



## Innocence & no sense: el cuerpo fraudulento de la lengua en los textos póstumos de Alejandra Pizarnik

Dra. Patricia Venti

---

A partir de los años setenta, Alejandra Pizarnik comenzó a elaborar textos con juegos de palabras derivados del manejo de paronimias que iban deformando caprichosamente el sentido de los lexemas. Poco a poco el *divertimento* se convirtió

en una subversión cuyo paroxismo transgresor culminó con la anulación de la escritura y muerte del propio autor. Hoy en día, su obra se encuentra inmersa dentro del canon literario argentino, mas no así su prosa inédita y textos póstumos, debido a su heterogeneidad, fragmentación y a que no han sido legitimados literariamente por la propia autora agrupándolos en un libro. De esta manera tenemos que su obra circula en dos ámbitos, uno *hiperculto* para la escritura de sus poemas “publicables” y otro *irreverente* para los textos inéditos. La diferencia entre ambos lo marca, por un lado, la corrupción lingüística, cuyo impulso transgresor lleva implícito un intento por anular el acto mismo de la escritura, y por otro, la “ilegitimidad” de un discurso, cuyos parámetros exceden los límites “morales” permitidos a una mujer. En consecuencia, tenemos a la vista una nueva concepción de lo literario, más flexible, o sea, menos ceñido al hecho estético y que opera fuera de los estilos asignados y las tonalidades y por supuesto, al margen de la propia escritora. Marginalidad y disidencia son dos términos que sirven para enmarcar su prosa que provoca una ruptura con el imaginario rioplatense, y el elemento sexual se constituye en un ingrediente contestatario/provocador dentro de la literatura latinoamericana contemporánea.

Pizarnik en textos como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* utiliza diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia); diferentes clases de metaficción (en el plano narrativo: metalepsis, diálogo con el lector) y en el plano lingüístico emplea juegos de lenguaje (anagramas, lipogramas, palíndromos, trabalenguas, calambures, pangramas, univocalismos, tautogramas, cadena de palabras) y diversas clases de ambigüedad semántica a través del humor y la ironía. Así pues, tenemos que la autora argentina realizó varios experimentos narrativos [en el plano intertextual y lingüístico] que abarcaban cuatro aspectos: 1) La recuperación de una cultura popular (tango, voceo, boleros) con todos sus atributos indecorosos e impropios como un conjunto de registros resistentes a la cultura oficial hegemónica; 2) Una poética de lo “vulgar” que intenta desenmascarar las pretensiones de decencia social; 3) La ruptura de los soportes lingüísticos convencionales y 4) La transgresión narrativa de un autor ficcionalizado, el cual traspasa las fronteras que separan el nivel diegético del nivel extradiegético, rechazando así la mimesis y el artificio de toda representación textual.

Es evidente que la escritura transgresora de la poeta argentina tiene como antecedente el espíritu vanguardista de la generación anterior a la que pertenecieron Borges, Cortázar y Lezama Lima. De igual forma, hay una clara influencia de escritores barrocos, así como de Lewis Carroll y James Joyce. Pero su labor literaria fue más allá, precisamente porque explotó la cultura popular e interpretó la tradición modernista en un habla oral. Sin lugar a dudas, Pizarnik es una de las primeras autoras de habla española en parodiar las múltiples dimensiones de la sociedad latinoamericana, además de borrar los límites del dentro-fuera en la narración y transformar una jerga callejera en un lenguaje literario impregnado de coloquialismo, juegos de palabras y dislocuciones:

“¿Qué apellido tiene? ¿Es una pélida? Una átrida? Oh, con el atridente del juicio le ensartó el culo-fine!-y tengo un cinturón nuevo en forma de teléfono. Orbuá. ¿Y las nueces? ¿Y el Zoilo de tu home que se abre? ¿Y Buffalo Cul? Y culnix, es buen presidente? Y el papel? Y chuick, osías schuick, pff, shchmack, brrr,pr! Biba hegel! Sacha.” [1]

