

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 5, Diciembre 1996

Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik

Florinda Goldberg

pp. 18-24

Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik

Florinda F. Goldberg

*‘Su verdad, la que surgió una noche en las tinieblas
del teatro, vestida de alacrán bebedor de sangre.*

SACAR a luz un texto deliberadamente obliterado por su autor plantea uno de los varios problemas de orden ético a los que puede verse enfrentado el investigador. En el caso de “El viento feroz” de Alejandra Pizarnik, no cabe duda de que esa obliteración fue intencional: Pizarnik realizó varias selecciones retrospectivas de sus textos para nueva publicación, desde 1962 (cuando en *Arbol de Diana* incluyó sólo once de sus poemas anteriores a 1960),¹ y sobre todo en la preparación de la antología *El deseo de la palabra* (1975). “El viento feroz”, aparecido el 18 de mayo de 1958 en *La Gaceta* de Tucumán (donde Pizarnik publicaba con frecuencia), no fue incluido tampoco en la antología póstuma de sus textos dispersos o inéditos compilada por Orozco y Becció (*Textos de Sombra y últimos poemas*, 1982), ni en las *Obras completas* publicadas en 1991 (que recogen textos a partir de 1963). De hecho, el cuento fue prácticamente desconocido también para la crítica, ya que sólo Julieta Gómez Paz se refirió a él (1977, pp. 16-18), incluyendo citas en las

que me basé para los comentarios incluidos en mi propio trabajo de 1994 (pp. 81-82).

¿Para qué, entonces, retomar un texto que su misma autora parece no haber considerado, retrospectivamente, sino como un ejercicio dentro de la conformación de su escritura? No es mi propósito atribuirle un especial valor estético, sobre todo a la luz de la excelencia que Pizarnik alcanzó en su etapa de plenitud, también en sus escasas incursiones en el discurso narrativo. Lo que “El viento feroz” permite percibir y entender mejor es, a mi juicio, la constancia de ciertos motivos, imágenes y aun (dicho con las cauciones necesarias) obsesiones que retornarían de manera permanente en su escritura,² no sólo en sus poemas sino también en sus textos críticos –todavía no suficientemente estudiados– y en su ensayo-narración *La condesa sangrienta* (1965).

Es en nombre de este genuino interés por una de las creaciones literarias más logradas y perdurables de la literatura de este siglo, que me permito la inso-

Argentina, 1943. Es docente del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, y del Programa de Estudios Generales e Interdisciplinarios de la Universidad de Tel Aviv. Ha publicado *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”* (1994); ediciones críticas de Domingo Faustino Sarmiento y de Alejo Carpentier; y ensayos de crítica literaria en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Es subdirectora de la revista literaria *NOAJ*.

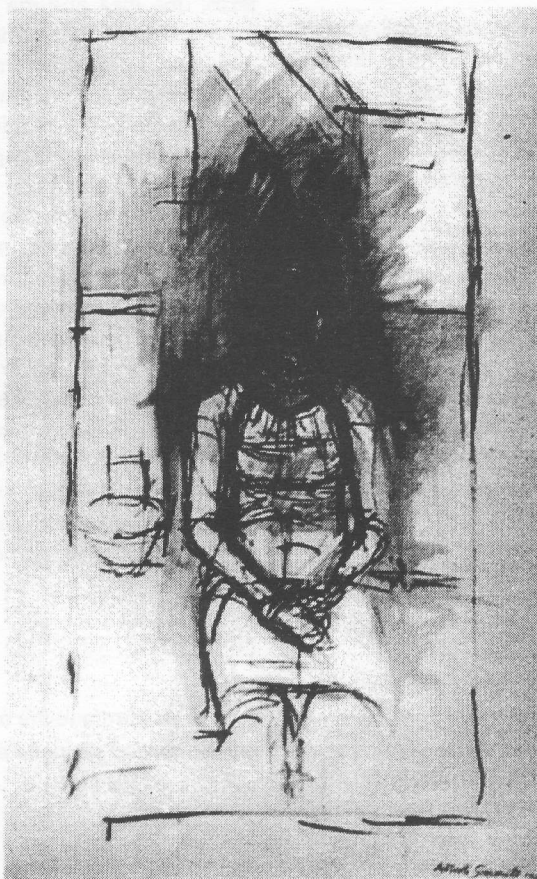
lencia de hurgar en su canasto de papeles para reedita-
r y comentar "El viento feroz".

