cuya lectura por parte de un gran declamador nos ha marcado, es muy difícil separar lo leído del recuerdo de esa entonación y de ese timbre. La “caligrafía tonal” no está hecha sólo de acentos o melodías, también está conformada por todo un contexto sociocultural invocado. De esta manera, la puesta en voz reenvía y construye a sus precursores, y se inserta en un diálogo que será continuado. De acuerdo con Porrúa, la puesta en voz pone en funcionamiento dimensiones de sentido que no están en

los textos. A menudo acompaña el sentido, pero también puede ir a contrapelo del mismo e incluso minar ciertas significaciones. La lectura pizarnikiana con “su voz quemada y a la vez solemne” (Porrúa 2011 153) envía un texto experimental de un autor joven a un registro que hace pensar en tiempos pretéritos. Quiero decir con esto que la voz de la obra canonizada de Pizarnik resuena también en ese audio y *contamina* los versos neobarrocos de Carrera.

Como señalé, el poema de Carrera tiene fuertes resonancias de la poética pizarnikiana. Asimismo, todo el libro homónimo guarda ecos de las obsesiones vitales y literarias de la autora. Baste mencionar títulos de algunos poemas como: “En un santuario de autómatas”, “Sangre, ceniza”, “Marioneta de los muertos”, “La muerte es ventrílocua”. Recordemos la omnipresencia de las autómatas/muñecas y otras figuras inanimadas que tienen apariciones siniestras en la obra de Pizarnik¹⁰. Entiendo lo siniestro, en el sentido freudiano, como lo familiar que se torna extraño. En el caso de ciertos seres inanimados, aquello que provoca el efecto ominoso es la fantasía de que de repente cobren vida. Las figuras a que he aludido magnifican estas impresiones (Freud, 1919). Para dar cuenta de la cercanía entre la obra de Carrera y la producción prosística pizarnikiana citaré un fragmento de un poema del primero titulado “En el claro más oscuro de lo oscuro”): “b) extraerte la vejiga / inflarla / llenarla de cascabeles / HACER UN SONAJERO / para los muertos” (Carrera 2013 33). También en “La infancia hirviendo”, leemos:

la marioneta obscena que pasearon las bacantes
la marioneta china en los Dos Mundos
las niñas hidráulicas de Agdal Chahanchah
en la oscuridad embalsamada / las niñas mecánicas del templo de Delfos
vibrando sobre pedestales, cubiertas de hojas de oro (22).

Los seres infantilizados contruidos con partes mecánicas se hallan presentes en *Los poseídos entre lilas*. 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” (172). Estos personajes son caracterizados como viejos-bebés, incontinentes y precoces al mismo tiempo. También en *Los poseídos*, hay una muñeca, Lytwin, caracterizada con rasgos humanos. En el primer poema citado de Carrera, en el gesto de “extraer la vejiga”, “inflarla” y “llenarla de cascabeles”, aparece implicada una corporalidad de muñeco para armar y desarmar. Carrera construye una imagen anómala de la infancia, sexualizada y cargada de elementos ominosos cercana a la última etapa de la obra de Pizarnik.

A lo largo de este artículo me propuse indagar cómo ciertas autofiguras pizarnikianas facilitaron la subalternización de una amplia zona de su escritura: sus escritos póstumos. Hice uso del concepto de resto o residuo, para iluminar los *desechos* que la autora deja fuera de la ciudad amurallada que son sus poemas canonizados. Pero lo reprimido sigue estando allí, en las cloacas, esperando que la tormenta lo traiga nuevamente a la superficie. En este sentido, me ha interesado tener en cuenta que las decisiones de Pizarnik sobre qué textos eran publicables y cuáles no lo eran no tuvo sólo que ver con criterios estéticos, sino también, en definitiva, con los límites de lo que se puede decir en literatura y, más específicamente, lo que una mujer poeta podía producir como discurso literario en la década del '70. En este sentido ha resultado clave relevar fragmentos de sus *Diarios* que socavan la idea de que se trató estrictamente de un caso de auto-censura. También sus textos autobiográficos (*Correspondencia*, *Diarios*) han servido para complejizar el tema de la enfermedad en Pizarnik, en la medida en que evidencian la fuerte imbricación entre cuerpo y poema tramada por la autora. Pero, a la vez, buena parte de la crítica por *crearle* la termina traicionando: la ubicación de sus textos ‘bastardos’ como síntoma es una muestra clave de este fenómeno.

