

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 21 (primavera 2013), pp. 247-263

Abstract:

Ana Lía Gabrieloni (Consejo Nacional de Investigaciones Científico Técnicas (CONICET), UNRN/ Sede Andina):

Imagen y visualidad en la última poética de Alejandra Pizarnik: el vacío vocativo.

Tras el arribo a París en 1960, Alejandra Pizarnik confía en una carta dirigida a su psicoanalista, León Ostrov, que allí experimentaba el surgimiento de recuerdos que había creído sepultados para siempre. Algunas líneas más adelante, comparte el motivo de su felicidad “más grande” en la ciudad del Louvre: mirar cuadros; a la par que el anhelo de apoderarse de la fachada de una casa desmoronada, que conserva los cristales de color lila en las ventanas, y que podría susurrarle: “Hace tanto que te esperaba”. El conjunto aludido en la pieza epistolar comprende tópicos centrales para una lectura cabal de la obra poética más tardía de Pizarnik. El ceñido entramado que constituyen el par de viajes realizados a Francia, lo que va despertándose en la memoria la urgencia por hallar un sitio semejante a una residencia, y la ocasional migración de la creación poética al territorio pictórico, confluyen en torno de sus últimos textos como conciencia en aumento de la diáspora judía, como experiencia del Grand Tour a Francia, y como dominio silente de una poesía exilada “del lenguaje”. Se trata aquí de interpretar este conjunto en dirección al último libro publicado por la autora, *El infierno musical* (1971), donde las *uniones posibles* entre la poesía y la prosa conllevan la supresión de lo visual en la imagería.

Palabras clave: Poesía y pintura, imagen, exilio y cultura visual, Alejandra Pizarnik.

Image and Visuality in Alejandra' Pizarniks Last Poetry: the Vocative Void.

After arriving in Paris in 1960, Alejandra Pizarnik confided in a letter addressed to her psychoanalyst, León Ostrov, that she was experiencing the emergence of memories which she had believed were buried

for ever. A few sentences later, she mentions the sources of her “greatest happiness” in the Louvre’s city: to look at paintings, as well as the yearning to take possession of the façade of a collapsing house, which has preserved lilac crystals on its windows, and could whisper to her: “I have been waiting for you for so long”. Both are central topics for a thorough reading of Pizarnik’s late poetry. A tight-fitting network constituted by the couple of trips to France, what is beginning to awaken in her memory, the urgency to find a place similar to a residence, and the occasional migration of her poetic creation to pictorial territory, converge in her last texts in the increasing conscience of the Jewish diaspora, in the experience of the Grand Tour of France, and in the silent dominion of a poetry ‘exiled from language’. This paper will address this *ensemble* of motifs in the author’s last book, *El infierno musical* (1971), where the *possible unions* between poetry and prose entail the suppression of the visual from her imagery.

Keywords: Poetry and painting, image, exile and visual culture, Alejandra Pizarnik.

Ana Lía Gabrieloni es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científico Técnicas de la República Argentina (CONICET) y profesora regular de Historia del Arte y Literatura Europea de los siglos XIX y XX en la Universidad Nacional de Río Negro (Bariloche, Argentina). Sus trabajos se inscriben en el ámbito de los estudios de cultura visual y comparatistas, con especial interés hacia fenómenos históricos como la tradición del *ut pictura poesis* y el género de la écfrasis.

Imagen y visualidad en la última poética de Alejandra Pizarnik: el vacío vocativo

Ana Lía Gabrieloni

Consejo Nacional de Investigaciones
Científico Técnicas (CONICET)
UNRN / Sede Andina

sólo me importa lo visible y lo tangible, es decir,
lo que se me niega. Se me niega por mi ansiedad, por
mi desconfianza, mi extranjería, mi seguridad de
ser expulsada, aún por un paisaje

A. Pizarnik, *Diario* (12 de marzo de 1965)

EL ITINERARIO, LA LÍRICA

El retorno como matriz de la escritura poética induce a imaginar correspondencias naturales entre esta última y el verso, que deriva de *vertere* y significa 'doblar'; mientras la prosa, asociada a la expresión *prosa oratio*, significa 'avanzar en línea recta' e insinúa, en principio, partidas sin regresos. Con todo, en la primera parte de la trilogía *Die Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss, se alude al retorno sin volver sobre los propios pasos y sus connotaciones ideológicas como práctica de dominio del espacio. Allí se examinan los estratos de la rancia geología de las diferencias de clase —donde la posesión del conocimiento coincide con la del poder—, para demostrar cómo esas diferencias se vieron revalidadas en los albores de la Modernidad, cuando el señor que caminaba por las mismas tierras que su

siervo, adquiriría una conciencia diferente que este último sobre las magnitudes de “la redondez, con sus colinas, sus bandadas de garzas y las crestas de los montes que se perdían entre la niebla”. Weiss observa cómo esa naciente conciencia del espacio cuatridimensional permitió el reconocimiento de la curvatura de la tierra, es decir, la confirmación de una redondez que permite “volver al punto de partida tras seguir una línea recta”¹.

Donde la etimología —que alienta correspondencias entre el retorno como práctica espacial y la escritura literaria— converge con la ideología —que introduce connotaciones sociales al pasaje, con términos de Alexandre Koyré, de un universo cerrado a uno infinito— se distinguen dos versiones posibles del *retorno*: como regreso en dirección inversa al camino realizado, y como exhaustivo recorrido del espacio global, en dirección recta. La primera versión reproduce el gesto de la introspección en un individuo; la segunda, el despliegue de sus acciones. En la primera, lo central es el reconocimiento; en la segunda, el descubrimiento. La primera aspira a una reparación; la segunda, a un desenlace.