*

En mi libro *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*, propuse una lectura de su obra a través "de su imaginario espacial en tanto matriz generadora de significaciones" (Goldberg, 1994, p.16), basado en "la antítesis **cerca-lejos** y (...) la distancia entre esos extremos (...) [las cuales] conforman una isotopía dinámica que se proyecta en todos los componentes del nivel textual" (id., p. 19). El paradigma básico de dicho imaginario asocia lo cercano y lo asequible con lo no valioso y con la infelicidad, y lo lejano e inalcanzable con la dicha y el valor absoluto. La **distancia** entre ambos es el componente negativo del paradigma; su componente positivo y dinámico es el **deseo**, una de cuyas formas es el anhelo por anular las distancias alienantes. La felicidad y la plenitud se identifican con el logro de una unidad sin cismas, condición imprescindible para acceder al sentido de la existencia. A partir de este paradigma básico se trazan, ciertamente, dibujos complejos de relaciones entre el yo poético y distintos niveles de lo cercano y lo distante.

En un trabajo posterior (Goldberg, 1996), apliqué dicha isotopía al análisis del "espacio de la contemplación" o "del espectáculo": la situación en que el yo poético o narrativo contempla algo exterior a él, que ese gesto convierte en espectáculo. En algunos casos, la contemplación constituye el **tema** del texto; en otros, el texto **habla desde** una situación contemplativa. El espacio del espectáculo supone dos sub-espacios: aquél en que está instalado quien mira, y aquél en que se encuentra lo que es mirado. La relación entre esos subespacios es doble y ambigua, en

varios niveles. En principio, su articulación consiste simultáneamente en una conexión/separación, sin las cuales no es posible el espectáculo. Además, la jerarquización de los sub-espacios es ambivalente: el espectador (sujeto) se halla en posición privilegiada respecto del espectáculo (objeto);³ al mismo tiempo, el espectáculo posee el privilegio de concentrar en él la atención, mientras que el espectador, precisamente por ser quien ve, no es visto. Y en el imaginario de Pizarnik, no-ser-visto (deseado, imaginado) acarrea el



peligro de **no ser**: "La soledad de cada uno. No ser objeto de las miradas. Mirar en vez de ser mirada", escribió en su diario (*Semblanza*, pp. 262-3); y en *Los trabajos y las noches*: "en este no poder salirse las cosas / de mi mirada / ellas me desposeen" (p. 16). Lo mirado es lo otro; y lo otro configura, en acto o en potencia, un peligro para el sujeto - de ahí que Pizarnik haga sinónimos a "escenario" y "trampa": "También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más" (*El infierno musical*, p. 17). En sus textos es permanente la oscilación entre la necesidad de mantener la distancia que la constituye en tanto sujeto, y la de incorporarse a lo mirado con el fin de asegurar

su propio estatuto ontológico y confirmar su existencia; y ello también en lo que atañe a la relación entre el creador y su obra, que incluye necesariamente el acto de la contemplación.⁴

Uno de sus formas de resolver la ansiedad generada por la distancia entre el yo y lo contemplado, es la desvalorización del objeto de la mirada, y la consiguiente justificación de la distancia en tanto modo de mantener al yo a salvo de esa desvalorización:

-Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que ves, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... (*El infierno musical*, p. 67).

En el extremo opuesto, se encuentra la exaltación del espectáculo como revelación y, por ende, el anhelo de aunarse o identificarse con él.⁵

Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros. Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas (*El infierno musical*, p.16).

“Dicha” por otra parte provisoria y frágil, ya que, a las pocas líneas, “la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más disonancia que un caballo azulado por una antorcha en las arenas de un país extranjero” (ibid., p. 17) arriba a la ya citada suposición de que todo se reduce a “una trampa, un escenario más”.

En esta dialéctica, el máximo grado de realización del deseo es imaginar la fusión con lo contemplado:

Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis (Carta personal, cit. por Beneyto, 1983, p. 23).

Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados (*Extracción de la piedra de locura*, pp. 53-54).

Dicha fusión entre contemplador y contemplado también puede ser peligrosa, como lo revela una entrada en su diario (de 1961) en la que cuenta que un espectáculo teatral le suscita una identificación amedrentante: “...vi la obra de Brecht y me asusté mucho como si mi caída en la miseria fuera inminente” (1992, p. 248).

“El viento feroz” ofrece lo que quizás constituye en el código de Pizamik la “escena primaria” del espacio del espectáculo, y ello en una articulación de varios niveles. El cuento se abre con una frase que plantea el tema de modo directo: “¿Quién, que **la contemplara**, creería en su miedo?” (mi subrayado). Andrea,⁶ en todo otro sentido una muchacha normal, vive torturada por un “horror oculto”, que vanamente cree poder “exorcizar” al relatar reiteradamente a sus amigos el origen del mismo – es decir, conjurar la obsesión convirtiéndola en espectáculo del que ella misma y sus amigos (y, añadido, el narrador y el lector de este cuento) son espectadores: “Andrea gustaba de narrarlo con la intención de exorcizar su misterio, creyendo ingenuamente que su horror oculto se gastaría

con el uso frecuente. Pero no. Estaba intacto y virgen como cuando sucedió por vez primera”.

El relato (que consta de un solo largo párrafo) pasa inmediatamente a narrar el episodio traumático, que Andrea estaría contándose nuevamente – haciendo de él un espectáculo del que ella es solitaria espectadora. Dicho episodio tuvo lugar, precisamente, durante una situación teatral: “Ella tenía cuatro años y estaba con sus padres en el teatro esperando el comienzo de la función”. En ese contexto, una idea absurda sobrecogió a la niña: “de pronto se le había ocurrido que cuando regresaran a su casa no podrían entrar porque la puerta del departamento no se abriría. Aunque papá poseyera todas las llaves del mundo jamás podremos entrar”. Andrea-niña se contempla prospectivamente a sí misma: “Se imaginó con frío y con hambre, absolutamente sola, esperando en el umbral de su casa, esperando, esperando, pobre niña aguardadora, y la puerta jamás se abriría”. En el plano ‘real’, la puerta de la casa, como era de prever, se abrió normalmente, “pero para Andrea ella continuaba aún afuera, en el frío, en lo desconocido”, definitivamente “en el umbral, llorando, rogando que la dejaran entrar porque no es bueno yacer en un páramo a merced del viento feroz”.⁷

Abro un paréntesis: Otra versión de esta imagen, diferente no sólo en lo genérico, configura un poema publicado ese mismo año (*Las aventuras perdidas*, p. 47):

ORIGEN

...
*Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme*

...
*Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.*

...
La asociación entre “infancia” y “viento feroz” es claramente homóloga en ambos textos. Es el recurso a la palabra amparadora lo que hace del poema “una verdad en que sentarse”, en oposición al desolado “umbral” del cuento. De ahí que el verso final del poema,

*Sólo la decisión de ser
dios hasta en el llanto*

pueda leerse como un totalizador programa poético-existencial, que establece una neta diferenciación dialéctica entre la derrotada Andrea y el “yo” decidido a combatir contra su “origen” armado de palabras “desde las cuales vivirse” – ¿otra razón, tal vez, para relegar al olvido el cuento?