Relatos como *Fifina, Leika, Historia del tío Jacinto* ponen de manifiesto la necesidad vital e ineluctable de la práctica de la escritura. El lector -denominado en *La Bucanera* “escudriñador”- registra los restos excrementales que imposibilitan la “domesticación textual”. La narración hiere a través de su ilegibilidad, porque en definitiva el lector lee y *deslee*, suprime, corrige, borra, mientras se abre paso ante un “vertedero” lingüístico donde la palabra en medio de un universo escatológico

termina convertida en lápida o letrina. Mientras tanto, al reafirmar su ilegibilidad, el texto decreta paradójicamente la imposibilidad de anular lo escrito [2]. El juego, aun sin regla, debe seguir ejecutándose:

“Pero el verdugo ¡aleluya! Encubre a una madre y el hacha caerá de sus manos hoy, no mañana ni pasado mañana, sino a su debido tiempo. A su debido tiempo, mi querido, volveré con la tarta de frambuesa sin confundir pitirre con pitarro, como aquella abnegada y fiel mujer que fatigó leguas y leguas hasta dar con el pitarro por el que al parecer se pirraba su cónyuge; y una vez desandado lo andado y extraído de lo hondo de la pildojera, como amorosa ofrenda, el motivo de sus largos caminares, no va el pinchaúvas y le dice que jamás se pirró por pitarro, que es chorizo pequeño, sino por pitirro, que es pajarito oscuro y largo de cola.” [3]

Nos encontramos pues, ante una estructura fragmentaria y discontinua compleja e intrincada, carente de ilación sintáctica siempre desprovista de lógica objetiva, donde el componente autointertextual desempeña una función primordial. Esa es su victoria: al final, habrá desembocado en una comunicación autónoma, frente a la cual el receptor virtual desaparece, dejando al emisor, una vez más, solo con su interior.

En *La Bucanera de Pernambuco*, al igual que “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges, se dan combinaciones de idiomas diversos y también inexistentes, en un juego lingüístico cuya vocación posbabélica o apocalíptica apunta, una vez más, al neobarroco latinoamericano [4] y atestigua “la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo.” [5] Esta concepción de la literatura como parodia de lengua, vincula a Pizarnik con las obras de Sarduy, Lezama Lima, Cabrera Infante, Salvador Elizondo y Osvaldo Lamorghini. Dichos textos se caracterizan porque no siguen un orden cronológico de acontecimientos, y están fuertemente deslavazados de coherencia semántica. Además, el sujeto no actúa como centro productor de sentido, cediéndole su papel a los espacios, las figuras y los cuerpos. El lector debe ir de/construyendo el texto a medida que los términos discordantes y las acciones antagónicas se vacían de sentido. En *Hilda la Polígrafa*, el descrifrador/receptor, no sabe dónde hacer las pausas del discurso, ya que el significado de la mayoría de los lexemas es ambiguo y tanto la construcción semántica como la sintáctica están dinamitadas; la comunicación se hace casi imposible, repleta de obstáculos. Se requiere un lector que reconstruya el sentido del texto por medio de los elementos sin sentido que se le presentan:

“-*Lectual* es todo lo que concierne a la cama -dijo Jehán Rictus. El chambergero se le cayó rodando, haciendo repentinamente visible una especie de sombrerito hongo color magenta con plumita sombreada por una sombreadora que te somorguajara en una vespasiana, horrible lector, si te reías de los sombreritos de Rictus. Porque a su vez el sombrerito hongo estaba encima de un sombrero de copa o chistera”. [6]

De esta manera, a lo largo de la narración, los significantes reproducen un lenguaje fantástico, los versos se rodean de voces mentirosas, anglófonas o autoritarias, los deícticos se desengranan de su mecanismo referencial y hacen que la tercera persona del enunciado denote a la primera de enunciación, o que la primera sea, a la vez, primera y segunda:

“-Má qué «Peladán», mister! -dijo Cojagood-. «Te la doy» es la única expresión correctela y no hay tu tía, ¿you cojesme? [...] Prosternado ante la Ulalume pampeana, saludola el clergymnasta: ¡Ave! Good morming, darling! Miss Coja, que nuestros nietos, que hoy encargaremos fin falta,

no digan al ver nuestros retratos: «Esa barra de mierdas son solamente dos tutubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina» [7]

