

# Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada

Paola Calahorrano  
*The University of Arizona*

A veces, de noche, enciendo la luz para no ver mi propia oscuridad  
Antonio Porchia

Si la muerte, ese anhelado fin del dolor, no llega, habría que vivir haciendo el amor. Pero “Buma” está sola y tampoco se dan para ella los deseados momentos de éxtasis físico. ¿De qué sirve vivir? Hay que vivir para evitar el dolor y éste se evita escribiendo, ergo hay que escribir para no sufrir. Así, a partir de los 19 años, la palabra es el exorcismo de la argentina Alejandra Pizarnik y ella, a la vez, es personaje. Había nacido el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, y muerto el 25 de septiembre de 1972, a los 36 años, producto de una sobredosis de 50 pastillas de seconal sódico. “Buma”, como la llamaban en su adolescencia, se entregó en cuerpo y alma a la poética, aunque rozó los campos de la prosa y el ensayo.

Su autenticidad se refleja en un incesante dolor que convierte su poesía en una de las máximas de la literatura surrealista hispanoamericana (según César Aira, Pizarnik vivió, leyó y escribió en la estela del surrealismo). A través de obras estudiadas por la autora del presente ensayo, como sus Diarios, versos de uno de los considerados sus máximos poemarios, *La extracción de la piedra de la locura*, escrito en 1968, y fragmentos de *La condesa sangrienta*, se puede percibir su perspectiva de vida y la anhelada muerte, que -al igual que la noche- es el rincón recurrente de las letras de la argentina, escritas sobremanera con visceralidad espontánea. Ella dice que la vida no tiene sentido sin la muerte. De esa manera se desarrollan sus fluidos de conciencia surreales que desembocan en una literatura maldita, obscena y trasgresora, como ha sido calificada por los críticos Cristina Piña, César Aira, María Negroni y Carolina Depetris, expertos en la obra de Pizarnik. Su letra es obscena, no por lo sexual, sino por la carga apasionada de muerte.

Si se ve a Alejandra Pizarnik como una irreverente iconoclasta entre sus pares rebeldes, se nota claramente que a ella no le interesaba rebelarse como una autora feminista en pos de la reivindicación de la mujer en la literatura; los subterfugios del esteticismo de la palabra fueron su parnaso, aunque en poco pero intenso tiempo. Considerando que el texto feminista constituye la impresión erótica del cuerpo de la escritora en su texto, la intensión de “Buma” no fue precisamente ésta, aun así su relación con la palabra es implícitamente sexual y de esta forma su literatura termina definitivamente siendo un ejemplo de subversión. Hay un erotismo intenso entre Alejandra Pizarnik y el verbo, y

esa sería la forma de dejar su huella sexual en la escritura de su poesía. La autora argentina logra esta concepción por su alusión constante a la muerte, que es deseada ardiente y explícitamente a lo largo de su vida: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” (*Extracción de la piedra de la locura* 62).

Así, Pizarnik y la muerte terminan convertidos en un solo ser, porque su cuerpo lo reclama, como reclama el sexo para sentir la intensidad de la vida. Además, la presencia explícita de la muerte implica su antítesis, el eros, conectado a la vida, existencia que se arriesga a fuerza de la palabra constructora de belleza a través de su propia autenticidad. Alejandra murió pero construyó obscenamente, entre la conexión de su cuerpo y el verbo mortal, unos versos que laceran sensibilidades y de esa laceración se han formado lectores tocados con los versos de una de las poetisas más importantes de la Argentina y del continente.

### **Surrealismo: entre su propia rebelión y el yo fragmentado**

Las escritoras feministas, entendiéndose el texto feminista como la subversión y no la sumisión a los patrones literarios masculinos, ven en Alejandra Pizarnik un ícono. Ella sería la reivindicadora dentro del grupo de reivindicadoras de la década del sesenta y de inicios de los setenta. Pizarnik va más allá de la rebelión. Su rebelión sexual es distinta. Su cuerpo no aparece en el texto de forma tradicional, sino que apela a recursos poéticos que hacen de la palabra y de ella misma un símbolo sexual; su cuerpo son sus letras mismas y la muerte es su placer. Su sexo roza lo parafilico porque la muerte siempre está implícita. De esta forma, la escritora argentina cumple con