Los criterios de legibilidad no son siempre relativos a una dificultad que los textos planteen para ser comprendidos, sino que

a menudo tienen que ver con un posicionamiento ideológico más o menos consciente. Denis Ferraris (1982) propone dos tipos de ilegibilidad: una debida a razones materiales, y la segunda, ocasionada por la desobediencia del texto. Hay textos que se rebelan a acatar las leyes de funcionamiento del lenguaje y del mundo. Este segundo sentido permite comprender cómo las prosas bastardas no son *bastardeadas* por su calidad, por su falta de sentido, ni por exclusiva decisión de la autora. En estas prosas hay una desobediencia al canon literario y a las instituciones que no pasa solamente por su alto grado de experimentalidad, sino por poner en primer plano una asociación entre infancia, sexualidad y muerte que resultaba indecorosa en la producción de una poeta mujer en el campo literario en el contexto de Alejandra Pizarnik.

Creo, asimismo, que la *performance* poética de Pizarnik sobre "Escrito con nictógrafo" permite iluminar la obra de sombra de Pizarnik, en la medida en que muestra cómo la poeta sí admiraba y valoraba un modo de *dar letra* a la *baja corporalidad* en la poesía: en el libro de Carrera hay referencias al cuerpo que jamás aparecieron en la poesía canonizada de Pizarnik, como "glándula", o "vejiga"; y el contacto entre muerte, sexualidad y ludismo significativo se acerca mucho al de las prosas de la autora, como así también a ciertos textos aún inéditos que se encuentran en el archivo Pizarnik de la Biblioteca Firestone de Princeton. En este sentido pienso que los caminos de la *exforma* se revelan no sólo como poéticos sino también políticos: en aquello que la autora relega a una zona del margen de su obra se vislumbra un acatamiento de dictámenes culturales e ideológicos más o menos solapados que dirimen sobre aquello que se puede o no se puede decir en un determinado contexto literario e histórico. El haber dado cuerpo a una palabra "ajena" que continúa las búsquedas que la poeta realizaba en ese mismo período permite poner de manifiesto la fuerza de una interrogación sobre el cuerpo, sobre la sexualidad y sobre la muerte que resuena aún en el único registro conservado de la voz de Pizarnik.

Notas

- ¹ Evelyn Fishburn la rastrea en sus *Diarios* y correspondencia en paralelo a la escritura de su obra editada. Véase: "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik" en Mackintosh, Fiona; Posso, Karl (2007); *Árbol de Alejandra*. Tamesis, Woodbridge.
- ² María Negroni en *El testigo lúcido* (2003) da cuenta de la centralidad de las prosas pizarnikianas para entender la totalidad de la obra de la autora, en la medida en que funcionarían como un 'testigo lúcido': El aquellarre desbocado de los textos póstumos permite ver más claramente el movimiento de recorte y búsqueda de la palabra justa que tiene lugar en los poemas. Cristina Piña en *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik* (1999), dedica un capítulo a analizar el carácter reescritural y el trabajo con el 'desecho/des-hecho' en la publicación de *Textos de sombra y últimos poemas* (edición ordenada y supervisada por Olga Orozco y Ana Becció) en 1982. Asimismo, tanto ella como Carolina Depetris enfatizan la centralidad que lo corporal va adquiriendo en las prosas. Carolina Depetris en "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética" (2008), analiza el viraje que se produce en el trabajo poético de Pizarnik a partir de 1968 y la vinculación entre este cambio y las apropiaciones del concepto artaudiano de "crueldad". Señala que mientras que en su obra lírica previa Pizarnik buscaba la palabra "justa" enfrentando la imposibilidad de hallarla a través de un lenguaje convencional y discreto, a partir de *Los poseídos entre lilas* y de *Hilda la polígrafa* adopta la fórmula de "escribir para la mierda" dislocando la relación entre significado y significante. Delfina Muschietti en "Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina" (2001), en una nota a pie de página, incluye dentro de la lista de escritores neobarrocos que crea Néstor Perlongher en "Caribe trasplatino" (1991) los textos de sombra de Alejandra Pizarnik y la obra de Susana Thénon. Luego, en "Alejandra Pizarnik: la vía del género, la voz de los jóvenes" (2012), da cuenta del juego lingüístico y del humor obscuro en las prosas de la autora.
- ³ Bordelois, 2016: inédita.
- ⁴ La obra del artista clown travesti Batato Barea no podría ser pensada sin tener en cuenta su apropiación de la obra de Pizarnik. En sus puestas en cuerpo de poemas de Pizarnik percibo un movimiento similar a aquel que ella misma efectúa en su obra de sombra respecto de su poesía publicada, en el sentido de una auto-parodia. En este sentido es interesante señalar que en la época en la que se produjeron las obras de Batato las prosas de Pizarnik no eran accesibles.
- ⁵ Sofía Maffei es un contacto editorial de Bordelois, con quien había concertado el proyecto de traducir una selección de obras de Yves Bonnefoy.
- ⁶ Alejandra Pizarnik Escrito con un nictógrafo (Su voz). YouTube Cargado por La Tregua, marzo 2 de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=coe1Bw4IM7A>
- ⁷ Esta frase aparece en "La mesa verde", como "Invitada a ir nada más que hasta el fondo" (2014: 449). Y se reitera en su último escrito, dejado en el pizarrón de su cuarto de trabajo al momento de su muerte: "no quiero ir / nada más / que hasta el fondo" (2014: 453)
- ⁸ Los manuscritos Pizarnik ubicados actualmente en la Biblioteca Firestone de Princeton atestiguan la tenacidad de sus reescrituras.
- ⁹ Una escena de la película *Mulholland Drive* de David Lynch permitiría ilustrar muy gráficamente esta espectralidad a la que hago referencia: se trata de la secuencia

