

(d)

A LA BÚSQUEDA DE LA SOLEDAD SONORA FORMAS DEL SILENCIO EN LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

NÚRIA CALAFELL SALA
Universitat Autònoma de Barcelona

Surgiendo de la dolorosa conciencia de una falta múltiple –de lenguaje, de amor, de individualidad–, la poética de Alejandra Pizarnik se define como una pugna para lograr superarla a través del trabajo con la página en blanco. Ésta se tensa, se retuerce y se atraviesa, en lo que se revela como una práctica del límite que enfrenta al sujeto consigo mismo y con el lenguaje. Ello favorece la visualización de distintas y contradictorias formas de silencio: desde un silencio que se experimenta mediante del cuerpo y sus metamorfosis hasta un silencio místico, pasando por sus manifestaciones escriturales y autorreflexivas, todas ellas nos hablan de una “única tentación y la más alta promesa”.

PALABRAS CLAVE: *Diarios* de Alejandra Pizarnik, silencio, melancolía, ritmo.

Puntos de partida

*El silencio posee su propia osamenta,
sus propios laberintos y sus propias contradicciones.
Elie Wiesel, Contra la melancolía*

Es ya un lugar común en la crítica de la escritura femenina estudiar el silencio como una metáfora del ser y del sentir de la que toma la pluma y decide contar su experiencia en relación consigo misma y con el mundo. Desde la que prefiere la exposición clara y contundente de un cuerpo como página en blanco en la que se inscriben y describen heridas, sentimientos y pasiones prohibidas, hasta la que recurre a la palabra escrita para dibujar sobre ella la paradoja de una resistencia que se ilumina en cada una de las tachaduras, en cada uno de los vacíos que genera el mismo acto de escribir, todas ellas ponen de manifiesto la fuerte vinculación que las une a

85

un silencio cargado de significaciones y de potencialidades. Y es que, como reza la cita que encabeza este apartado, el silencio no es un significado único ni la reducción de un simple significante, sino que, como todo organismo vivo, se mueve y se transforma, adquiere unas características parecidas u opuestas, posee y desposee, y en el intermedio permanece en poder de quien lo convoca.

Ahondar en su estudio es, en este sentido, una tarea infinita, en constante proceso de renovación y cambio, pero siempre interesante y enriquecedora. No obstante, no es mi propósito llevar a cabo una genealogía completa del término ni detallar todas y cada una de las posibilidades que ofrece, sino centrar mi análisis en su especificidad como figura de escritura y de lectura en la obra de Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-Buenos Aires, 1972). Su poética, penoso recorrido a través de las múltiples bifurcaciones que aparecen a lo largo del camino, se muestra siempre oscilante entre la conciencia de una herida que marca con sangre el dolor de una pérdida y de una falta irre recuperables –desde el lenguaje hasta la propia estructura subjetiva, pasando por la realidad, el amor y sus múltiples manifestaciones–, y la necesidad de suturarla por medio del ejercicio escritural: “La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia” (Pizarnik, 2003: 79).

En ella pronto emerge un silencio que no sólo se inscribe en el tejido del texto, siendo hilo y aguja a un mismo tiempo, sino que se convierte en un elemento de autorreflexión literaria, en el trazo de una huella que agujerea la letra y se coloca en un lugar *otro* desconocido y anhelado. Y subrayo especialmente el término *otro* porque no se trata tanto de poner en contacto espacios distintos y alejados entre sí, como de descubrir aquello que permanece latente e indescifrable en el seno de éstos. Aunque ello suponga dar voz y rostro a un vacío, a un hueco o a la nada más absoluta.

Más allá del primer movimiento retórico efectuado por el silencio (Chirinos, 1998), el que me interesa destacar aquí es este último, pues es el que se enfrenta a la barra que lo separa del lenguaje para interrogarla, sacudirla, pulverizarla. En el pequeño salto que el silencio realiza en el seno mismo de la escritura se pone de manifiesto que hablar de él, invocarlo o tematizarlo, es hablar sobre y a pesar de la escritura, es situarse dentro y fuera de la página en blanco; en definitiva, es testimoniar que toda experiencia literaria –y habría que añadir: toda experiencia literaria moderna– es una experiencia de los límites –del lenguaje, del ser, de la realidad–, y una travesía hacia aquellas zonas prohibidas al conocimiento humano –tanto las externas como las internas. Un nuevo sentido se deduce de aquí, y es el que vincula el silencio con la necesidad de una nueva mística que encuentra en la unión de los contrarios su única posibilidad de revelación: “la música callada/ la soledad sonora” como puntos de partida, pero también como puntos de llegada.

Cuatro referentes de lectura –la corporal, la textual, la reflexiva y la mística– para un único significante, cuatro significados expuestos a lo largo y ancho de la obra pizarnikiana para arriesgar interpretaciones y abrir nuevos caminos a la investigación. Casi todos los trabajos críticos que se han aproximado al tema lo han hecho desde la poesía –raras veces desde los trabajos en prosa–, no obstante, no hay que olvidar que Alejandra Pizarnik trazó un recorrido literario y vital acompañada siempre por sus cuadernos. Independientemente de la acalorada controversia que desató en su momento la publicación,¹ lo que creo importante retener en estas pocas páginas es el componente “literario”, “textual” y “escritural” que se activa en ellos. A medio camino entre lo público y lo privado, lo externo y lo íntimo, lo ajeno y lo personal,² los *Diarios* de Alejandra Pizarnik constituyen un documento de gran valor para interpretar el conjunto de su escritura, y para delimitar los contornos de su subjetividad y de su identidad.