el corolario de la crítica feminista, de acuerdo con Elaine Showalter, aquella diferencia en la práctica femenina “debe buscarse (citando a la teórica Nancy Miller) en el cuerpo de la escritura y no en la escritura de su cuerpo” (“La crítica feminista en el desierto” 63). Por otro lado, para la teórica feminista Lucía Guerra Cunnigham, de esta manera, las escritoras latinoamericanas rompen con la temática y estética de las décadas precedentes. Así, la autora ya no imita a otros escritores, “ni se sirve de la literatura como arma de combate para denunciar injusticias cometidas contra su sexo” (“Panorama de la mujer en las letras de Latinoamérica. La década del 60: renovación literaria” 23).

De acuerdo con la teórica argentina Carolina Depetris, la literatura de Pizarnik se ordena en dos grupos: el primero abarca la publicación de su obra *Árbol de Diana* en 1962 hasta 1972, el año de su suicidio cuando se disparan las reseñas bibliográficas. El otro grupo va desde 1972 hasta la actualidad, período que se caracteriza por la problemática de una obra concluida sin estudios mayores ni revisiones y la imbricación de la biografía de Pizarnik en su obra. Esto ha conformado el mito de Pizarnik como “poeta maldita”, un encasillamiento que para algunos críticos es muy negativo.

Pizarnik ha sido considerada una escritora surrealista, punto de vista que se enfoca -de acuerdo con el crítico y escritor César Aira- en la escritura automática. Según éste, “la escritura automática es algo así como el proceso en estado puro en tanto pretender ser un flujo libre del inconsciente, es decir del área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico” (*Alejandra Pizarnik* 12). Por esa razón, en la autora hay un sinceramiento. La escritora no se disfraza, su único objetivo, asegura Aira, es escribir buenos poemas y llegar a ser una buena poeta. Y esto se lo siente a flor de piel:

“Cuando leo que dije soledad y silencio me descubro al instante, en un rincón de la habitación miedosa y perdida pero reencontrada de alguna manera. Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico” (*Diarios* 260).

Esto es tremendamente revelador en sus versos: “Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte” (*Extracción de la piedra de la locura* 54).

En el surrealismo de Pizarnik existe un “yo crítico”, que llega a ser personaje. Así, partiendo de Aira, la autora no cae en las convenciones de la anterior lírica enfocada en lo sentimental (18). El autor dice que Pizarnik da la vuelta al procedimiento surrealista poniendo el yo crítico “al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio”. (16) Pero más allá del surrealismo con el que se podría estudiar la obra de “Buma”, la poética de la argentina se plasma en el espíritu *outsider* de sí misma, en su diferencia que radica en la “obscenidad”. Ciertamente no se expresa mediante el eufemismo pero su comunión con la palabra es sexual. Entendemos por esto que la visceralidad y la autenticidad impresas en su poética automática con un yo fragmentado enmarcan una obra que convierte a la autora en única en su especie, ergo feminista (aunque

ésta no haya sido su intención), para la época en la que trabajó (desde 1956 a 1972) cuando las autoras aún imbricaban en sus textos el silencio y la alegoría. La literatura feminista, desde la perspectiva de la teórica Eliana Rivero, es subversiva porque no se somete al enfoque masculino con el que se ha estudiado las letras desde tiempos inmemorables.

Ya dentro del yo crítico de la escritora encontramos un tono calificado de lúgubre y sombrío, dada su “negativa de adoptar un ritmo narrativo” (Aira 21). Con su poética, Pizarnik busca algo que quizá no existe. Más allá de un género, la obra de Pizarnik abarca una temática humana, su obra debe ser vista desde la perspectiva feminista, bajo una crítica “que defienda apasionadamente la integridad humana” (Rivero, “Hacia una definición de la lírica hispanoamericana” 26). Dentro de este punto, Aira expone la injusticia con la que los críticos han tratado a Pizarnik al llamarla “pequeña naufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma”. Aira ve en esto una desvalorización que “reduce a la poeta a un bibelot decorativo de la estantería de la literatura y clausura el proceso del que sale la poesía, resultado muy corriente del trabajo de críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados en congelar a la literatura en objetos” (10). Si Pizarnik hubiera sido hombre, la crítica no se hubiera referido a ella en términos reduccionistas que lo único que fomentaron es construir un mito o un “símbolo de maledicencia” que no encuadra desde la perspectiva tradicional y políticamente correcta en la imagen de una mujer. Por esta razón, la estudiosa de Pizarnik Cristina Piña dice que los textos estremecedores de la escritora argentina “no solo reclaman una legitimidad diferente –la de la transgresión–, sino una nueva legitimidad específica de la palabra femenina, de lo que puede decir una mujer” (Piña, *Alejandra Pizarnik* 63).