Ahora bien, en los textos anteriormente citados, tanto aquellos en que el yo procura fusionarse con el espectáculo como aquellos en que lo rechaza, la reacción parece definirse a partir del contenido de dicho espectáculo: la calle y su acumulación caótica, los jinetes en el circo, el muchacho pintado, la miseria dramatizada por Brecht. Lo notable en “El viento feroz” es que no existe referencia alguna a qué se estaba representando en ese escenario específico. No es el contenido, pues, lo que genera el trauma, sino la situación de espectáculo en sí misma: como si, al descubrir (¿por primera vez? es posible, a los cuatro años) la existencia de un espacio dividido –escenario y platea, luz y tinieblas–, creyese la niña que esa quiebra podría extenderse hasta devorar toda la realidad; como si hallarse excluida del escenario significara quedar excluida de todo espacio valioso, y sobre todo del valioso por antonomasia: el propio hogar, ámbito de la inocencia entendida como la no-distancia y la no-escisión (Goldberg, 1994, pp. 29-35).⁸ En la inversión de la jerarquización ‘lógica’ de ambos espacios por parte de Andrea-niña, es decir, la atribución de autenticidad al escenario (el espacio en que ella no está) y no a la platea (el espacio en que ella está), reside el potencial traumático de la situación que ha de generar en Andrea una crisis insuperable: el espacio ‘normal’ se ha transmutado en “el desierto de cenizas”, en el “afuera”, “el frío”, “lo desconocido”: a partir de ese momento, ésa será para Andrea “su verdad, la que surgió una noche en las tinieblas del teatro”.

Convencida de que re-contemplar el episodio es también un exorcismo inútil, Andrea-adulta busca otras maneras de conjurar el terror, algunas de las cuales reiteran, obsesivamente, situaciones de contemplación. Una de ellas es leer; pero el poema de Cernuda, lejos de disipar su angustia, sólo logra “despertar” al “alacrán bebedor de sangre”. Otra, mucho más riesgosa, es hacer un espectáculo de su propio cuerpo:

Se acercó al espejo, tal vez la tranquilizara el reconocimiento de su propio rostro. Pero sólo vio una bestia herida, asustada, dos ojos verdes que parecían exhalar un perfume a algo que se quema – su esperanza, tal vez. En un segundo todo había desaparecido: el amor, el estudio, la poesía.

Dentro del idiolecto de Pizarnik, el espejo figura entre los símbolos más complejos y polivalentes: la posibilidad o imposibilidad de autorreconocimiento y por ende de identidad, la aceptación y/o el rechazo

del yo y su precariedad, la duplicación como amenaza de escisión, tienen al espejo como uno de sus significantes centrales. Ahora bien, en sus textos tempranos (hasta 1958, en que publica “El viento feroz”) el espejo aparece muy poco: solamente en “La enamorada” (“hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola”); y en “El despertar” (“¿Cómo no me suicido frente a un espejo...?”).⁹ De este modo, en el horror onírico de su descripción, “El viento feroz” ofrece en lo textual la escena primaria del yo que se mira al espejo para descubrirse sustituido por “una bestia herida”, es decir, totalmente alienado, ‘des-yoizado’. El eco de esta imagen temprana resonará a todo lo largo de su obra. Una entrada de su diario (20/4/1961) parece una reelaboración y hasta una evocación del episodio de Andrea:

Hoy, aún en duermevela, corrí al espejo murmurando: “**El sueño es una segunda vida**, ¿por qué habría de escribir cuentos fantásticos si yo no existo, si debo de ser la creación de algún novelista neurótico?” Después retrocedí, **el espejo me daba miedo, mis ojos alucinados**, y me corrí de mí, desnuda, tropezando con las valijas, las ropas, los libros, los papeles (y en los papeles **poemas** y en los poemas **este miedo**, esta concentración inigualada en **un dolor viejo**, indiscernible de mí).

(*Semblanza*, pp. 253-254; el primer subrayado en el original, los restantes son míos)

La ferocidad asociada con la auto-alteridad y el espejo da lugar a otra metáfora en un muy citado poema de *Arbol de Diana*: “Miedo de ser dos / camino del espejo; / alguien en mí dormido / me come y me bebe” (p. 24). Y en uno de sus últimos poemas (probablemente poco anterior a su muerte en 1972), ese “dolor viejo” parece haber completado el “proceso de devastación que jamás finalizaría” y terminado de ‘beber su sangre’ y su voluntad: “No poder querer más vivir sin saber qué vive en lugar mío” (*Textos de Sombra...*, p. 87).¹⁰

“El viento feroz” aporta todavía otra clave notable para la comprensión de su obra. El trauma de Andrea es descripto, además de la escenografía del espacio negativo como “páramo”, “desierto”, “viento”, “exilio”, con metáforas de concreta ferocidad:

un bicho monstruoso, un alacrán **bebedor de sangre** se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría.