Imágenes de un sujeto silencioso

Pero Tereo se enamoró de su cuñada Filomela; la violó, y, para que no pudiera quejarse, le cortó la lengua. Pero la joven encontró el medio de que su hermana se enterase, bordando sus desgracias en una tela. Entonces Procne decidió castigar a Tereo, para lo cual inmoló a su propio hijo, Itis; mandó cocerlo y sirvió su carne a Tereo, sin él saberlo; luego huyó con Filomela [...] Las jóvenes rogaron a los dioses que las salvaran. Éstos se apiadaron y las transformaron en pájaros: a Procne, en ruiseñor, y a Filomela, en golondrina.

Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*

Todo mito, se nos dice, nace de la necesidad de explicar una realidad –y léase entre líneas una psicología, un comportamiento– que se revela extraña, ajena y desconocida, cargada de momentos y situaciones inexplicables o incomprensibles. Cierto. Pero por eso mismo no debe olvidarse que el mito es esta misma realidad transformada, representada o, si se prefiere, literaturizada. Así, si en un primer nivel este trágico triángulo nos habla del deseo, de la pasión, del abuso de poder, e incluso de la violencia del hombre-verdugo ejercida sobre la mujer-víctima, en un segundo nivel nos encontramos con la historia de una venganza que se realiza en y desde un espacio corporal –espacio igualmente textual–, siendo éste entendido como un lugar de pérdidas y de resistencias.³

¹ Con reseñas negativas de Ana Nuño, Patricia Venti y Nora Catelli.

² No es ninguna casualidad que la autora se decidiera a publicar algunas de estas anotaciones: si hacemos caso a lo que nos dice Patricia Venti (2004) hubo una primera publicación en la revista colombiana *Mito* bajo el título de “Diario 1960-1961” (1961); y una segunda selección en *Poesía=Poesía* y en *Les lettres nouvelles* (1964) con el marbete de “Fragmentos de un Diario, París, 1962-1963”.

³ A un nivel inferior, pero no menos importante, Procne también ejemplifica un cuerpo en resistencia: el asesinato de su hijo, la negación de la maternidad en su función más social es, en este aspecto, clave. Como Medea, pero sin sus poderes, Procne se erige en el antecedente

Señala David Le Breton (2006: 13) que la palabra *silencio* hunde sus raíces en dos verbos latinos, *tacere* y *silere*, cuya única diferencia –dejando de lado la gráfica– reside en la capacidad de ambos para regir sujetos animados o inanimados: mientras el primero queda delimitado por un uso exclusivamente humano,⁴ el segundo puede abarcar también animales u objetos, y reflejar las consecuencias que en el ánimo tiene la ausencia de ruido. Si bien la distinción es correcta, pienso que es incompleta, y más si tenemos en cuenta las connotaciones que ambos términos han registrado a lo largo de los siglos. De entre todas ellas me gustaría destacar aquí la que establece un fuerte vínculo entre el verbo *tacere* y la palabra femenina, sobre todo tras la primera Carta a los Corintios de San Pablo: “las mujeres callen en las asambleas, pues no les está permitido hablar, sino que se muestren sumisas, como manda la ley. Y si quieren aprender algo, que lo pregunten a sus propios maridos en casa; pues no está bien visto que una mujer hable en una asamblea”⁵ (Corintios 14, 34-35; de la trad. esp., 1989: 1179).

A partir de ahora, queda proclamada como ley la sumisión de la mujer a la voluntad del hombre y, lo que es más importante, la *tachadura* –y sigo aquí con el juego de las etimologías, pues tachar es hacer callar, omitir expresamente lo que no se quiere que se sepa– de su voz y de su intelecto como formas inferiores del ser. Inscrita en esta cultura y pugnando por encontrar aquella fisura a través y desde la cual situarse, la mujer se lanza a una lucha encarnizada por devolverse aquello que le ha sido sustraído sin su consentimiento y por materializarse en aquellos espacios de los que tradicionalmente ha sido expulsada, entre ellos la escritura.⁶ Desde la otra orilla, la mujer explorará nuevas formas de expresión con las que romper antiguos moldes y diluir viejas fronteras: la corporalidad en carne viva, la melancolía, el misticismo y, la que aquí nos ocupa, el silencio, todas ellas nos hablarán –desde la misma página en blanco tantas veces negada– de la necesidad de una trasgresión y de las posibilidades de una rebelión.⁷ No

de una maternidad que toma las riendas de aquello que le ha sido otorgado y decide, piensa por sí misma y escoge.

⁴ Algunas metáforas poéticas podrían rebatir esta distinción (por ejemplo, el famoso poema VII de Catulo, donde la “noche calla”), pero se trata de recursos retóricos que buscan la personificación del objeto.

⁵ Así en el original latino: “mulieres in ecclesiis taceant/ non enim permittitur eis loqui/ sed subditas esse sicut et lex dicit/ si quid autem volunt discere/ domi viros suos interrogent/ turpe est enim mulieri loqui in ecclesia” (*Vulgata*, 2004: 1785).

⁶ Tamara Kamenzain, en un texto más poético que ensayístico, propone invertir esta idea poniendo la mujer y el silencio en el mismo nivel que la escritura: “Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes” (1983: 75).

⁷ Aunque no trabajaré sobre ello, no está de más recalcar aquí en el concepto derrideano de suplemento, sobre todo en lo que tiene de “instancia subalterna que *tiene-lugar*” (Derrida, 2000: 185). Definida como una contradicción que opone su significación al mismo tiempo que la enriquece, la suplencia es, por un lado, una añadidura, lo que permite que la presencia o el objeto se excedan en sí mismos y ganen en acumulación; y por el otro, un reemplazo que se

es, pues, ninguna casualidad que entre todas ellas pueda establecerse un vínculo.