La angustia de Pizarnik es dolor y exorcismo a la vez. “Buscar lo que no está en el mundo es el complicado punto impregnado de tensiones donde la poética se aproxima a la metafísica casi hasta la atadura y comienza a generar sus aporías. Este es el caso de Alejandra Pizarnik. Su poesía refleja en toda su extensión una dramática intranquilidad tanto poética como metafísica. Esta agitación se percibe a través de un intrincado juego de anhelos y reproches que responde a una tensión o conflicto perenne entre, al menos, dos direcciones poéticas y ontológicas posibles (Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* 22). La imbricación metafísico-poética fluye en este pasaje de sus *Diarios*: “No vivir. Ahora que la vida me tiende vida es extraño. Pero voy a confesar la verdad, la confesaré aunque me tenga que morir llorando, diré la verdad, que es esta: yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía”. (104)

Desde el enfoque de Aira, lo que se manifiesta en la obra de Pizarnik es un desdoblamiento y dislocación del sujeto por la abundancia de la segunda persona refiriéndose a sí misma: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” (52). Y en la dislocación del sujeto, expuesta por Aira en la literatura de “Buma”, confluyen sus estrategias poéticas: “la pureza, la combinatoria, la ‘metáfora descendente’ o fascinación del mal o lo negativo” (57). Esto, además de las inversiones a través de las contradicciones que la autora refleja en la fragmentación y lo que César Aira considerará la riqueza del desdoblamiento del yo poético y la más grande poeta: “A.P. no sólo fue una gran poeta sino que fue la más grande, y la última. Con ella murió la poesía; y eso no tiene nada que ver con los poetas que vinieron después

sino con lo que conforma su obra desde adentro” (30).

A lo que Aira llama desdoblamiento, Depetris denomina un conflicto o tensión entre lo Mismo y lo Otro:

“Desde su primer libro, no publicado en las *Obras completas, La tierra más ajena*, Pizarnik conforma su poesía en torno a una disposición dialógica que tiene lugar en dos planos o dimensiones, uno extrínseco a la poeta y otro inmanente y que está sustentada en cuatro modos discursivos: la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche. En la invocación, la poeta llama a un ‘otro’ apelando a una comunión” (Depetris 27).

### **Sexualidad: su cuerpo y su palabra**

Pizarnik es además paralela a la evolución en el sur de América, a la que se refiere Helena Araujo en “La Scherezada criolla”, donde surgió una corriente literaria allegada a lo esotérico y lo fantástico. “En la Argentina, al iniciarse la década de los años cincuenta, Silvina Ocampo, Luisa Mercedes Levinson y Gloria Alcorta ya han publicado algunos libros. En los sesenta y setenta se darán a conocer Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela, Amalia Jamilis, Sara Gallardo, entre otras” (39). No obstante, Pizarnik se enmarcaría en lo psicológico, no para nombrar lo innombrable, su cuerpo, si no para emanar un erotismo implícito con su poética, que es imposible encasillar dentro de un género relacionado con sus pares, aunque influenciada por Hordelin, Genet, Porchia y Huidobro. Por tanto, lo innombrable es su vida en sí misma, la muerte es explícita, por tanto la antítesis del eros. De esta manera, lo erótico está siempre implícito en su palabra. Y ella misma lo acota: “Si yo temo a la muerte es por su color. Si me

dijeran qué necesito y qué espero responderé: juguetes y pasto verde claro, cajas de música y amantes de ojos azules, velas en forma y color de flores y aves de corral y de pájaros hindúes, que al alumbrarse dan llamas celestes y rojas y azules y verdes, pero de un tono infantil y sexual a la vez” (*Diarios* 288).