el alacrán había despertado y se desperezaba detrás de su conciencia, **perforando su sangre con agujas oxidadas**.

el desierto o el infierno, allí donde se envía a las **muchachas exiladas**

(mis subrayados)

En 1962, Pizarnik hallaría en el libro de Valentine Penrose *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante* la

descripción de sangrientas torturas a “muchachas exiladas” que reiteraban las alucinadas visiones de su relato de 1958; y en 1965 publicó, a guisa de comentario sobre dicho libro, su propia narración sobre la mujer-monstruo ávida de sangre joven, cuyo mayor placer era, además del espectáculo del dolor y la muerte de otros, precisamente el contemplarse largamente a sí misma en el espejo, obsesión magistral y morosamente explicada por Pizarnik en el capítulo que lleva por epígrafe este verso de Octavio Paz: “¡Todo es espejo!” (*La condesa sangrienta*, p. 41).¹¹

*

Alejandra Pizarnik tuvo probablemente razón al descartar y olvidar “El viento feroz”. Lo que allí quiso expresar lo dijo después a todo lo largo de sus escritos –“dios hasta en el llanto”– de manera menos efectista y más eficaz. Para el investigador, la relectura de ese texto temprano e imperfecto confirma la constancia de su imaginario, de sus búsquedas, de las crisis que transmutaría en poemas cuya energía concentrada semeja a la provocada por un cristal (¿espejo?) contra el sol, como

escribió, en su prólogo consagradorio a *Arbol de Diana*, precisamente Octavio Paz.

Precedí este somero análisis con una mención de los límites éticos de la investigación. Otra trasgresión posible, la de ligar la escritura al detalle biográfico (como lo supone Gómez Paz en el texto citado en la nota 2), nos está afortunadamente vedada en este caso por una casual información. En su bien documentada biografía de Pizarnik, Cristina Piña menciona

una temprana angustia metafísica, a partir de la cual se identificaría con esta frase de Jean Paul, que una vez copió para una amiga: “Tenía cuatro años, estaba sentado a la puerta de mi casa y de repente pensé ‘Soy un yo’ y tuve miedo” (Piña, 1991, p. 32).

No es aventurado, a mi juicio, hallar en esa frase copiada el núcleo de “El viento feroz”. Quizás hubo, también, alguna extraña experiencia infantil en un teatro o un circo. Lo demás –el espacio dividido, el padre y sus poderes e impotencias, el páramo, el alacrán, el espejo– ya era, en 1958, parte del imaginario poético de Alejandra Pizarnik.



El viento feroz

Alejandra Pizarnik

¿QUIEN, que la contemplara, creería en su miedo? Una muchacha trasnochadora y valiente, excelente bebedora de vino tinto en bodegas sucias donde se cantan tangos y se intercambian sueños con los amigos poetas. Una muchacha habituada a esperar el alba sumergida en el pensamiento de la muerte y en las pruebas de la existencia de Dios. Sus amigos ya conocían la historia de su primer miedo. Andrea gustaba de narrarlo con la intención de exorcizar su misterio, creyendo ingenuamente que su horror oculto se gastaría con el uso frecuente. Pero no. Estaba intacto y virgen como cuando sucedió por vez primera. Ella tenía cuatro años y estaba con sus padres en el teatro esperando el comienzo de la función. Cuando se apagaron las luces su cuerpecito vibró convulso como cuando se introduce por un segundo el dedo en el tomacorriente. Un bicho monstruoso, un alacrán bebedor de sangre se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría. ¿Y de qué tenía tanto miedo? No lo sabía bien pero de pronto se le había ocurrido que cuando regresaran a su casa no podrían entrar porque la puerta del departamento no se abriría. Aunque papá poseyera todas las llaves del mundo jamás podremos entrar. Y la puerta no se abrirá. Intentó tranquilizarse, diciéndose que no estaba sola, que si extendía su manita tocaría la mano caliente de mamá o la mano confortadora de papá. Pero el alacrán mordía de su cerebro. Se imaginó con frío y con hambre, absolutamente sola, esperando en el umbral de su casa, esperando, esperando, pobre niña aguardadora, y la puerta jamás se abriría. Pero no es bueno estar siempre fuera de la vida, es necesario abrir las puertas del mundo y entrar, se decía ahora, cada vez que pensaba en su miedo inicial. Cuando volieron del teatro entraron en la casa pero para Andrea ella continuaba aún afuera, en el frío, en lo desconocido. Y aunque recordara que la llave se había deslizado con extrema facilidad y que la puerta se había abierto, ella