Desde aquí, el drama de Filomela no es sólo sufrir en su propio cuerpo los estragos de una violación, viendo cómo se dibujan en él los signos de una mancha, sino tener que aguantar con cierta resignación la sustracción de su don máspreciado y afrontar, a consecuencia de ello, la posibilidad de una doble y dolorosa pérdida: su identidad como ser de lenguaje y, de ahí, el reconocimiento de sus semejantes. La decisión de contar su desgracia en el bordado de una tela la coloca en un lugar de resistencia y de reivindicación excepcionales: es entonces cuando le es dado convertir su expresión –simbolizada en el acto de bordar, tan íntimo, tan privado, tan femenino– en una alternativa que supera los propios límites de aquello que le ha sido prohibido. Con este gesto dibuja ya la parábola de la palabra femenina, siempre colindante con un silencio corporal que dice más de lo que calla,⁸ siempre en el límite de la disidencia,⁹ a punto para atacar, romper o simplemente friccionar los tabúes que le son impuestos.

Si bien la escritura de Alejandra Pizarnik se aleja sustancialmente de este recurso, creo que hay un nexo frágil pero muy potente entre la forma que Filomela escoge para expresarse y la suya, y más si tenemos en cuenta que donde aquella ponía el hilo, la argentina pone el grueso pincel con el que dibuja el trazo de un significante, de un símbolo o de un emblema. En ambas el fondo es el mismo –una tela–, como también lo es la forma –muchos de los poemas pizarnikianos, sobre todo de aquellos que forman parte de un primer estadio poético, recuerdan la manera de componer un cuadro¹⁰ y la articulación de una mirada que abarque lo propio y lo ajeno –pues bordar y escribir es, en definitiva, mirarse y dejarse mirar a través de

realiza para llenar un vacío. Partiendo de aquí, considero que la búsqueda de una nueva suplencia que en vez de reemplazar, también colme y acumule, es el objetivo de estas nuevas formas de expresión que van más allá del simple significado de la palabra.

⁸ Sonia Mattalía, recuperando la distinción que Ana Iriarte estableció entre palabra enigmática y palabra clara en su estudio sobre las voces femeninas en el mundo griego, señala la fuerte vinculación entre el decir de la mujer, su silencio y su cuerpo. Como ella misma resume: “Palabra enigmática/palabra clara, dualidad establecida por la tradición griega para el discurso femenino. La primera asociada a la ocultación y a la veladura del cuerpo; la segunda a la resistencia, a la maledicencia, a la violencia” (2003: 192).

⁹ En realidad, no es tanto que se sitúe en el límite sino que ella misma lo encarna: la mujer que hace de la tela y del tejido la metáfora de su subjetividad puede y debe ser re-interpretada como un sujeto disidente en el sentido que Julia Kristeva da a esta expresión, es decir, como un sujeto en proceso que hace de la excepción, del borde y del exilio una práctica política. Desde este personaje mítico que, junto a Penélope, teje la historia de su dolor, hasta las más recientes manifestaciones entre las arpilleras chilenas que denunciaron los despropósitos de la dictadura pinochetista (Agosín, 1985: 523-529), pasando por la denominada “labor de manos” con que las monjas coloniales “escribían” su vida (Ferrús, 2005: 7-9), todas ellas marcan un recorrido en el que escribir y tejer se erigen como experiencias de denuncia y de ruptura.

¹⁰ Así lo vio Liliana Lourdes Guaragno al analizar aquellos textos anteriores a *Extracción de la piedra de locura*: “acentuaba el poema como cuadro, como dibujo rodeado del espacio blanco de la hoja, en un contraste que permite que voces como vacío, muerte o desierto resuenen en ese espacio como vacío, muerte o desierto” (1996: 402; en Martín, 2005: 118).

un espejo. Lo único que varía es, de un lado, la intención: lo que en la primera adquiere resonancias de denuncia, en esta última supone un ejercicio de reflexividad lingüístico, vital y literario de gran envergadura; y del otro, el verdugo, puesto que en ella ya no es el hombre quien la somete, sino un lenguaje que le niega constantemente el acceso a la realidad, enajenándola de sí misma y de cuanto la rodea: “El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera” (Pizarnik, 2003: 286).

Cuando en una de sus anotaciones personales a propósito del acto de escribir apunta: “He sentido dolor y silencio. Sufro o estoy callada. Estar bien es ser al modo de una estatua” (Pizarnik, 2003: 198), pone de manifiesto la (in)tenso relación dialéctica y contradictoria que mantiene con el lenguaje. El texto se perfora, se atraviesa y se sufre, arrastrando consigo al propio sujeto, quien poco a poco va experimentando un doble movimiento de desapropiación –ella lo considera una renuncia mística igualmente problemática: “El yo es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados. Renunciar al yo es unirse. ¿Unirse a qué? A Dios. ¿Y si Dios no existe para mí?” (2003: 381)– y de restitución, esta vez como cuerpo extraño, fragmentado y, las más de las veces, dolorido; un cuerpo en el que se cartografiarán algunas de las imágenes más poderosas del sujeto silenciado y –cada vez más– silencioso. Así, en la conclusión: “Y no soy más que una silenciosa, una estatua corazón-mente enferma, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae. Sólo soy algo que está, algo que no espero que está” (2003: 198), es posible entrever, en la multiplicidad de máscaras que se (auto)impone, la escenificación de una pulsión de muerte que acecha en cada uno de los momentos de la escritura.¹¹ Tal como declaró George Steiner (1982: 55): “lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida”.¹²