Es notable cómo, en estas comparaciones, resuenan algunas de las diferencias reconocibles entre las formas más tradicionales de la poesía y la prosa a base de las relaciones que la primera mantiene con el *lirismo*, por un lado, y la segunda con la narración, por el otro². La posición vicaria de la poesía respecto de la experiencia del viaje como retorno exige trascender las coordenadas geográfico-cronológicas de este último para observar cómo los factores implícitos en el primer término de las comparaciones precedentes se inscriben estetizados en territorio lírico. De esto último depende este ensayo de revisión del *exilio desdoblado* de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) que remite, en primer lugar, a las alusiones conservadas en los diarios y las cartas de la poeta sobre su origen judío, así como sobre los dos viajes a París realizados en la década del 60; y, en segundo lugar, al último de sus libros, donde gravitó el conjunto de estas experiencias vitales, culturales y estéticas. Con *El infierno musi-*

¹ Weiss, Peter: *La estética de la resistencia*. Trad. de José Luis Sagües, Arturo Parada y Luis A. Acosta. Hondarribia: Otras voces, 2003, p. 57.

² Para un estudio sobre la permanencia y las transformaciones de dichas relaciones en torno al origen del poema en prosa en el siglo XIX, sus relaciones con el *vers libre* y la prosa poética en la literatura de principios del siglo XX, véase nuestros trabajos: Gabrieloni, Ana Lía: «Efectos de la imagen en la conformación del sistema de géneros literarios», en: Vázquez, María Celia/ Pastormerlo, Sergio (eds.): *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001; «Una teoría sobre las ‘imágenes persistentes’ en las poéticas modernas», en: Battcock, Clementina (et al.) (eds.): *Espacio, memoria e identidad. Perspectivas teóricas y análisis de casos*. Rosario: UNR, 2002.

cal (1971) por título, la obra reúne los textos que Pizarnik publicó dos años después de lo que debería considerarse su retorno a París o, acaso, su arribo a Buenos Aires desde esa ciudad. El libro condujo a Leonardo Senkman a sostener la idea de un exilio “perpetuo” de la poeta con “inconfundible voz judía”, condenada por el mundo a “sentirse afuera”³. Más allá de las metáforas interpretativas debidas a la crítica, lo que interesa aquí es rescatar la palabra de Pizarnik como testimonio de la ramificación del enajenamiento, que culminó transpuesto en *El infierno musical* mediante una escritura donde la poesía se funde con la prosa y la imagería visual se halla suprimida.

Si esta supresión se examinara en paralelo a la veneración de Pizarnik hacia un arte de imágenes como la pintura, quizá sólo podría comprenderse en relación con la tendencia iconoclasta que atraviesa a una cultura como la hebrea. Aún cuando la poeta hubiese adscripto a un judaísmo “contemporáneo, desfamiliarizado y escindido de la tranquilidad de las figuras de definición colectiva”, sería preciso rever los *vases communicants* entre la conciencia de esta condición abismada en el desamparo, la vehemencia con que el sentimiento de desarraigo enmarca su éxodo voluntario a Francia, y su correlato poético: “a pocos pasos de una eternidad de silencio”, rotundamente separada de las palabras, que la misma Pizarnik define como un “exilio del lenguaje”⁴.

EL EXILIO PARA NO MORIR DE DISTANCIA

El mapa del exilio lingüístico de Pizarnik debe pensarse dibujado sobre una hoja de papel vegetal que, superpuesta con otras, deja traslucir exilios en simultáneo. Se reconoce uno de ellos en los cambios que el apellido Pozharnik sufrió debido a la vacilante pluma del encargado de registrar a los inmigrantes, cuando los padres de la poeta arribaron al puerto de Buenos Aires a principios del siglo pasado. Judíos oriundos de Rusia, habían pasado una breve estadía en Francia antes de embarcarse hacia Sudamérica. Los familiares que permanecieron en Europa fueron víctimas del nazismo. De niña, llamaban Buma a

³ Senkman, Leonardo: *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pades, 1983, p. 285.

⁴ Borinsky, Alicia: «Memoria del vacío: una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías», *Revista Iberoamericana*, LXVI, 191 (abril-junio 2000), pp. 409-412, cito p. 411. La formulación del “exilio del lenguaje” es recurrente en los textos en prosa pizarkianos así como en la poesía; en los primeros, destacan las citas aquí transcritas. Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2010, pp. 302, 331, 364.

la poeta, que es el sobrenombre yiddish para Flor, que devino también Blímele, en tanto que éste es el diminutivo de flor en alemán (*Blume*), hasta que ella misma comenzó a pedir que la llamaran Sasha, el diminutivo ruso de Alejandra⁵. Esta serie acumulativa de nombres se desprende de las voces en yiddish y ruso que resonaban —mezclándose con naturalidad con el alemán— en la casa de los Pizarnik⁶.

Los exilios propios se confunden con los paternos, trazando mapas, viajes, conjuntos de palabras, versos y poemas: “Todo esto se reduce al problema de la soledad”, escribe Pizarnik en su diario: “Por mi sangre judía soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo” (*Diarios*, p. 397)⁷. En ausencia de una patria, al idioma le toca ser dado en sacrificio. Así lo entiende Hannah Arendt al reconocer que, aún cuando el propio idioma es la única escapatoria del exilio a la que jamás habría que renunciar, “[we] Jews are not or are not any longer exiles and hardly have a right to such dreams”⁸. La prolongación ininterrumpida de la diáspora interrumpe la del sueño evocativo de pertenencia a un lugar, de franca disponibilidad de una lengua. La sensación de desarraigo que suscita en Pizarnik la condición de judía enmarca su experiencia de exilio entre Buenos Aires y París, a partir de 1960, año de su arribo en Francia, y la posterior radicación definitiva en Argentina durante los últimos ocho años de su vida: “mi cuestión judía, tan nueva [...] me siento judía desde que llegué a este país que execro” (*Diarios*, p. 430)⁹.