Este tipo de escritura, nos conduce al silencio y arrastra al lector hacia la elocuencia antimimética. *La Bucanera* al igual que en *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, casi no existe una trama de acciones, ya que estamos frente a una escritura sobre la escritura, cuyo impulso opositor, resentido y melancólico, se yergue con cierto orgullo frente a lo que se desvanece y no se puede aferrar. También observamos que dicha prosa produce y reproduce una transgresión de la gramática: donde hay convención introduce el malentendido, donde hay evidencia instala la duda, donde hay certeza coloca la ambigüedad. En definitiva, desestabiliza las nociones de significación uniforme, del significado como elemento ideal e invariable, destapa el postergado carácter múltiple del lenguaje. Y en otro nivel, los procedimientos de sustitución, proliferación y condensación incomunican la realidad. En otras palabras, en los textos póstumos no sólo hay una ausencia de progresión argumental, sino que incluso en algunos segmentos indiscutiblemente dominados por la narración, ésta se enreda y desenreda a tal extremo que, de hecho, si al azar se relee algún párrafo, a menudo resulta imposible recordar lo que precede, o lo que sigue. La memoria es incapaz de reconstruir, siquiera a grandes rasgos, la trama de las asociaciones y el trayecto del discurso. Así pues, el deseo de anular el sentido podría verse como paradójico, ya que debatir/franquear la frontera de la significación es proponer una *mise-en-abîme* del lenguaje mismo.

En diversos escritos como *Escena de la locura de mademoiselle Pomesita Laconasse*, *Crónica social*, *Leika*, *cartas a Osías Stutman*, también se aborda la problemática de la presencia/ausencia, fonación/escritura. El discurso pizarnikiano deconstruye significados en significantes y el autor implícito no busca transmitir un mensaje sino obligar al lector a cambiar su actitud receptiva, porque debe romper con toda lógica y explorar el vínculo que une la construcción sintáctica del discurso a su propia mente. La estructura a medida que comienza a evocarse se desintegra, es decir que ésta cambia con su lectura, con su reescritura, de tal forma que nunca es posible establecer la relación significado/significante. Los textos sobresaturados de la enunciación en su intento de significación se han vuelto indecibles, es decir no hay diferencias entre nivel denotativo y el nivel connotativo. En consecuencia, tenemos que los enunciados de las narraciones citadas están inscritos dentro de la indecidibilidad, y el narratario convertido en espía dentro de un laberinto connotativo, debe buscar el significante permutado, mientras el narrador, sostiene un diálogo consigo mismo que no se establece ya sólo entre el yo que es y el yo que fue, sino entre el yo que es y el yo que escribe. El narrador en su oficio de escritor, cuestiona la validez de su empresa y su modo de proceder. El lector - como hemos señalado anteriormente - está ante un entramado de voces y registros discordantes que configuran y/o disuelven un exasperado diálogo con los más diversos contrastes y yuxtaposiciones que van desde el lunfardo hasta la mezcla de diferentes idiomas. En este sentido, parece ser que el único fin de la narración es producir una idea sobre la escritura:

“-Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decisores-dijo el Dr.Flor de Edipo Chú.”  
[8]

Pizarnik también desarrolla elementos propios de una estética borgiana, tales como productividad del texto, la escritura como relectura, la disolución de los personajes y de la identidad del narrador en el nivel meta-discursivo y ficcional. De este modo, en *La Bucanera* hay una “*mise-en-abîme*” pero no en el sentido de la organización diégetica de la historia, sino en la tematización del significante y en segundo término,

se desatomiza al yo-narrador en diversos yo-narradores que pueden ser o no identificables:

“Aclaratoria: Alguien me pide que explique a los horribles lectores lo siguiente: 1) Cada vez que un nombre empieza con *Pe* designa fatalmente al loro Pericles. Ejemplo: Perimpsey (cuando Pericles o Perico o Pedrito, boxea); Peri Huang (cuando Pericles escucha una perorata acerca del erotismo chino); Pericón Nacional (cuando lo ejecuta munido de algunas patitas) Y siempre así.” [9]

El índice onomástico pizarnikiano es parte del juego narrativo que surge como consecuencia del simulacro discursivo de unos personajes ubicados en la ambigüedad, con sus porosidades sexuales y desapariciones que establecen un puente entre la escritura y la corporización. El continuo cambio de nombres nos remite a la noción de máscara implicada en la imagen del disfraz, idea que siempre supone una cara “real” escondida bajo un antifaz. Pero, en su caso, detrás de la máscara se esconde la nada, porque los personajes son “persopejes”, es decir muñecos cuya apariencia cambia continuamente.