Sin dolor no hay texto, y éste se tensa hasta tal punto que revela el pulso que mantienen el sujeto y el lenguaje,¹³ al tiempo que desplaza la naturaleza de ambos hacia una especie de corporalidad no menos

¹¹ Igualmente, bajo la disposición textual del signo “estatua” descansan algunos significados simbólicos de mucho interés, pues el poder ser al mismo tiempo personificación de un objeto y cosificación de una mujer la coloca en una situación de mixtura que la aleja de la normalidad y la acerca, en cambio, a lo monstruoso (Foucault, 1999: 58) y a lo abyecto (Kristeva, 2004: 19). Y no es ninguna casualidad que así sea. Ésta es una de las razones por las que creo que la poética pizarnikiana puede vincularse a aquellas escrituras de la disidencia a las que aludía en la página anterior –aunque en su caso la genealogía deba rastrearse en nombres masculinos de la talla de Antonin Artaud o George Bataille–, puesto que su escritura no sólo se sitúa en el borde sino que lo encarna, lo expone y lo materializa, sin importarle el precio ni las consecuencias que se deriven de ello.

¹² Compárese esta opinión con otra de las anotaciones de la argentina: “Morderse los dientes, comerse la voz, pero callar, callar como las piedras cuando meditan en la muerte, callar como los árboles cuando se enferman los pájaros. Llorar, callar. He aquí el único posible. Porque no se acepta la vida” (Pizarnik; 2003: 111-112).

¹³ Como propone Sarah Martín (2005: 115), este forcejeo puede deberse al afán absoluto y utópico de encontrar un lenguaje primigenio y transparente, capaz de abarcar lo enigmático y esencial.

contradictoria y paradójica, en la que se rescribe y se reencuentra el resto de un desmembramiento por el que circula libremente un silencio que es emblema¹⁴ y condición. La escritura, sostenida por una ley de contención, se ve así continuamente quebrada por la exposición de un cuerpo que es también, y sobre todo, corpus, letra encarnada y carne verbalizada.¹⁵ Y es precisamente en el entredós que une y separa estas dualidades donde se construye un discurso cada vez más esquizofrénico y ab-yecto,¹⁶ en el que queda fijada con sangre la ruptura fundamental: “No escribiré hasta que mi sangre no estalle”, advierte Alejandra Pizarnik (2003: 91), puesto que escribir no es sólo “reparar la herida fundamental, la desgarradura” (1975: 248), sino exponerla, cifrar el profundo abismo que media entre el sentir y el decir, entre la sed y su satisfacción.¹⁷

Por todo ello, creo que este apartado estaría incompleto si no recuperara aquí un nuevo mito,¹⁸ una de las imágenes más bellas y

¹⁴ Carolina Depetris rastrea el significado de la palabra silencio en la poesía pizarnikiana y concluye: “¿Cómo es, entonces, la palabra ‘silencio’? Es una palabra *glissant*, “deslizante” (Bataille, 2000: 28), como lo son el deseo y la perfección; es una palabra que se deshace en su intensidad paradójica: es un oxímoron vuelto sobre sí mismo porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra, y en este rebote es ‘le plus pervers, ou le plus poétique: il est lui même gage de sa mort’ (Bataille, 2000: 28). El silencio, en su ser palabra, lucha contra sí mismo porque al decirse se disipa, y es esta capacidad deslizante de condensar la posibilidad de toda imposibilidad y la imposibilidad de toda posibilidad lo que despierta la incertidumbre en la poeta” (Depetris, 2004: 65).

¹⁵ No quiero dejar de evocar aquí el precioso poema titulado “Fonética” que, como frontis a su lectura sobre la poesía pizarnikiana, escribe Rosa Lentini. Pienso que sintetiza muy bien este concepto de escritura corporal y silenciosa, donde “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (“La palabra que sana”, línea: 4; en Pizarnik, 2000). El poema dice así: “*Piel*: interioriza el contacto, se acerca a la tierra y al subsuelo./ *Pelle*: lanza capas escamosas que caen sobre el agua del mar, donde flotan movidas por las olas./ *Peau*: va de aliento a aliento, de aire a aire./ *Skin*: sonido punzante, relacionado con el fuego o el hierro forjado./ *Haut*: exterioriza el sonido, lo coloca sobre la superficie de la tierra, lo convierte en eco” (Lentini, 1999: 7).

¹⁶ En el sentido kristeviano del término: “Sólo experimento abyección cuando un Otro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’ (moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (2004: 19). Al nivel del sujeto, supondrá aceptar un rostro desdoblado y un cuerpo troceado; al nivel del texto, una lucha interminable con el silencio y la nada más absoluta.

¹⁷ Esto podría ayudar a comprender ciertos fragmentos aforísticos de raíz porchiana que aparecen a lo largo de sus textos, en los que plantea la esencia de esta paradoja. Reproduzco aquí uno de los que me parecen más acabados: “No es lo mismo estar en silencio que no decir nada. Escribir sin dejar de decir nada. ‘Danos la nada de cada día’” (Pizarnik, 2003: 209). En otras palabras: es tan necesario dar voz a un silencio que significa como escribir la nada y el vacío.