⁵ Sobre la incidencia de la judeidad en la vida de la poeta se recomienda la biografía de Cristina Piña, quien recrea esta especie de concentrada genealogía nominal que se menciona aquí: *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

⁶ Piña señala al respecto: “Excepto el hermano de Elías radicado en las afueras de París, todos los Pizarnik y los Bromiker [familiares por parte materna de Alejandra Pizarnik] que se quedaron en Europa fueron asesinados, como los seis millones de judíos que exterminó la abominación nazi”, *ibid.*, p. 32.

⁷ La entrada del diario correspondiente al 23 de noviembre de 1967 proporciona a esta impresión un marco familiar explícito en referencia al padre de Pizarnik: “No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero morir en este país que —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar” (p. 431).

⁸ Arendt, Hannah: *Essays in Understanding 1930-1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, ed. de Jerome Kohn. New York, Schocken Books, 1994, p. 212.

⁹ Es pertinente citar una temprana anotación en el diario, que data de 1955: “¡Soy Argentina! Argentum, i: plata. Mis ojos se aburren ante la evidencia. Pampa y caballito criollo. Literatura saporífera. Una se acerca a un libro argentino.

Reaparecen necesariamente las hojas de papel vegetal, donde las líneas trazadas por los viajes dejan traslucir y se confunden con una práctica literaria y una genealogía familiar —nunca mejor dicho— determinadas. Sería acertado referirnos a un *exilio desdoblado* en el caso de quien afirma: “Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí, el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí [en Buenos Aires] duele” (*Diarios*, pp. 397-398)¹⁰. Se trata de un dolor que hace sufrir a Pizarnik con toda su alma *rusa* (*Correspondencia*, p. 115)¹¹. La extrapolación del “aquí” al “allí” invierte radicalmente la lógica que nutre la distancia implícita en el exilio de quien se define a sí misma como “poeta más judía más vocación de víctima más infancia infernal” (*Diarios*, p. 433). Una cierta geografía de ideas, emociones y recuerdos asociados irrumpe en la geografía física transformándola, hasta erosionar la certeza sobre el origen¹².

¿Qué ocurre? Viles imitaciones francesas, modismos en bastardilla, fotografías pesadas del campo. De pronto aparece un escrito rrealista [sic] [...] siento que mi lugar no está acá (ni en ninguna parte quisiera decir)” (*Diarios*, p. 27).

¹⁰ En relación con su prolongada estadía en Francia, Pizarnik recapitula en una carta fechada en 1969: “el único período de mi vida en que conocí la dicha y la plenitud fue en esos 4 años de París” (*Correspondencia*, p. 288)

¹¹ La mención de la danza en: “Sufro con toda mi alma rusa y a la vez quiero bailar, bailar, bailar y buscar bajo las ropas un puñal” (carta a María Elena Arias López escrita en enero de 1972), remite al motivo central de la historia cultural rusa de Orlando Figues, cuyo punto de partida es la escena en *Guerra y paz* de Leon Tolstoi, donde Natacha Rostov deja de lado su rancia nobleza al escuchar una canción folclórica. Su gesto instintivo de poner las manos en la cintura y mover rítmicamente los hombros afirmaría una sensibilidad (“alma”) universal rusa que, de hecho, reviste una identidad rotunda aún para quienes no la compartimos: somos capaces de imaginar a la joven en la situación descrita por Tolstoi con extrema rapidez, dado el peso iconográfico de la imagen aludida. Al mapa de las filiaciones culturales donde se inscriben en simultáneo el dolor, la danza y la Europa del Este, cabe sumar la reflexión sobre el “alma rusa” de un escritor a quien Pizarnik admiraba y leyó con especial intensidad mientras vivía en París, Franz Kafka: “una experiencia que, por su soledad, tan singular para Europa, sólo puede llamarse rusa”: *Diarios* (1910-1923), ed. de Max Brod. Trad. de Feliu Formosa, Barcelona: Tusquets, 1995, p. 144.

¹² Incertidumbre presente en un sueño que Pizarnik registra en su diario un 25 de mayo de 1961, fecha especialmente significativa, en tanto conmemora la revolución que puso término a la dependencia de Argentina como colonia española, iniciando el proceso hacia la constitución del territorio como Estado-nación: “He soñado que volvía a Buenos Aires, que quería volver, pero al llegar a Montevideo regresaba, arrepentida. Descubro que no existe adónde ir y que la disyuntiva París-Buenos Aires no existe” (*Diarios*, p. 206). Siete años más tarde, se lee la persistencia de la incertidumbre respecto del lugar donde se está y el lugar a dónde ir, en una carta a Ivonne Bordelois: “Me pasa algo extraño: no deseo partir ni viajar ni moverme de mi casa. A la vez quiero ir a París, pero para siempre. Pero como esto no es posible, pienso que hay que viajar aunque

En 1969, una segunda y muy breve estancia de Pizarnik en París agravaría esta situación, de por sí, ambigua. Como ocurre con frecuencia, el reencuentro con aquello que se visitó asiduamente con la memoria aislada en ausencia del cuerpo, terminó siendo tristemente decepcionante¹³. Por entonces, Francia llegó a asemejarse a Argentina: un “país extraño” donde “se puede morir de distancia” (*Diarios*, p. 239), un lugar de exilio. Ya reestablecida en Buenos Aires, y aún cuando sostenía que las investigaciones poéticas sólo habían sido posibles en París, Pizarnik experimentó formas de escritura alternativas a la versificación en busca de “un espacio literario como una patria”, a la par que profundizó su sentimiento de judeidad (*Diarios*, p. 465)¹⁴. Este conjunto integra la matriz de una obra como *El infierno musical*, última colección de versos publicada en vida de la autora, dos años después de su último viaje a París, y que invita a explorar un aspecto con frecuencia omitido de la poética pizarkiana. Tal como se adelantó en el apartado anterior, se trata de la tendencia hacia una prosa de carácter transicional en sustitución del verso y subordinada a una suerte de prescripción iconoclasta. La tensión perceptible entre el verso y la prosa en simultáneo con el peculiar tratamiento de la imaginería promueven, como correlato poético de la diáspora judía en coexistencia con el *Grand Tour* de Pizarnik a Francia, el exilio del poema respecto

sólo sea para aguzar la pensadora, la cual se herrumbra un poquito en esta maldita y entrañable ciudad de merdre” (*Correspondencia*, p. 282).