que tiene lugar sobre el escenario de "Club Silencio", cuando tras las indicaciones sobre la ausencia de una banda ("Silencio, NO hay banda") escuchamos a una performer cantar *Crying/Llorando* (versión de Rebekah Del Río de un tema de Roy Orbison). Pero en algún momento el cuerpo de la mujer cae (¿desmayado? ¿muerto?), y la voz se sigue escuchando.

¹⁰ Véase a este respecto mi trabajo: "Las poupées de Alejandra Pizarnik" (2017, *Revista Lejana*, Budapest): <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.170>

* * *

Obras citadas

- Aira, César. Alejandra Pizarnik. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Bordelois, Ivonne. "Los signos de Alejandra Pizarnik" en *Jornadas Alejandra Pizarnik*. Malba. Martes 25 / miércoles 26 de octubre. Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL – UBA) / MALBA / Amigos del Bellas Artes. Inédita, 2016.
- Bourriad, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Carrera, Arturo. *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Interzona, 2013.
- Depetris, Carolina. "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la 'crueldad' poética". *Iberoamericana*, Vol. 8, n° 31, 2008, pp. 61-76
- . *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Colección Estudios, 2004.
- Di Cìò, Mariana. "Errance et positionnement dans la lecture d'Alejandra Pizarnik". *Lectures du genre n° 3: La paratopie créatrice*. 2008. URL: http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/Di_Cio.html
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Planeta, 1963.
- Fishburn, Evelyn. "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik." Ed. Posso, Frank; Mackintosh, Fiona. *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- Ferraris, Denis. "Acerca de la noción de legibilidad en literatura". *Xul*, n° 4. Agosto, 1982.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2011.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras Completas*, tomo III. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, pp.: 2483-2505.
- Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Muschiatti, Delfina. "Alejandra Pizarnik: la vía del género, la voz de los jóvenes", en: Donati, Arturo; Leonardi, Manuele et.al. (Dir.). *En la otra orilla de la noche*. Palermo: Aracne, 2012.
- Negroni María. *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2000.
- *El testigo lúcido _apostillas*. Buenos Aires: Entropía, 2017.
- Ostrov, Andrea. *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María – EDU-VIM, 2014.
- Piña, Cristina. *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ed. Botella al Mar, 1999.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2014a.
- *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2014b.
- *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral [Ed. Ivonne Bordelois], 2014c.
- *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2013.
- *Escrito con un nictógrafo*. (CD), 2013.
- "Me gustaría que usaras largavistas", en *Caja 6, Pizarnik Papers, Rare books and special collections*. Princeton: Firestone Library.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Rocco, Federica. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: El loco afán por reescribir(se)", en *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Bruselas: Éditions scientifiques internationales, 2016.