¹⁸ Acertada idea de Roger Bartra, para quien la entrada en el mundo moderno supone una transformación del concepto: “La melancolía se constituyó, en los albores de la modernidad, como un gran mito. Este mito, paradójicamente impulsado por las ciencias médicas, al ser adoptado por la cultura cristiana fue, a su vez, un gran amplificador y acelerador de las tendencias individualizadoras. La melancolía contribuyó en forma decisiva a impulsar ese peculiar entronamiento del yo y de la identidad personal que se encuentra en el meollo de la subjetividad moderna” (2001: 183).

sugestivas de la creación pizarnikiana, aquella que se refiere a un sujeto melancólico dividido y dislocado, espejo en el que se proyecta la escritora:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical:¹⁹ una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar”. (Pizarnik, 1976: 50)²⁰

En la lógica del adentro/afuera, el sujeto melancólico experimenta una escisión completa que revela el carácter paradójico de su persona: descubriendo el lado mortífero de su propio yo —“su interior es un espacio de color de luto”, escribe la argentina, “nada pasa allí, nadie pasa” (Pizarnik, 1976: 49)—, aquel que lo acerca a un silencio inerte, “redondo, compacto” (2003: 94), se lanza a la incansable búsqueda de una corporalidad que restituya aquello que se sabe perdido: la ipseidad del yo, su referente, su lenguaje y, especialmente, su ritmo, en un intento de corporizar el pensamiento y devolverle el movimiento preciso. El sujeto, entonces, se desdobra, y “por un instante —sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia—, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes” (1976: 50-51). No obstante, es en el límite temporal del instante donde queda fijado el fracaso de tal pretensión. Como adelantó Carolina Depetris a través de su estudio sobre la condición aporética de la poesía moderna, y concretamente de la escritora argentina: “si hay un fracaso en la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik, ese fracaso aparece íntimamente ligado a esa búsqueda” (2004: 21).

Giorgio Agamben, en su estudio histórico sobre la melancolía, “Los fantasmas de Eros”, puntúa dos cuestiones de cierta importancia para la noción que aquí manejo: la primera de ellas es la que alude a una larga tradición que, comenzando con Aristóteles y continuando especialmente con Freud y la teoría psicoanalítica moderna, establece un estrecho vínculo entre el temperamento melancólico, el artístico —e incluye aquí la poesía y la

¹⁹ Una sutil referencia intertextual permite considerar el nexo entre estas dos figuras. Dos años antes de la escritura del texto, Alejandra Pizarnik anota en sus cuadernos: “se trata de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo” (2003: 321); una idea que, si atendemos al criterio utilizado por la editora Ana Becciu, habría repetido, corregido y simplificado en uno de los fragmentos publicados en *Poesía=Poesía* o *Les lettres nouvelles*: “En suma, se trata de un problema musical o de un temblor en ese lugar al que se refieren los demás cuando dicen ‘alma’” (*id.*, subrayado en el original).

²⁰ Los subrayados son suyos.

filosofía– y el físico o erótico. La segunda, derivada de aquí, es la que explica el síndrome a partir de la práctica fantasmática:

la melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable [...]. Recubriendo su objeto con los fúnebres ornamentos del luto, la melancolía le confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede relacionarse con él e intentar una apropiación que ninguna posesión podría igualar ni ninguna pérdida asechar.²¹

Es precisamente esta capacidad de explicitar lo ausente, de apropiarse y perder el objeto de su anhelo, considerándolo a un mismo tiempo real e irreal, afirmado y negado (Agamben, 1993: 27), lo que representa la melancólica Condesa Sangrienta con su desarreglo erótico, demoníaco y mortal, y lo que sugiere el sujeto pizarnikiano a través del trabajo con la página en blanco, principio y final de todas estas particularidades: “Una poesía que diga lo indecible –un silencio. Una página en blanco” (Pizarnik, 2003: 140). Se podría sustituir la palabra *poesía* por la *escritura* en general y leer, en el breve entramado formal de esta oración, un ritmo trastornado pero significador: ya sea por medio del paréntesis que une los dos grandes opuestos –lo decible y lo indecible, la poesía y el silencio–, ya por el punto y seguido que resume en tres pocas palabras el objeto de su escritura.

Asimismo, podría decirse que su melancolía discurre paralela a la que Judith Butler observa en el personaje clásico de Antígona, aunque desprovista del componente político que la crítica norteamericana le confiere. Como ella, el sujeto pizarnikiano muestra un continuo rechazo al luto mediante la práctica de una compleja retórica del llanto,²² expresada o bien en términos corporales: “y si no estoy loca, ¿por qué hay este silencio en mí, esta tensión interrumpida ocasionalmente por la angustia, la ansiedad y el llanto?” (Pizarnik, 2003: 147); o bien a la manera de una queja: “El peligro de mi poesía es una tendencia a la disección de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de

²¹ De mi traducción. El texto original dice así: “la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell’oggetto d’amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile [...]. Ricoprendo il suo oggetto coi funebri addobbi del lutto, la malinconia gli conferisce la fantasmagorica realtà del perduto; ma in quanto essa è il lutto per un oggetto inappropriabile, la sua strategia apre uno spazio all’esistenza dell’irreale e delimita una scena in cui l’io può entrare in rapporto con esso e tentare un’appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare” (Agamben, 1993: 25-26).

²² La tríada llanto-silencio-lenguaje se repite constantemente a lo largo de sus *Diarios*. Recuérdese la correspondencia entre callar y llorar en una de sus anotaciones anteriores (Pizarnik, 2003: 111-112).

piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras” (2003: 159).²³ Al igual que sucede con el melancólico descrito por Freud y recuperado en la lectura de Butler, “el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciable, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad” (Butler, 2001: 108). Una vez más la barra que separa queda destruida, pues no es posible negar el luto –y considérese aquí el silencio– sin haber entrado previamente en contacto con él, sin haberlo experimentado o haber asimilado su forma más esencial. De ahí también la visualización de un sujeto entregado, ofrendado en holocausto y convertido en un cuerpo abierto: “Sin duda bebo mucho en esos días, hablo mucho, bailo, canto, cuento, beso, toco, me dejo, me la dejo, me dejo por todas partes, estoy receptiva, disponible, abierta como una herida, aceptando todo lo que venga (dedos, sal, semen, alcohol) hacia la gran devoradora que no examina, no discierne, no identifica” (Pizarnik, 2003: 204).