¹³ Según su biógrafa más reconocida, a quien ya mencionamos, no fue el “territorio de la felicidad” lo que Pizarnik encontró en Francia sino “un harapo desconocido y desconcertante, un resto quemado por el ácido del tiempo [...] la patria secreta [convertida] en un paisaje como un puño, donde se habla una lengua extranjera y no hay siquiera un poco de aire para respirar” (Piña (2005), *op. cit.*, p. 205). Es oportuno complementar las apreciaciones de Piña con una reflexión de Gaston Bachelard que revela la falibilidad del cálculo respecto de los espacios imaginados: “L’espace saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l’imagination”, en: Bachelard, Gaston: *La Poétique de l’espace*. Paris: PUF, 1964, p. 17.

¹⁴ Destacan dos comentarios de Pizarnik, ambos registrados en 1965, que asocian París con un espacio fructífero para la escritura: “He abandonado mis penosas investigaciones poéticas. Como si fueran posibles solamente en París” (*Diario*, p. 399); “Estoy haciendo lo posible —es decir, lo imposible— por volver a París. Allí, a pesar del desamparo externo, soy más feliz. Quiero decir: puedo escribir con más libertad (esto es tan complejo y tan indecible)” (*Correspondencia*, p. 173). Alicia Borinsky proporciona acaso la síntesis más justa sobre esta conciencia, aún cuando falta a observar que la sacralidad de lo escrito en conjunción con lo secular como una condena conlleva esa resistencia a la representación de imágenes visibles que, en alguna medida, es de cuño iconoclasta: “La sensibilidad de Alejandra es judía por su pasión nomádica, por la celebración de lo escrito como sagrado y la visión de lo secular como una suerte de condena”: Borinsky (2000), *op. cit.*, p. 411.

del verso y de la imagen respecto de lo visual. La experiencia subjetiva de la otredad encuentra así su expresión en un desplazamiento del poema y la imagen en el orden de la *atopía*.

LA ESCRITURA COMO ἔξοδος

El retorno, según Pizarnik, es “una operación casi quirúrgica en donde en vez de ser amputado uno es injertado de extrañas y antiguas ramas con las cuales no sabe cómo moverse, y se pasea por las calles como por antiguas fotos de las cuales se han perdido los datos” (*Correspondencia*, p. 225). Las analogías despuntan con nitidez desde la enmarañada trama que fueron conformando los viajes, decisivos en la biografía de la autora: el retorno se asemeja a un injerto, la partida a una amputación. Así, la experiencia del viaje se halla desplazada desde el punto equidistante donde transcurre, *entre la acción y la contemplación*, para fundirse por completo con esta última, hasta convertirse en una convalecencia¹⁵. Lo que venimos diciendo nos recuerda un par de lacónicos renglones que Pizarnik confía a su diario el 4 de septiembre de 1968: “He querido decir la violencia y sólo atiné a recordar el lenguaje de la sumisión” (*Diarios*, p. 457). Aquí están enunciados los dos extremos entre los cuales se mezclan los sentimientos de revuelta y resignación que acompañan al exilio como experiencia de supervivencia o resistencia, es decir, cuando el sentido de pérdida del exilio se confunde con el de ganancia y a la inversa.

De hecho, en la última cita resuena con toda su ambigüedad el verso: “*Exiled, but not lost!*” del coro en *The Drama of Exile* de Elizabeth Barrett Browning. Adán y Eva son expulsados del jardín del Edén bajo la tutela misericordiosa de Dios que no los abandona. Sin embargo, pierden la posesión de la lengua singular; más tarde seguirá Babel. A este primer exilio inscrito en la historia judeo-cristiana, con la dilución de una lengua —es decir, de un sistema de representación— como signatura, sigue en importancia el del pueblo de Israel bajo la guía de Moisés para escapar de la opresión en Egipto. Durante el viaje a través del desierto que refiere el libro del *Éxodo* (20, 4-5), tiene lugar un episodio seminal para las doctrinas iconoclastas: al descen-

¹⁵ “*Entre l’action et la contemplation, c’est un étrange état que celui du voyage*”, Ponge: Francis: «Le Porte-plume d’Alger», en: *Méthodes*. Saint-Amand: Gallimard, 1961, p. 81.

der del Monte Sinaí, Moisés destruye las Tablas de la Ley cuando ve a los hebreos adorando un becerro de oro¹⁶.

Un valioso estudio de Alain Besançon sobre la historia de la iconoclasia —que alcanza a analizar la abstracción pictórica de artistas como Vladimir Malevich, entre otros, como uno de sus corolarios contemporáneos— sostiene que la interdicción de las imágenes obedece a la fe suscitada por la *infinita dignidad* del objeto de representación en combinación con la certeza sobre la *indignidad* de los medios para representarlo. El éxtasis místico y una intuición sin mediaciones —visuales— ayudarían a alcanzar lo divino en coincidencia con el *punto extremo de la conciencia* del individuo¹⁷.

Naturalmente, no son los estados mencionados en último lugar mas sí el menoscabo de los medios disponibles —las palabras—, en contraste con el paroxismo frente a lo que se aspira a representar —lo inmanente y tangencial a la existencia—, uno de los motivos que invitaría a leer una infiltración de carácter iconoclasta en *El infierno musical*, libro que Pizarnik publicó un año antes de darse muerte.