sentía que no había entrado sino que estaba en el umbral, llorando, rogando que la dejaran entrar porque no es bueno yacer en un páramo a merced del viento feroz. Y ahora, mientras leía un poema de Cernuda, cuando transitaba por un verso que decía "aún hay dichas, terribles dichas a conquistar bajo la luz terrestre", el alacrán había despertado y se desperezaba detrás de su conciencia, perforando su sangre con agujas oxidadas. Se acercó al espejo, tal vez la tranquilizara el reconocimiento de su propio rostro. Pero sólo vio una bestia herida, asustada, dos ojos verdes que parecían exhalar un perfume a algo que se quema – su esperanza, tal vez. En un segundo todo había desaparecido: el amor, el estudio, la poesía. Su cuarto era el desierto de cenizas, ausente de hombre, carente de sol y de lenguaje, el desierto o el infierno, allí donde se envía a las muchachas exiladas que tienen miedo de aceptar su destino. Trató de cantar un tango, de cortarse las uñas de los pies, de darse una ducha helada, de preguntar la hora por teléfono. Pero parecía un perro que en ausencia de su dueño se disfrazara de hombre e intentara fumar y escuchar un cuarteto de Beethoven cuando en verdad lo único que quería era ladrar a la luna. La puerta no se abriría jamás. Podría enloquecer o suicidarse, podría devenir prostituta o casarse y tener hijos. Todo era posible, pero nada alteraría su soledad y su exilio. Y aunque la puerta se abriera, aunque el mundo le tendiera los brazos como a una hija pródiga, aunque Dios surgiera de su ser, henchido de certeza, y le asegurara que la eternidad es algo más que una palabra poética, ella sabría, en lo más hondo de sí misma, que la puerta aún estaba cerrada, que su verdad era el desierto de cenizas. Su verdad, la que surgió una noche en las tinieblas del teatro, vestida de alacrán bebedor de sangre.

Publicado en *La Gaceta*, N° 16.872, Tucumán, 18 de mayo de 1958. Agradezco a David Lagmanovich por su imprescindible ayuda en la obtención del texto; a Enrique R. García Hamilton, director de *La Gaceta*, y a Miriam Pizarnik de Nesis, por autorizar su publicación en *Reflejos*.