Una última vuelta de tuerca: ¿no es acaso el sujeto pizarnikiano –melancólico al fin y al cabo– comparable al místico que canta, desde el lenguaje amoroso, su búsqueda y unión con el Todo? Pese a la distancia que media entre uno y otro, una imagen los enlaza, y es aquella que habla “en forma de abandonada esperadora, en forma de enamorada sin causa”, de “un tigre crecido súbitamente en mi garganta”²⁴ (Pizarnik, 2003: 197), pero también de la pretensión y en anhelo “de un rostro que amar [...], de la noche del alma, de la sed sin desenlace, del deseo incumplido” (208).

Un problema musical

Una tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poesía y en nuestra poética, encuentra la música [...] la música es el código más profundo, más numinoso [...], el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición.

George Steiner, *Lenguaje y silencio*

²³ Anotación interesante por lo que tiene de revisión del llanto como expresión de dolor y de pena en relación al ejercicio escritural. Si antes ha planteado la posibilidad de combatir el silencio desde un llanto específicamente corporal y físico, ahora parece que subvierte esta idea, puesto que es la manifestación del llanto lo que constriñe su trato con el lenguaje. Como ya comenté unas líneas más arriba, esto puede deberse a la puesta en escena de una corporalidad construida sobre una paradoja. Por otro lado, la continuación es reveladora: “Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas” (Pizarnik, 2003: 159), pues intenta explicar una de las cuestiones capitales de la poética pizarnikiana, la que atañe a una construcción formal concisa, sencilla, cada vez más alejada del lenguaje y más cercana, en cambio, al silencio original, aquel que es percibido en “una noche de revelaciones” (227).

²⁴ Más adelante reformulará esta expresión al escribir: “Es algo tan poco simbólico y evidente como un cuchillo hundido en la garganta” (Pizarnik, 2003: 204). Una posible explicación para tal reiteración la da ella misma unas líneas más adelante: “Todo sucede entre la cintura y la garganta (en lo interior, siempre en lo interior)” (205).

El trabajo con la página en blanco, su disposición como cuerpo en continuo proceso de fragmentación y reestructuración, el juego con el código lingüístico y retórico, las constantes repeticiones sintácticas, y, finalmente, la delimitación de espacios y vacíos, harán de ella el campo de experimentación para un sujeto silencioso que pugna por salir de su inercia y dar el salto definitivo hacia un lenguaje total, capaz de abarcar la realidad y lo que se esconde en su reverso. Así lo enuncia Alejandra Pizarnik: “mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (2003: 465). Apunte importante, y más si lo relacionamos simultáneamente con dos fragmentos del poemario *Extracción de la piedra de locura*. El primero de ellos pertenece al extenso poema en prosa homónimo: “No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (2000, fragm. IV); el segundo, en cambio, cierra el último de los textos de este libro:

Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco (“Noche compartida en el recuerdo de una huida”, 99).

Desde este punto de vista, entiendo que la página en blanco es la máxima representación de la vivencia *en* y *desde* el límite de una escritura problemática y aporética, construida como un borde derrideano que une y separa polos opuestos pero atrayentes entre sí: la palabra –o, más general, el lenguaje– y el silencio, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte, y, por qué no, lo sublime y lo abyecto, todas estas dualidades tienen una compleja cabida en ella. Ahora bien, considerando el componente sinonímico que descansa en el significado de cada una de ellas, en este breve apartado sólo me centraré en la primera para dibujar, a modo de gruesas pinceladas, uno de los puntos clave de lo que he venido hablando hasta ahora, sintetizado una vez más por la escritora en la última línea del fragmento anteriormente citado de “Extracción de la piedra de locura”: “Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada” (Pizarnik, 2000, fragm. IV).²⁵

²⁵ Léanse, a partir de aquí, algunos de los versos del poema “El infierno musical”: “Nada se acopla con nada aquí/ [...] *La cantidad de fragmentos me desgarran*” (Pizarnik, 2000, vv. 2 y 5; subrayado en el original). No creo que sea ninguna casualidad que esta idea aparezca formulada en los poemas que dan título a los respectivos libros. Si bien el primero de ellos,

En “El sujeto en proceso” (1972), Julia Kristeva propone la existencia de una serie de escritores que, frente a la restricción impuesta por el orden social y la ley del padre –entiéndase la ley del verbo, de la función simbólica inherente a la constitución de todo ser de lenguaje–, oponen un sujeto sobre el que se manifiesta lo que denomina *el proceso de significancia*, esto es, “las pulsiones y operaciones semióticas pre-verbales (lógicamente, si bien no cronológicamente, anteriores al lenguaje)” (Derrida y Kristeva, 1975: 10).²⁶ Todos ellos ponen en práctica un tipo de escritura en la que se tensan los límites del texto, provocando con ello un desajuste en el seno de sí mismos y con respecto a su obra:

Esta red pulsional que se podrá leer, por ejemplo, a través de las bases pulsionales de los fonemas no semantizados de un texto de Artaud, representa (para la teoría) *el lugar móvil-receptáculo del proceso*, que toma el lugar del sujeto unario. Tal lugar, que vamos a llamar una *cora*,²⁷ es la representación que puede darse al sujeto en proceso, pero no se podría pensar que se constituye de Un Corte (la castración); se dirá más bien que el proceso funciona a partir de la *reiteración* de la ruptura, de la separación: que es *una multiplicidad de rechazos (re-jets)* que aseguran la renovación hasta el infinito de su funcionamiento. (Derrida y Kristeva, 1975: 11)²⁸