Sería conveniente ahora repasar algunos de los datos que imaginamos dispuestos sobre hojas traslúcidas, conformando los mapas biográficos de esta poeta de *signo Tauro, raza judía e infancia desdichada y humillada*, donde están fijados los vértigos de los viajes propios pero también ajenos, esto es, el éxodo de sus padres desde Europa en el núcleo centrífugo de la diáspora del pueblo judío (*Diarios*, p. 157). Lo que podríamos llamar el exilio voluntario de Pizarnik en París —su “patria secreta” (*Correspondencia*, p. 142)— por contraposición al exilio involuntario en su ciudad natal, Buenos Aires, se extiende entre 1960 y 1964. Poemas concebidos en ese período aparecen publicados en *Extracción de la piedra de la locura* en 1969, ese “librito funesto y pobrecito” que está “tan denso de muerte”, con el que Pizarnik siente que ha terminado con un estilo (“o lo que se llame”, explica): “La figura se ha cerrado” (*Correspondencia*, p. 275)¹⁸. En

¹⁶ La prohibición manifiesta de las imágenes en el Antiguo Testamento se lee también en el Levítico (26, 1).

¹⁷ Besançon, Alain: *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Trad. de Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003, p. 454.

¹⁸ Sigue una síntesis posible sobre la poética de *Extracción de piedra de la locura*, que abarca textos concebidos en el período parisino, al que Pizarnik recordará con beneplácito respecto de las libertades que había ofrecido a la escritura: “No solamente que la forma predominante sea el poema en prosa, breve o extenso, sino el tono y las imágenes, la zona de indagación poética, fundamentalmente, la presencia, en un nivel nunca antes registrado, de la muerte, y una emergencia exasperada de la desestructuración subjetiva, los cuales nos instalan en una zona abiertamente ominosa y alucinada. También hay un refor-

1971, le sigue la publicación de “una serie de poemas en prosa (más sueltos que los a triple llave del libro) que son buenos en partes y malos en otras”, *El infierno musical* (*Correspondencia*, p. 289). Entre la aparición de una y otra obra, Pizarnik regresó por algunos pocos días a París. Lo que hemos definido como un *exilio desdoblado* a partir del sentimiento de extranjería que ella manifiesta en coincidencia con el primer regreso desde Francia a Argentina, cede lugar en los últimos años de su vida a un sentimiento de extranjería radical dominado por la conciencia de judeidad. La primera entrada en el diario, el año de aquel segundo y último viaje a París, dice así:

Muchas lágrimas derramadas al pensar en Israel. Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. [...] antes que nada y sobre todo, un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar (p. 469)¹⁹.

zamiento de la investidura del lenguaje como instancia única de realización vital que resulta nueva en su escritura” (Piña (2005), *op. cit.*, p. 194). En este fragmento destaca la apreciación del relieve que adquieren ciertos tópicos, como la muerte, y no deja aún de ser polémica la señalada adscripción —que la misma Pizarnik extenderá sobre todo a *El infierno musical*— al género del poema en prosa. Excepto que esta categoría se revise a la luz de la exigua tradición con que cuenta en las letras argentinas, y los experimentos de Pizarnik resulten un modelo de la disparidad de rasgos constitutivos del género en el contexto del Río de la Plata; revisión que queda por hacer.

¹⁹ La transformación interior que el judaísmo opera en Pizarnik, de la que esta cita aspira a dar cuenta, cobra relevancia en contraste con lo que ella había escrito quince años antes: “Viene mi tía. Masoquísticamente, habla de Hitler y del antisemitismo. La tranquilizo. ¡Siempre con lo mismo! Esto días, Dormusch me ‘obligó’ a tomar un poco de conciencia sobre mi condición de judía. Lo hago a pesar mío. ¡Si sólo fuera eso! Mi angustia no permite lamentos intrusos” (*Diarios*, p. 63). De hecho, este aspecto del relativamente invariable imaginario pizarkiano es uno de los que atraviesa mayores alteraciones a través del tiempo, con menciones explícitas en el diario y el epistolario especialmente a partir de mediados de los 60. Piña destaca que ciertos elementos de la tradición judía aparecen por primera vez en textos escritos a inicios del 70 (*ibid.*, p. 224). Al respecto, puede leerse el estudio de Evelyn Fishburn, «Different Aspects of Humour and Worldplay in the Work of Alejandra Pizarnik», en: Mackintosh, Fiona/ Posso, Karl (eds.): *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*. Woodbridge: Tamesis, 2007. Son escasos los trabajos que abordan este aspecto de la poética pizarkiana. Entre ellos destacan, además de los ya citados, incluidos los de Borinsky y Senkman: Goldberg, Florinda: *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Gaithersburg, Maryland: Hispamérica, 1994; Telaak, Anastasia: *Körper, Sprache, Tradition: jüdische Topographien im Werk zeitgenössischer Autorinnen und Autoren aus Argentinien*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

El reconocimiento del viaje como acontecimiento medular de la propia identidad sitúa al exilio, a su complemento inmanente: el espacio, y al retorno que le es contingente a ambos, en el centro de la poética pizarkiana.²⁰ La insistencia con que la autora afirma su situación de exilada del lenguaje reclama ser interpretada en el marco de las instancias biográficas aludidas hasta aquí²¹. Éstas revelan que, en los últimos años de su vida, se sentía dominada por una sensación de desarraigo trascendental que, en principio, se hallaba enlazado con la condición judía de la errancia y sólo contrarrestado mediante la escritura porque, según creía: “En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema —tierra prometida—”²².

POESÍA SIN PRESENCIA

El antagonismo manifiesto entre exilio y *poiesis*, que hallaría su desenlace en el retorno como fondo o motivo de la escritura poética, remite —tal como nos adelantamos a mencionar— al entrecruzamiento de la genealogía judía de Pizarnik con las estadías reducidas por el descontento a esporádicas visitas en Buenos Aires y París —esas “patrias devastadas por una luci-

²⁰ Una idea semejante aparece tempranamente referida en el mismo diario: “Heredé de mis antepasados las ansias de ir. Dicen que mi sangre es europea [...] condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. [...] heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en un lugar alguno” (p. 30)

²¹ Las alusiones en el diario a esto mismo son recurrentes, y las siguientes valen como ejemplo: “El lenguaje me es ajeno. [...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera” (p. 286); “Hablar en español me es igualmente difícil. Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras” (p. 364); “la prosa de mi idioma espantoso” (p. 434).