Con Pizarnik, el lector se enfrenta a una desnudez y ante la autenticidad de una vida desgarrada por el dolor y a la vez exorcizada por él a través de la palabra. Su obra es autobiográfica, según acota Aira, y una forma de invadir y buscar esa temida y añorada muerte, perseguida por ella desde la adolescencia encarnada en un cuerpo contra el que luchaba. Según reza la biografía escrita por Cristina Piña, “Sasha” odiaba su fealdad, su gordura y su acné (más o menos como Janis Joplin, a quien dedicó un poema y quien tuvo los mismos “fantasmas físicos”). Pizarnik luchó con el verbo. Ella se “tomó en serio sus contenidos” y el origen de su palabra, desde la visión de Aira, actúa como pulsión de muerte. Para Aira, “Sasha” es la última poeta porque ya no se puede ser como ella, personaje propio de su obra.

Además, la palabra es el instrumento principal de Pizarnik, no los mismos versos o los poemas. Con ella sigue la línea surrealista, evoca Aira, pero en pos de un sentido y no del juego de palabras automáticas de los creadores surrealistas. “En A. P. siempre es cuestión de palabras. A. P. pensaba el lenguaje y la poesía en términos de palabras, nunca de ‘versos’ o ‘poemas’ o ‘libros’, nada que fueran las palabras sueltas” (73).

La palabra la comunica con su cuerpo en un erotismo que la conduce al éxtasis. Su cuerpo y su poética son un solo ser que se desdobra; he aquí un ejemplo, tomado de la obra de Depetris: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo,

rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (Pizarnik, *Obras completas* 156). El cuerpo, la alegoría de las demás poetas de la época en Hispanoamérica, en ella es la evidencia de su ser y su identidad, como cuerpo cerrado, desde el punto de vista de Depetris. Como “cuerpo elemental”, está en proyección hacia lo Otro, con lazos con la muerte y sus formas y además Pizarnik se imprime en “el cuerpo del poema” a través de una relación erótica (Depetris, 150).

### **La muerte: presencia sexual en la obra de Pizarnik**

El trabajo de Pizarnik fue transformar las palabras en encantamientos, según refiere Clelia Moure en su artículo “Las huellas del teatro de la crueldad. Antonin Artaud-Alejandra Pizarnik: ‘hacer del cuerpo del poema con mi cuerpo’”, esto ya es entrar en el campo de la magia. Desde la perspectiva de Moure, el texto de Pizarnik “está permanentemente atravesado por dicho universo”, por su lenguaje, que “produce un efecto físico perturbador, aunque sólo diga ‘muerte’, ‘sangre’ o ‘féretro’ (28). He aquí un ejemplo: “Te dices estoy muerta; pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (*Diarios* 315).

Lo lúgubre de Pizarnik es a la vez búsqueda contradictoria de luz, entendido esto como muerte y la muerte en vida que significa el dolor. Admira la noche, es su propio tiempo. La oscuridad remite a misterio, al mal, al fin. He ahí el tánatos contrario al eros o vida, pero en esta contradicción la muerte es escapatoria. Lo nocturno fue parte de su vida pues “Sasha” sufría de insomnio. “El dormir se invierte en

insomnio, lo que fue dolorosamente cierto en A. P., como que de eso murió (de una sobredosis de somníferos). El insomnio como enfermedad electiva en A. P. creo que deriva de la identidad, que todo el que haya sufrido de insomnio habrá reconocido, entre insomnio y miedo al insomnio” (Aira 78). “En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla” (*Extracción de la piedra de la locura* 51).

Aira cuenta que a Pizarnik le atrajo la sádica condesa Erzébeth Báthory, a cuyabiografía dedica una elaborada glosa, o los cuentos de Silvina Ocampo, en los que apreció las negatividades acumuladas de lo femenino, lo infantil, el mal y lo fantástico” (12). Según dice, AP fue la última encarnación de la tradición moderna. “Para hacerlo adoptó la actitud surrealista: la poesía como ‘actividad del espíritu’, la fusión de vida y poesía en términos de mito personal y las armas extremistas de la pureza. Pero ella ya estaba más allá. La pureza era para ella un concepto excesivo que incorporaba su propio exceso: “Tú haces de mi vida esta ceremonia demasiado pura” (86).