En términos psicoanalíticos, el nuevo sujeto es aquel que recupera la relación perdida con el cuerpo en el momento de la constitución de la función simbólica y, a consecuencia de ello, es quien propone un fuerte rechazo a esta última a través de las pulsiones corporales. Pero es también aquel que se remonta hacia lo que le precede, hacia ese espacio desconocido y abandonado que pertenece al afuera de su conciencia y, sin

Extracción de la piedra de locura (1968), mantiene algunos de los postulados formales de textos anteriores como los de *Árbol de Diana* (1962) o *Los trabajos y las noches* (1965) –probablemente porque la mayoría de los versos han sido gestados por las mismas fechas–, no es menos cierto que empieza a adelantar lo que luego será la desbandada final de *El infierno musical* (1971). Un buen ejemplo de ello lo constituyen los poemas aludidos.

²⁶ El subrayado es suyo.

²⁷ Entendida desde un punto de vista platónico como “un receptáculo móvil de mezcla, de contradicción y de movimiento, necesario al funcionamiento de la naturaleza antes de la intervención teleológica de Dios, y que corresponde a la madre: la cora es una matriz o una nodriza en la cual los elementos existen sin identidad y sin razón” (Derrida y Kristeva, 1975: 64), es aquello que forma parte de un universo anterior a la palabra y a la constitución de un orden; en consecuencia, es lo que desafía la metafísica. No obstante, no hay que olvidar el valor que ella le da en una re-interpretación “feminista”: la *cora* se *corresponde* con la figura de la madre y de la mujer porque según la ontología sexual infantil esbozada por M. Klein, ella representa “el receptáculo de todo lo que es deseable, y en particular del pene materno” (1975: 64). Y añade: la *cora* se realiza con y a través del cuerpo de la madre, pero siempre dentro de este proceso que atraviesa el corte del sujeto unario y hace intervenir en él una lógica del rechazo.

²⁸ Los subrayados son suyos.

embargo, le es constitutivo: el inconsciente. En términos de dialéctica hegeliana es quien se erige en realidad concreta, sin abstracciones; en palabras de Julia Kristeva, en “abierto sobre y por la objetividad misma, móvil, no sujeto, libre” (Derrida y Kristeva, 1975: 15). Éste es quizás el punto clave de la teoría kristeviana, pues lo que postula no es la muerte del sujeto o su negación –deudora de las ideas kantianas de polaridad y oposición–, sino una negatividad afirmativa, una actividad gracias a la cual sale del encierro de la función simbólica –léase del lenguaje, de la predicación– para acceder a aquel espacio previo en el que tiene lugar el excedente del sujeto y, lo que es más importante, desvelarlo, darlo a conocer: “Sin duda [el término de negatividad hegeliana, afirmativa] lleva en sí la huella imborrable de la presencia del sujeto que juzga, pero tiene la ventaja de conducir esta huella y esta presencia en otra parte, allí donde una lucha de *contrarios heterogéneos* [...] las produce” (Derrida y Kristeva, 1975: 17).²⁹

La práctica literaria de un Artaud, un Mallarmé o un Bataille –y se podría añadir, después de lo expuesto hasta ahora, la de una Alejandra Pizarnik– tiene que ver con acceder a este otro lugar y con activar el rechazo que libere las pulsiones corporales reprimidas por la función simbólica en el instante de su constitución. Y lo hace precisamente con lo que Julia Kristeva denomina “el retorno de un *excedente* de rechazo legible en las modificaciones del fenotexto” (Derrida y Kristeva, 1975: 21),³⁰ es decir, mediante una multiplicidad de rechazos que atraviesan la estructura superficial del texto. Es entonces cuando las operaciones del genotexto —la estructura profunda, pero también la fase en que tiene lugar el trabajo de significancia y la posible expresión del rechazo— se despliegan sobre el fenotexto y revelan que la “experiencia de los límites” (Derrida y Kristeva, 1975: 22) del sujeto sólo es posible a través de una escritura que devuelve el cuerpo a su lugar original.

Dos años más tarde, en *La révolution du langage poétique* amplía estas ideas y explica la condición de posibilidad del genotexto a partir de la búsqueda de un ritmo que se define más allá de la versificación clásica, como “una propiedad inherente al funcionamiento del lenguaje, y más profunda que la estructura profunda que articula la sucesión de líneas”. Y añade: “Ese mecanismo ‘más profundo’, ese genotexto, posee la propiedad de poder aplicar elementos significantes mínimos, morfofonémicos, de manera infinita, para generar objetos semióticos que podrían representar empíricamente siguiendo como modelo un gráfico”.³¹

²⁹ El subrayado es suyo.

³⁰ El subrayado es suyo.

³¹ Las traducciones son mías. El original dice así: “une propriété immanente au fonctionnement du langage, et plus profonde que la structure profonde articulant des suites linéaires”. “Ce mécanisme ‘plus profond’, ce géno-texte, possède la propriété de pouvoir appliquer des éléments signifiants minimaux, morphophonémiques, de façon infinie, pour générer des objets sémiotiques qu’on pourrait représenter empiriquement par le modèle d’un graphe” (Kristeva, 1974: 215).

Me parece que la configuración de la poética pizarnikiana tiene mucho que ver con esta travesía hacia la estructura profunda del lenguaje para descubrir en ella no sólo el origen de la palabra, su transparencia, sino la esencia de su condición subjetiva, ese ritmo trastornado que la pone en contacto con el balbuceo y el decir la nada:

Mi sufrimiento cuando hablo por teléfono y no me surge la fórmula de despedida “adiós” o “hasta luego” sino una serie de estertores ininteligibles que anulan todo lo que dije precedentemente y transforman mi conversación anterior en una broma, en un simulacro o, tal vez, como alguien que pensó que hablaba con un ser humano y descubre, por un detalle final imprevisto, que no es un ser humano sino algo extraño, ambiguo, no poco repugnante en su misterio.