²² «Prólogos a la antología consultada de la poesía joven argentina», en: Pizarnik, Alejandra: *Prosa completa*, ed. de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2003, p. 300. En la misma línea de reflexión, en 1961, Pizarnik consigna el deseo de: “Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada donde guarecerme” (*Diarios*, p. 275). Y, en 1968: “Empiezo con éste, el cuarto cuaderno del año o, más precisamente, del 20 de febrero —fecha en que me mudé y vivo sola— hasta hoy. [...] Este cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas, inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino. Algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gusta o como necesito” (p. 443). Asimismo, se vuelve indispensable recordar la asimilación de los “cambios de forma” a los que Pizarnik llamó “cambios espaciales” en función de “hallar un espacio literario como una patria” (*Diarios*, p. 463).

dez tan intensa que nos hace vivir algo más acá de la experiencia”— y el último libro, donde “[ella] ya no tiene morada”²³.

Esta última apreciación de la crítica replica las reiteradas analogías entre la poesía y el espacio fundadas en la *unión espiritual* que, según Pizarnik, existe entre la poesía y la pintura (*Prosa*, p. 300). La mención de tales analogías invita a dejar de lado los episodios, citados hasta aquí, regidos por el sino del éxodo involuntario de la diáspora y el voluntario hacia Europa, para pasar a examinar cómo éstos se presentan mediados por la escritura poética en *El infierno musical*.

En tal sentido, es indispensable retomar el texto donde se lee la metáfora que identifica el poema con la tierra prometida, en tanto constituye uno de los comentarios más esclarecedores de Pizarnik respecto de su propio método de escritura, que hace pensar en los artistas plásticos. El mismo consiste en escribir *contemplando* hojas blancas dispuestas sobre un muro, alternando las palabras con dibujos: “A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual” (*Prosa*, p. 300). La última expresión tiende un puente analógico entre poesía, *invocación*, *evocación* y *conjuración*, pues la poesía, para Pizarnik, es el territorio donde tiene lugar un *exorcismo*, una *reparación* (*Prosa*, p. 300)²⁴.

La idea parece extraída de los escritos estéticos de Charles Baudelaire, quien compara la poesía, la pintura y sus colores con *sorcelleries évocatoires*²⁵. Por otra parte, la imagen como invocación interviene en el origen mismo de la pintura, según Plinio el Viejo relata en su *Historia natural*: una joven corintia traza sobre un muro de piedra el contorno de su amado, quien está próximo a partir²⁶. Si embargo, la lógica secuencial entre la presencia y la ausencia que rige al mito se invierte en la descripción del método de escritura de Pizarnik: ella circunda con una línea el vacío que será ocupado por una palabra que nunca ha estado allí antes²⁷. Modalidad retrospectiva del gesto que, en

²³ Borinsky (2000), *op. cit.*, p. 409. Senkman (1983), *op. cit.*, p. 286.

²⁴ Esta reflexión remite a las filiaciones entre el lirismo y la poesía como *reparación* que fueron aludidas en la introducción de este trabajo.

²⁵ Baudelaire, Charles: *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1992, p. 170; *L'art romantique*. Manchecourt: Flammarion, 1968, p. 250.

²⁶ Plinio el Viejo: *Textos de historia del arte*, ed. de Ma. Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 1987, p. 93.

²⁷ Se leen reflejos versificados de esta práctica en: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia” Pizarnik, Alejandra: *Obras Completas, Poesía & Prosa*. Cali: Corregidor, 1994, p. 239.

busca de una genealogía literaria desconocida, imita la escritura originaria donde el pictograma precede a la palabra²⁸.

La comparación entre los poemas y los cuadros subyacentes en la poética pizarkiana revalida la significación categórica que concentra en ella el espacio y sus reminiscencias del silencio pictórico. La imposibilidad de escribir una novela, no obstante el deseo sostenido de hacerlo, pondría por su parte de manifiesto esa cierta aversión hacia el tiempo y su correlato literario: la narración, sobre la que Pizarnik ha dejado suficientes testimonios escritos. Sigue la transcripción de uno de ellos, tan breve como contundente: “Todo se reduce a una elección entre el verso y la prosa. La tentación de escribir una novela equivale a golpear —a seguir golpeando— en la puerta de la realidad cotidiana que execro” (*Diarios*, p. 347).

En consecuencia, resulta factible pensar que el gesto reverencial de la poética pizarkiana hacia el espacio —del que la pintura sería su materialización estética más acabada— parte asimismo de una reclamación de la función que Gastón Bachelard le confiere al mismo: comprimir el tiempo en sus mil alvéolos²⁹. Así, la geografía de las idas y los regresos inherentes a las experiencias del viaje y el exilio “enlaza al *otro espacio*”, es decir, al espacio de la poesía pero también de la prosa y la “prosa poética” con que está escrita gran parte de dicha poesía, así como los diarios y las cartas de Pizarnik. En ellos se observa la puesta en texto de una “conspiración de invisibilidades”, las *tangibles ausencias* que resisten la representación (“En esta noche, en este mundo”, *Obras*, p. 239).

Dicho con nuestros propios términos, la puesta en texto de una imaginería que rehuye el régimen ortodoxo de la visualidad, lo cual contrasta notablemente con el interés que la pintura despertaba en la autora³⁰. La representación de las *tangibles ausencias* insta un “espacio de luz dentro de la luz” («Lazo mortal», *Obras*, p. 161). Es decir, el vacío del dibujo en el interior del poema, a la espera de una palabra, hecho imagen. Ivonne Bordelois afirma que las imágenes de Pizarnik pertenecen a una

²⁸ Son redundantes los comentarios en la prosa de Pizarnik sobre la imposibilidad de vislumbrar alguna identidad con la literatura nacional; “Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo” (*Diario*, p. 412).

²⁹ Bachelard (1964), *op. cit.*, p. 27.