El texto pizarnikiano es un “*manifiesto de ars antipoética*” [10], donde prioriza una trama nula, sostenida por una voz autorial donde abundan reflexiones metaficcionales. La escritura no pretende hacernos conscientes del canon literario, se trata más bien de desenmascarar el silencio con un discurso incoherente y desestructurado. *La Bucanera* en su primera página, comienza a deconstruir el propio lenguaje narrativo, afectando a la urdimbre íntima de la constitución de la fuente del discurso. ¿Quién posee la voz narrativa? ¿Qué nos cuenta? Desde el comienzo de la historia hay vacilaciones explícitas sobre la persona del narrador. El lector debe enfrentarse a una puesta en escena absurda: el relato se inicia con varios introitos, además de contar con dos índices que no guardan relación alguna con los textos siguientes. Por otra parte, la “Aclaración que hago porque me la pidió V” es una burla del proceso de la significación y pone en evidencia la insaciable urgencia del lector por entenderlo todo. Y al mismo tiempo, es una demostración de cómo la comprensión de la lectura nos permite construir varios niveles de interpretación. Luego se presenta un conglomerado de frases que juegan a erosionar y dislocar el lenguaje, por ejemplo: *La cartuja de Parma* de Stendhal es citada como “la cartuja de esperma”, Tolstoy es referido como “Total = estoy” y Rubén Darío es aludido en las “Palabras liminares”, de *Prosas profanas*: “Bufe el eunuco, silve el cuco, encienda la hacienda, perfore el foro” o, también, en el apartado titulado “La que por un cisne”: “Rió el loro al ver a Leda encamada con un cisne” [11]. Estos escritos además, de un continuo intertexto, donde aparecen versos enteros de otros autores (utilizando los primeros nombres de poetas: “Llámame Alfonsina, Gabriela, Delmira”), son un permanente uso de figuras literarias:

“(…) cale la cala la calavera,/lije el lejano lejos,/licúe el licor del delincuente,/amarretee a Maritornes,/honey su honra,/peine sus penas,/afane su afán,/felicite en fellatio,/colacione poluciones, /matádllos púm-púm/de nuevo píf-paf/ ¡más! tóc/ ¡más! clíc/contactad clíc-tóc/ contraed langue d’oc.” [12]

En “Aclaración que hago porque me la pidió V”, se presentan tres personajes claves para el entramado de la dimensión metaficcional, pues a través de ellos se tamiza buena parte de la dimensión autorreflexiva del texto: en primer lugar figura el loro de Pericles; luego, el polígrafo, calígrafo, después el erotólogo Flor de Edipo Chú (o Dr. Flor de Edicho Pú) y por último, la Coja Ensimismada (suerte de *alter ego* autoral) dueña del loro. La relación entre dueña y loro no está libre de discusiones relacionadas con la labor de escritura:

“La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolesi, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre Periquito que perora para Pizarnik y para nadie más. Porque yo no peroro para vos ni para Perséfone.” [13]

Pizarnik incorpora en “El textículo de la cuestión” [14], a Aristóteles, Petronio, Freud, la erotología china, los dioses griegos, Mallarmé, Leibniz, el taoísmo japonés, D.H. Lawrence y una versión del acto amoroso, que es también una versión del célebre monólogo de Molly, en el *Ulysses* de Joyce:

“Perono quiero precipitarme -pensó Tote mientras Joerecto le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que su susodicho ingresara en el Aula Magna de la Totedeseante que tentaba con la su lengua que, rosadapavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole a lacosa, rubricabalgando a su dulce amigo en sube y baja, enranúnculo de hojas estremecidas como las vivas hojas de su nueva Poética que Joe Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo del pozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípijoe, másjoe, todavía más y ¡oh!” [15]