Peor sería si fuera muda. (Ahora me entró el terror de enmudecer). (Pizarnik, 2003: 153)³²

La imagen es de lo más sugerente: incapaz de supeditarse a las normas convencionales de la comunicación, el sujeto se acerca progresivamente a un espacio desconocido, extraño y ambiguo –y vuelvo a repetir aquí: abyecto–, y esto se traslada a la construcción del fragmento, rota a partir del “tal vez” que une la enumeración a la comparación sin mediación aparente. En otro orden, esto se repetirá en múltiples ocasiones, hasta el punto de poder hablar incluso de un rasgo particularmente pizarnikiano. Sirva un único ejemplo: “No saber qué quiero, adónde voy, qué será de mí, adónde me llevará este modo de vida, esta manera de morir. Frases llenas de sentido, ritmo hastiado de mi silencio inquieto, como algo que se desarma. Algo se desbarata, se desajusta, se desintegra de una manera contraria a la esperada” (2003: 199-200).

Este ejercicio formal, esta iteración y redoblamiento del sentido es lo que la conducirá a la conciencia de ese código “más profundo, más numinoso” al que alude George Steiner en la cita que encabeza este apartado. La palabra abandonará su estado petrificado y se transformará en un canto liberador:

³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant plantean una interesante diferenciación entre el silencio y el mutismo, a la que se acerca Alejandra Pizarnik en éste y otros comentarios anteriormente reproducidos: “El silencio es un preludio de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre a la revelación [...]. El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta [...]. El silencio envuelve los grandes acontecimientos, el mutismo los esconde; el uno da a las cosas grandeza y majestad; el otro las desprecia y las degrada. El uno marca un progreso, el otro una regresión. El silencio, dicen las reglas monásticas, es una gran ceremonia. Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio, pero deja muda a la que se disipa en charlas” (1999: 947).

Soné que cantaba. Cantaba como quien encuentra su voz en la noche. Luego desperté y canté varias horas frente al espejo. Por oír mi voz danzando, flexible como una terrible maroma, he tenido mi voz plegada a mí como la cuerda de un suicida, tanto tiempo mi voz decisiva se irguió como un nido de hilos rígidos, guardada en mi garganta, en su terrible erección, en su imposibilidad de ademán, de gesto, de comunión. (Pizarnik, 2003: 196)

Las referencias al sueño y al espejo permiten un acercamiento a las coordenadas espacio-temporales de la escritura pizarnikiana y paralelamente remiten a un universo en el que la fusión de los contrarios es factible. Es entonces cuando el sujeto es capaz de percibir la sonoridad de su soledad, el ritmo marcado por la musicalidad del silencio –simbolizado en la noche de la primera línea–, a pesar de que el precio a pagar haya sido tan alto como la dolorosa recolocación de su voz y de su cuerpo.

De esta manera la música no sólo cristaliza en el ejercicio formal y lingüístico sino que se manifiesta como emblema y, en consecuencia, como un signo estrechamente unido al silencio. Ambos suponen un salto hacia aquellos territorios olvidados –de la infancia y de la inocencia–, en los que el lenguaje todavía no ha adquirido el grado de abstracción que lo hace inmanejable e incomprensible. Por lo mismo, ambos señalan el peso inaguantable de una pulsión de muerte que se hace cada vez más palpable. En definitiva, ambos ilustran las contradicciones de la palabra femenina, puesto que, como proclama Hélène Cixous (1995: 56): “En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptible, profundamente: el *canto*”.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Pizarnik, Alejandra (1975), *El deseo de la palabra*, Barcelona, Barral.
 — (1976), *La Condesa Sangrienta*, Buenos Aires, López Crespo.
 — (2000), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
 — (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen.

Fuentes secundarias

- Biblia Sacra Vulgata* (2004), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
La Biblia (1989), Barcelona, Círculo de Lectores.
 Agamben, Giorgio (1993), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi.

Agosín, Margorie (1985), "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Hispanamérica*, 132-133: 523-529.

Bartra, Roger (2001), *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.

Butler, Judith (2001), *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure.

Cixous, Hélène (1995), *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1999), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Chirinos, Eduardo (1998), *La morada del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Depetris, Carolina (2004), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, UAM.

Derrida, Jacques (2000), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.

Derrida, Jacques y Julia Kristeva (1975), "El sujeto en proceso", *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Calden: 9-68.

Ferrús Antón, Beatriz (2005), *Heredar la palabra: vida. Escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia, UV. <http://www.tdx.cesca.es/TEISIS_UV/AVAILABLE/TDX-0308106124438//ferrus.pdf>

Foucault, Michel (1999), *Les Anormaux*, París, Seuil/Gallimard.

Grimal, Pierre (2000), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

Kamenszain, Tamara (1983), *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM.

Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París, Seuil.

— (2004), *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.

Le Breton, David (2006), *El silencio*, Madrid, Sequitur.

Lentini, Rosa (1999), *Leyendo a Alejandra Pizarnik*, Tarragona, Igitur.

Martín, Sarah (2005), *Lenguaje, sujeto y conocimiento en la poesía argentina de la década del sesenta: Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik y Los juegos peligrosos de Olga Orozco*. [Trabajo de investigación leído en la Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española].

Mattalía, Sonia (2003), *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Vervuet.

Steiner, George (1982), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.

Venti, Patricia (2004), "Los Diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 16/10/2006. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>>