³⁰ La pintura ejercía una atracción tan fuerte en Pizarnik que llegó a pensar poemas a la manera de cuadros (*Correspondencia*, p. 59). En una carta dirigida a su psicoanalista, León Ostrov, que corresponde probablemente a principios de junio de 1960 declara: “Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto”, en: *Alejandra Pizarnik / León Ostrov. Cartas*, ed. de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvin, 2012, p. 44.

estirpe visual y musical convergente (*Correspondencia*, p. 83); quizá sería más acertado afirmar que la imagen musical es lo que resta en ausencia de la imagen visual. En alusión a esta fallida acción de nombrar con las palabras en intersección con las imágenes, la poeta ha dejado un verso cargado de resonancias: “No el poema [la mención] de tu ausencia, sólo un dibujo, una grieta en el muro” («Nombrarte», *Obras*, p. 98). Inclinación del retrato hacia la iconoclasia, reducción de la figuración a una grieta lindante con la abstracción.

EL ECLIPSE DE LA MIRADA

En un extenso ensayo sobre la pintura del retrato en Rembrandt, Georg Simmel sostiene que el artista excepcional ignora las imágenes transpuestas de forma inmediata desde la superficie de la realidad para crear las propias a partir de lo profundo, de la máxima fecundación de los contenidos del mundo³¹. Con los términos de Pizarnik, se revelarían así las “imágenes originarias de las sombras interiores más lejanas y desconocidas e insospechadas” (*Obras*, p. 154)³². La inexistencia de palabras visibles que la autora delata en “En esta noche, en este mundo”, debería entenderse como la inexistencia de palabras que puedan hacer visibles las “presencias inquietantes” y los “signos que insinúan los terrores insolubles”, referidos en «Piedra fundamental» de *El infierno musical*.

Si, tal como se desprende de una lectura atenta a los motivos recurrentes en el libro, escribir es *escribir contra el miedo*, las figuras que se *presienten* no han de textualizarse o, dicho con un término de la misma autora, *escribirarse* como imágenes visuales (*Obras*, p. 154)³³. Así pues, el rebajamiento de lo visual en la

³¹ Simmel, Georg: *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Trad. de Emilio Estiu. Buenos Aires: Prometeo, 2005, p. 45.

³² El poeta Yves Bonnefoy ha dejado un fragmento memorable sobre esta condición de la escritura: “Écrire, ne serait-ce qu’un mot: et déjà une langue est là, et s’affaire, et avec elle toutes les ambiguïtés, tous les faux-semblants —tout le passé— du langage. Jamais d’immédiat pour l’écrivain, même s’il est passionnément attentif à ce qui n’a pas de nom, pas de figure encore définissable”: Bonnefoy, Yves: «Peinture, Poésie: vertige, paix», en: *Le nuage Rouge*. Paris: Mercure de France, 1977, pp. 319-326, cito p. 319.

³³ La insistencia de Pizarnik en asimilar los poemas a cuadros avala comprender esto último a la luz de una reflexión del escritor-artista John Berger, para quien la imagen (del dibujo) es una acumulación de signos que logra transformarse en presencia. En la poética de Pizarnik, la imposibilidad de que las figuras se textualicen como imágenes conllevaría el consecuente vacío de las presencias (visibles). “At a certain moment – if you’re lucky – the accumulation becomes an image – that’s to say it stops being a heap of signs and becomes a

obra alcanza una suerte de iconoclasia alentada por el temor y la desconfianza de alguien que “en amistad con sus ojos ha visto, ha visto y no ha aprobado” (*Obras*, p. 167). No sorprende que la inquietud suscitada por las imágenes determine la economía de formas y colores dominante en la escritura de quien llega a concebir una *mirada con umbral, desde una alcantarilla* (*Obras*, p. 80; *Diarios*, p. 343).

Dicha economía, a la que obedece la exclusión casi radical de lo visible en *El infierno musical* (con la excepción de «Los poseídos entre lilas», texto originariamente concebido como teatral), reclama atender a dos aspectos del conjunto de la obra poética de Pizarnik³⁴. Uno de esos aspectos, que aspiramos a identificar más que a describir exhaustivamente aquí, radica en el hecho de que las ideas y las sensaciones pueden inscribirse en su poesía y prosa en torno a una palabra, trazando innumerables círculos concéntricos que funcionan como un vidrio de aumento para el lector. En cambio, el color —condición capital de la imaginación visual en un texto— aparece limitado a formas concisas. Aún en el ejemplo: “cuando estalla el aro de fuego verde vivamente abrazado al aro de fuego azul vivamente abrazado al aro de fuego lila”, el *vivo abrazo* ciñe la dispersión del estallido a un punto (*Prosa*, p. 15). El moderado cromatismo de la escritura pizarkiana se expresa mediante estrechas síntesis, entre un color en particular y una cosa en singular, con la cohesión característica e invulnerable de la alegoría: el azul se corresponde con los ojos, el lila con las flores, el negro con la noche y el silencio. Por otra parte, cabe notar una tendencia a suprimir la variedad tonal de los colores y colores derivados de los primarios: en los textos poéticos de Pizarnik no hallamos celestes, violetas ni anaranjados.

La dilución del color vacía las imágenes visuales de *El infierno musical*, desafiando la simbiosis entre texto y visualidad constitutiva del género al que Pizarnik adscribe la serie de escritos allí reunidos: el poema en prosa (*Correspondencia*, p. 289). En trabajos anteriores pudimos examinar esta supuesta vinculación en el contexto de la historia del género, cuya génesis exige atender a las transposiciones entre la literatura y la pintura en Francia a partir de mediados del siglo XIX, y que prácticamente

presence”: Berger, John: *Bento's Sketchbook*. New York: Pantheon Books, 2011, p. 9.