Por otro lado, es evidente, sugiere Depetris, el conflicto de Pizarnik entre poesía y prosa, porque en la primera exaltó su deseo de escribir en forma muy simple y clara. “El conflicto surge cuando Pizarnik apoya su proyecto poético en lo ‘simple’ como valor fundamental: ‘Comienzo a tener conciencia de ella (la poesía), la quisiera lo más sencilla posible, desnuda, esencial, inocente” (Depetris 50). Según Depetris, la poética de Pizarnik no pertenece a la prosa o a la poesía sino que ellas entran en conflicto sin desaparecer y se instalan en su poesía en prosa y a la vez se proyectan recíprocamente.

¿Qué es la muerte en ella? Depetris sugiere su inmersión en una fatalidad vampirizante, de su yo en lo negativo. No obstante, “Sasha” es devorada y devora y esto lo presenta siempre

en tiempo presente. “Al ser vampirizada por la muerte, la poeta es tanto vaciada de su sangre como invadida, lo que da lugar a una retroalimentación por la cual al ser devorada por la muerte la poeta es la que devora y viceversa, vale decir, cada una comienza a existir por su víctima. Esto motiva una importante aporía: la anulación del otro antagonista supone el robo de la propia existencia del yo. Así el yo vampirizado desea y teme al otro porque de él deriva su supervivencia y su anulación” (Depetris, 31). Este tiempo presente al que se refiere Depetris se marca por una arrebatada soledad, la inconsistencia, la desmotivación y el desalojo del mundo. La muerte tal vez sea la vida ya que hay un yo, desde el punto de vista de Depetris, necesitado de los otros y el otro ser, el de “la soledad asistida por la muerte”. “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (*Extracción de la piedra de la locura* 59).

La obra donde concluye su fragmentación y sus yo poéticos es *La extracción de la piedra de la locura*, donde se manifiestan diferentes voces. “En este libro, el sí mismo de la poeta incorpora diferentes voces y personas que no solamente suponen el contrapunto dialógico de un tú inseparable del yo, sino la posibilidad de que yo y tú hablen de sí mismos como otro a partir de ella. Esta difracción del sí mismo, que genera una dinámica del rebote por la que yo señala en sí al otro” (Depetris 33). No obstante el juego semántico hallado principalmente en *La extracción de la piedra de la locura* confluye en la inversión, así convierte a la muerte en su vida. “La asimilación de la semántica de la muerte a la del amado desplaza la ética de la comunidad positiva a la dimensión nostálgica, e impone una nueva posibilidad de ser de la poeta en la muerte basada en el complicado juego semántico del

oxímoron” (Depetris 36). Desde la perspectiva de Depetris, con esta obra, “Sasha” empieza a hablar y a ser desde la muerte. “La poeta vive ya muerta, vive muerta, pero también, y paradójicamente, muere muerta, muere ya muerta” (Depetris, 79). Un ejemplo: “Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azulverdes reflejados en cada uno de los corazones...” (*Extracción de la piedra de la locura* 65).

“Buma” persigue la muerte y está implícita en ella. Aunque es su finalidad es también su incertidumbre. Es la palabra la que evita su condena final, como Scheherezada, se redime a través de ella. Además, de acuerdo con Depetris, se podría establecer un paralelismo de Alejandra con esta contadora de relatos milenaria porque las dos narran “su víspera”. Ambas hablan con el impulso de la muerte. Por otro lado, lo expuso Araujo, “Scherezada sería un buen sobrenombre *kitsch* para la escritora del continente. ¿Por qué? Porque como Scherezada ha tenido que narrar historias e inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo. Muerte-castigo” (Araujo “La Scherezada criolla” 33). Entonces, no solo que Pizarnik estuvo en carrera contra la muerte sino que tenía que escribir aunque nade contra la marea de “la labor femenina”.