NOTAS

- 1 Se trata de dos poemas de *La última inocencia* (1956), dos de *Las aventuras perdidas* (1958) y siete rotulados "Otros poemas" (1959).
- 2 "No hay duda de que es ésta una página autobiográfica, en la que una sensación infantil ha ascendido a categoría de símbolo que reaparecerá muchas veces, implacable e insistente, en la historia poética de Alejandra Pizarnik" (Gómez Paz, 1977, p. 17).
- 3 En un poema de su primer libro, Pizarnik describió dicho privilegio: "miro rostros busco rostros hallo rostros / (...) / desde la ventanilla tranviaria **mi asiento es la cima del mundo**" (*La tierra más ajena*, p. 27; mi subrayado).
- 4 Por ejemplo, en su diálogo con Roberto Juarroz, Pizarnik afirma: "el poeta comparte con el pintor la necesidad ineludible de hacer existir los objetos de su espíritu (...) De ahí la imposibilidad, tanto para el poeta como para el pintor, de prescindir de la **contemplación**" (Pizarnik, 1967, p. 12; subrayado en el original). Significativamente, el texto de homenaje que Juarroz le dedica tras su muerte se centra en "la creadora contemplación del poeta" (Juarroz, 1975, p. 106). Por otra parte, es conocido el interés de Pizarnik por la pintura, así como sus propios dibujos y su hábito de adherir los poemas a la pared para contemplarlos y corregirlos (Pizarnik, 1968, p. 129; Goldberg, 1994, pp. 97-98).
- 5 En una entrada de su diario (1968) en que habla de las ideas de Antonin Artaud sobre el teatro, Pizarnik define al mismo como "los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible y visible" (*Semblanza*, p. 289).
- 6 Pizarnik utilizó varias veces nombres que comienzan con la inicial del suyo (también inventado por ella en su adolescencia): "A." en el cuento "El antifaz azul", "Andrea" en este cuento, y Alicia en los textos inspirados por los de Lewis Carroll (Goldberg, 1994, p. 72).
- 7 En mi trabajo de 1994, relaciono el terror de Andrea con la incidencia de la figura paterna en la escritura de Pizarnik (cap. "El dador de sentido", pp. 75-83 y esp. 81-82). Sobre la imagen del viento, *ibid.*, pp. 60-62.
- 8 En su diario (1977/62) hallamos esta aseveración apodictica: "Ni luz ni sombra. Una inocencia total" (*Semblanza*, p. 255).
- 9 "La enamorada" figura en *La última inocencia* (1956, p. 15) y, según Aguirre (1968, p. 287) fue quizás el primer poema que Pizarnik publicara en una revista. "El despertar" pertenece a *Las aventuras perdidas* (1958, p. 51). No se mencionan espejos en su primer libro, *La tierra más ajena* (1955).
- 10 Estas pocas líneas, desde ya, no pretenden sino apuntar a la importancia del motivo del espejo en Pizarnik, motivo complejo que incluye también su exaltación ("cuando el palacio de la noche / encienda su hemosura / pulsaremos los espejos / hasta que nuestros rostros canten como ídolos", *Arbol de Diana*, p. 36) y su denigración ("espuma negra que salpica un espejo que nada refleja", *El infierno musical*, p. 70), por citar sólo algunas ocurrencias adicionales.
- 11 He analizado el complejo "espectacular" de *La condesa sangrienta* -la autora contempla a otra que ha escrito un libro en que se contempla a la condesa que contempla las torturas o se contempla a sí misma- en mi trabajo de 1996.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aguirre, Raúl (1968). *Literatura argentina de vanguardia 1950-1960*. Buenos Aires.
- Beneyto, Antonio (1983). "Alejandra Pizarnik - Ocultándose en el lenguaje". *Quimera* 34, pp. 23-27.
- Goldberg, Florinda F. (1994). *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*. Gathersburg, MA: Hispamérica.
- (1996). "Los espacios peligrosos de Alejandra Pizarnik". Ponencia presentada en el Coloquio *Excéntricos, Locos y Marginales en la Literatura Latinoamericana*, Universidad de Poitiers.
- Gómez Paz, Julieta (1977). "La tierra prometida: Alejandra Pizarnik", en: *Cuatro actitudes poéticas*. Buenos Aires: Consejo de Mujeres de la República Argentina; pp. 9-47.
- Juarroz, Roberto (1975). "Homenaje a Alejandra Pizarnik". *Eco* 175, pp. 106-107.
- Piña, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- Pizarnik, Alejandra (1955). *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- (1956). *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1958). "El viento feroz". *La Gaceta*, N° 16.872, 18 de mayo.
- (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
- (1962). *Arbol de Diana*. Buenos Aires: Sur. Prólogo, Octavio Paz.
- (1968). "El poeta y su poema". En César Magrini, *Quince poetas*, Buenos Aires: Centurión; pp. 128-129.
- (1965). "La condesa sangrienta". *Diálogo* (México). Publicado como libro por Aquarius, Buenos Aires, 1971.
- (1965). *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sur.
- (1967). "Entrevista con Roberto Juarroz". *Zona Franca* IV-52, diciembre, pp. 10-13.
- (1968). *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1975). *El deseo de la palabra* (Antonio Beneyto, comp.). Barcelona: Barral.
- (1982). *Textos de Sombra y últimos poemas* (Olga Orozco y Alicia Becció, comp.). Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990). *Obras completas - Poesía y prosa*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1992). *Semblanza* (Frank Graziano, comp. y prólogo). México: Fondo de Cultura Económica.