³⁴ Bordelois destaca el “contenido exclusivamente lírico” de las tres páginas que Pizarnik extrajo del borrador de treinta páginas para conformar esta parte de *El infierno musical*, “Los poseídos entre lilas” (*Correspondencia*, p. 291).

no cuenta con tradición alguna en las letras argentinas³⁵. Todo indicaría que el grado de irresolución que ostenta la imaginaria visual en *El infierno musical* —en combinación con la erradicación de la narración— cuestiona la incorporación de esta obra en el canon del poema en prosa, dado que socava las prescripciones concebidas por la crítica tradicional al respecto³⁶. Los experimentos que Pizarnik identificó con el poema en prosa podrían definirse, más bien, como un *trompe-l'oeil* de prosa construido con versos libres. En cualquier caso, son textos que, lejos de establecerse en el interior de una categoría genérica reconocida aún cuando imprecisa —el poema en prosa—, existen en situación de destierro a distancia de la misma y del resto de las categorías que conforman el sistema de los géneros literarios, exhibiendo en relación con este último cierta condición de extranjería.

En resumidas cuentas, y tal como se tuvo oportunidad de señalar con anterioridad, el enajenamiento que afecta a los textos de *El infierno musical* —respecto de los géneros reconocibles— y a las imágenes que estos comprenden —respecto del campo de la visión— es el correlato literario y estético de la sensación de otredad que afectaba a Pizarnik de manera irrevocable aún encontrándose en Buenos Aires.

Theodor Adorno, en un ensayo sobre Franz Kafka —a quien Pizarnik distingue como uno de los de “su raza” y cuyos diarios leía con devoción comparable a la de los lectores de la Biblia (*Diarios*, p. 447)—, aporta una reflexión que citaremos a continuación con una intención concluyente en el marco de esta interpretación de la poética pizarkiana. Adelantándonos a la cita, adquiere sentido recordar que en la génesis de esta poética

³⁵ Remitimos, en particular, a nuestros trabajos: «Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, (2001-2004), <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado 22-XI-11]; «Poetización de la prosa: 'la otra que eres se desea otra'», *Anuario Escuela de Letras - UNR*, 8 (2003), pp. 132-39; «Pinturas sin caballete. Poesía y pintura en el origen del poema en prosa moderno», en: *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo. Transmigraciones y Correspondencias*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (en prensa).

³⁶ Sobre el canon del poema en prosa se sugiere revisar la bibliografía consultada y citada en los trabajos que se consignan en la nota precedente y en la nota 2. En la misma destacan los siguientes estudios clásicos: Bernard, Suzanne: *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994; Sandras, Michel: *Lire le Poème en prose*. Paris: Dunod, 1995; Vincent-Munnia, Nathalie: *Les Premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris: Honoré Champion, 1996; Simon, John: *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York & London: Garland, 1997; Leroy, Christian: *La Poésie en prose française du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Champion, 2001.

radica el gesto con que Pizarnik trazaba un dibujo a modo de invocación de una palabra. Según Adorno, cuando el elemento visual prevalece en la literatura como *gesto*, termina enajenado por completo de la imagen (en sentido literal) y lo visible deviene entonces pura trascendencia del “absoluto ‘ahí’”, con términos de Pizarnik, pura trascendencia de la *execrable realidad cotidiana*³⁷. A ella, como a Kafka, le hubiese bastado con poder *considerar distinto el lugar donde se está*³⁸.

De allí el vivir con un apuro, una urgencia, para ir a dónde: “Sensaciones de Éxodo” (*Diarios*, p. 306). Con la conciencia, el presentimiento de estar *sobreviviéndose* en holocausto (*Diarios*, p. 493), Pizarnik hizo suyo el dilema crucial de los iconoclastas: “¿Paraíso o infierno? El uno o el otro, pero jamás la Tierra”³⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor: «Apuntes sobre Kafka», en: *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 260-292.
- Arendt, Hannah: *Essays in Understanding 1930-1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, ed. de Jerome Kohn. New York, Schocken Books, 1994.
- Bachelard, Gaston: *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1964.
- Barret Browning, Elizabeth: *Drama of Exile and Other Poems*. New York, Langley, 1845.
- Berger, John: *Bento's Sketchbook*. New York: Pantheon Books, 2011.
- Besançon, Alain: *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Trad. de Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003.
- Baudelaire, Charles: *L'Art romantique*. Manchecourt: Flammarion, 1968. — *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Bonnefoy, Yves: «Peinture, Poésie: vertige, paix», en: *Le nuage Rouge*. Paris: Mercure de France, 1977, pp. 319-326.
- Borinsky, Alicia: «Memoria del vacío: una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías», *Revista Iberoamericana*, LXVI, 191 (abril-junio 2000), pp. 409-412.

³⁷ Adorno, Theodor: «Apuntes sobre Kafka», en: *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 260-292, cito 283.

³⁸ Kafka, *op. cit.*, p. 358.

³⁹ Besançon, *op. cit.*, p. 393.

- Figues, Orlando: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Trad. de Eduardo Hojman. Barcelona: Edhasa, 2010.
- Kafka, Franz: *Diarios (1910-1923)*, ed. de Max Brod. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Pizarnik, Alejandra: *Obras Completas, Poesía & Prosa*. Cali: Corregidor, 1994.
- *Correspondencia Pizarnik*, ed. de Ivonne Bordelois. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- *Prosa completa*, ed. de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- *Diarios*, ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2010.
- *Alejandra Pizarnik / León Ostrov. Cartas*, ed. de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvin, 2012.
- Piña, Cristina: *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Plinio el Viejo: *Textos de historia del arte*, ed. de María Esperanza Torregó, Madrid: Visor, 1987.
- Ponge: Francis: «Le Porte-plume d'Alger», en: *Méthodes*, Saint-Amand: Gallimard, 1961.
- Simmel, Georg: *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Trad. de Emilio Estiu. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Senkman, Leonardo: *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pardes, 1983.
- Weiss, Peter: *La estética de la resistencia*. Trad. de José Luis Sagües, Arturo Parada y Luis A. Acosta. Hondarribia: Otras Voces, 2003.