Depetris dice que la muerte, como Otro (con mayúscula), se impone a Pizarnik como una verdad, y establecen una relación devorador-devorado en un dinamismo vampirizante. “La poeta siente deseo y temor porque de ella depende su fin y también su supervivencia” (Depetris 75). La teórica sugiere que en el momento en que se trocan los valores semánticos establecidos, la muerte evoca duda, incoherencia, falta de identidad, desvarío, etc.

En Pizarnik, la muerte es la práctica extrema del erotismo “como la excentricidad ulterior, como la máxima apertura, como la dirección extrema de una poética del cuerpo”. La muerte y el erotismo se manifiestan en el texto *La condesa sangrienta* (del año 1966). La protagonista de esta historia es la condesa Erzébet Báthory, quien tiene un lazo erótico con sus “suplicadas”, según refiere Depetris. “Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (*Obras Completas*), citado por Depetris.

“En *La condesa sangrienta*, la vivencia erótica de la muerte es tan intensa que, en este texto, Pizarnik consigue no solo que la muerte ilustre el significado absoluto del erotismo, sino que el erotismo apuntale la carga significativa de la muerte” (Depetris 154) Al escribir de ella nace la reivindicadora de las reivindicadoras de la literatura hispanoamericana, de hecho -según cuenta Melissa Fitch en “Lust”, de su obra *Side Dishes*-, el gusto de Pizarnik por la condesa dejó perplejos a los críticos. Desde el enfoque de Fitch, Báthory torturó a más de 600 jóvenes en rituales relacionados con su deseo de juventud eterna. Pizarnik expone algunas de las técnicas de tortura de la condesa. “Pizarnik no condena las acciones de la mujer noble, pero reconoce que el concepto del comportamiento de una sociedad civilizada versus incivilizada es arbitrario y que las acciones de la condesa deben ser entendidas como resultado de su poder” (Fitch 23). Las descripciones de Pizarnik, según reza el texto de Fitch, son líricas, que rayan en lo poético, y provee una dimensión voyerística de la condesa, que invita al lector, así la condesa se convierte en una estética representación de sexualidad y muerte. La muerte es “donde el ser de la poeta y el ser del poema se proyectan hacia

lo Otro, donde la relación erótica y grotesca que mantienen se proyecta hacia una dimensión extática mayor que parece resolver la unión de los opuestos” (Depetris 155). A través de la irreverencia poética de Pizarnik, Fitch agrega que “Buma” continúa siendo una de las poetisas argentinas más comentadas de los últimos 50 años. Su muerte “no inició su ascenso a la popularidad, pero contribuyó a hacer de ella una figura mítica en el reino literario de la Argentina debido en su mayor parte precisamente a su inusual tratamiento del erotismo femenino” (23).

### Conclusiones

Como feminista, un ícono, como *outsider*, una maldita. Eso es Alejandra Pizarnik. No es la Rimbaud de la literatura escrita por mujeres, porque ella no es hombre, sino una mujer preocupada por la calidad de su palabra en conjunto con la autenticidad de una vida apaleada de dolor hasta la médula. ¿Por qué a Alejandra Pizarnik le dolía vivir? ¿Le dolía menos escribiendo? Se conoce que la palabra era su último aliento, aunque a veces tedioso y frustrante:

“Deseo de escribir, de no escribir, de escribir brutalmente, de escribir con dulzura y serenidad. Novela y poesía: ambigüedad y autenticidad. Al mismo tiempo, esta seguridad de no estar preparada para escribir. Esto se relaciona con mi obsesión de la hora. Lo que me preocupa, y cómo y cuánto, es mi desconocimiento del español. Un lenguaje bello. Es lo único que me importa. Decir mediante palabras vivas, llenas de sabor y de color” (*Diarios* 338).

La palabra como exorcismo, como escape ante los misterios y los miedos nocturnos, como belleza ante la fealdad impuesta por el mundo exterior y como parnaso, ama la palabra como un miembro extendido de su cuerpo con el que

puede nombrar la muerte haciéndola hermosa, haciendo el amor con el papel.

De esta manera y como conclusión, la escritora argentina Alejandra Pizarnik compromete su cuerpo y su alma. Como dice Cleila Moure, el cuerpo de ella se transforma en un cuerpo-verbo. Su cuerpo se conecta así con la palabra misma. Se exhala su sexualidad a través de su palabra: “Anoche, después de meses, hice lo que odio: abolir el tiempo de una única manera bestial: emborracharme y fornicar... Lo de anoche tuvo que pasar: rito o ceremonia, no sé, pero tuvo que pasar. Pero si pudiera vivir siempre ebria, siempre haciendo el amor” (298).



## Obras Citadas

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Print.
- Araujo, Helena, "La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana", Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989. Print.
- Chavez-Silverman, S. "Trac(k)Ing Gender and Sexuality in the Writing of Alejandra Pizarnik." *CHASQUI - WILLIAMSBURG*- 35.2 (2006): 89-108. Print.
- Depetris, Carolina. *Aporética De La Muerte : Estudio Crítico Sobre Alejandra Pizarnik*. [Madrid, Spain]: UAM Ediciones, 2004. Print.
- Facio, Sara. *Foto De Escritor : 1963/1973*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 1998. Print.
- Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas Las Que Ella Era : Ensayo Sobre Alejandra Pizarnik*. Bs. As. [i.e. Buenos Aires]: Corregidor, 1991. Print.
- Monzón, Isabel. *Báthory : Acercamiento Al Mito De La Condesa Sangrienta*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994. Print.
- Moure, C. "Las Huellas Del Teatro De La Crueldad. Antonio Artaud / Alejandra Pizarnik: "Hacer El Cuerpo Del Poema Con Mi Cuerpo"." *Confluencia*. 20.2 (2005): 25-34. Print.
- Negrón, María. *El Testigo Lúcido : La Obra De Sombra De Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2003. Print.
- Nicholson, M. "Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and the Literature of Evil." *LATIN AMERICAN LITERARY REVIEW* 27.54 (1999): 5-22. Print.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1991. Print.
- . *Mujeres Que Escriben Sobre Mujeres (Que Escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 1997. Print.
- . *La Palabra Como Destino : Un Acercamiento a La Poesía De Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981. Print.
- . *Poesía y Experiencia Del Límite : Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, República Argentina: Botella al Mar, 1999. Print.
- Pizarnik, Alejandra, and Ana Becció. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003. Print.
- Pizarnik, Alejandra, and Ivonne Bordelois. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998. Print.
- Pizarnik, Alejandra, Olga Orozco, and Ana Becció. *Textos De Sombra y Últimos Poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982. Print.
- Pizarnik, Alejandra, and Cristina Piña. *Obras Completas : Poesía Completa y Prosa Selecta*. Bs. As. [i.e. Buenos Aires]: Corregidor, 1993. Print.
- Pizarnik, Alejandra, and Alejandra Pizarnik. *La Última Inocencia ; y, Las Aventuras Perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1976. Print.
- Vertigos o Contemplación De Algo Que Caer*. Dir. Pizarnik, Alejandra, Vanessa Ragone, and Mariela Yeregui. Blakman Video NO Convencional, 1993.
- Pizarnik, Alejandra. *Extracción De La Piedra De Locura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Print.
- . *La Extracción De La Piedra De Locura [y] Otros Poemas*. Madrid: Visor Libros, 1993. Print.
- . *Nombres y Figuras : Aproximaciones*. [Málaga]: Miguel Gómez Ediciones : CEDMA, 1999. Print.
- . *Poemas : Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Print.
- . *Prosa Poética*. [Buenos Aires?]: Editorial Endymion, 1987. Print.
- . *Zona Prohibida : Poemas y Dibujos*. Xalapa, Veracruz, México: Papel de Envolver : Universidad Veracruzana, 1982. Print.
- Rivero, Eliana, "Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica", *Revista/Review Interamericana* 12:1 (Spring 1982). Print.
- Rodríguez Francia, Ana María. *La Disolución En La Obra De Alejandra Pizarnik : Ensombrecimiento De La Existencia y Ocultamiento Del Ser*. Bs. As. [Buenos Aires]: Corregidor, 2003. Print.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 179205. *JSTOR*. Web. 22 Nov. 2009.
- "Panorama de la mujer en las letras de Hispanoamérica. La década del 60: renovación literaria". [Parte de la Introducción a] Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson, compiladoras. *Detrás de la reja: Antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980