Según Genette toda intrusión del narrador/narratario extradiegético en el universo diegético crea un efecto de extrañeza graciosa o fantástica [16]. En *La Bucanera* se nos invita a suspender nuestra credulidad en un narrador testigo (situado en el presente que es capaz de hacer intrusiones más o menos activas. La voz autorial de *Pizarnik/fraguadora*, actúa consciente de sus objetivos y además de autocriticarse, interpela a los lectores desde el prefacio para que no dejen de prestarle atención [17]. A veces lo hace con rabia, otras veces con comentarios sobre el trabajo creador:

“Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentición llamado haschich: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO” [...] “Lector, mirá que yo también me aburro” [...] “¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada. Recuerde lector encinto que nuestro recinto es, siempre, la botica rococó de Cocó Anel.” [18]

Apreciamos entonces que, *La Bucanera* es un ejercicio narrativo, en donde lo importante es la polifonía de voces (divergentes entre sí) que emergen a la manera de coro griego, se desdoblan y mantienen un continuo diálogo con La Otra. Alejandra (Sacha) que cita con su voz poética anterior, es ahora una Alejandra que no deja hablar a la expresión nueva, la voz reinventada:

“Aprovechando (tachado AP: me aburro). ¿Debe agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir todavía amor a pesar de tanta desdicha? (tachado por Pizarnik: hablar de amor y sobre todo de ternura es casi criminal y no obstante...no obstante...) Sacha, no jodás.” [19]

El narrador rechaza explícitamente la poesía y se burla, con bastante frecuencia, del tono solemne, empacado del discurso poético:

“En cuanto a ella, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada a su mishín como una cobra, parecía Catalina de Prusia poniéndose Horodono Rivadavia en las supersticiosas axilas que comentaremos exhaustivamente el año próximo. En fin, qué carajo, le dio una biaba que arrastró con el Papa, con la pluma y con la concha de tu hermana, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*...” [20]

Existe también un cruce de intertextos, modificados por Pizarnik, “Entonces, Borges, alcé mi patita munido de un puñalito...” [21] y la alusión a la novela de Cortázar: “Pericles y Chú juntaron sus ahorros y compraron un Manual para llamarse Manuel” [22]. En uno de los textos más interesantes de *La Bucanero*, encontramos una de las mejores aliteraciones, compulsivamente repetidas, pero que fluyen con gran espontaneidad:

“Cuando Coco Panel afrontó al malón, con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino - Pietro Aretino- con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabe ‘el trabuco del oso que se comió mi ossobuco.” [23]

La escritora ridiculiza el lexema y su referente: destruye las obras literarias que esa lengua configura. Además se produce un juego constante con referencias culturales, hasta convertir el texto en un verdadero rompecabezas de citas sardónicas, que desbordan lo imaginario y se unen a la sustancia fónica de ese lenguaje. Pizarnik, al igual que Borges, coloca posdatas al final de su texto:

“Posdata de 1969: lo supieron los discípulos de Orgasmo, autor de una damantina chupada de medias al loquero cuyo título mis pajerocultos lectores conocen.

Posdatita de 1969 y 1/2: Nada he incorporado a esta reedición. La repetida lectura de Baffo, Aretino, Crebillon fils, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana) me deparó la comprensión de esa alegría. Algunos -yo, la primera- me reprochan el ‘realismo’:

situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto, la verosimilitud torna mi narración intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? Veintiocho mil aninimitos no pudieron doblegarme. La verdad no es más cara que Platanov, quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo. (1). Personaje de Anton Chejov.” [24]

Con esta estrategia, y la utilización de citas inexistentes, notas a pie de página falsas, la autora quiere impregnar el texto de “ficción externa”, provocar la risa o borrar la débil frontera entre realidad y ficción:

“«-Dis-moi comment tu polkes, je te dirai comment tu...» DUNCAN PERROS, La polka enseignée sans maître” (...) “Como a otros les duele el culo, a Gigori Efimovitch le dolían las rosas” Gregoria Malasuerte” [25]

Con el recurso anterior se desea romper y deconstruir el principio de la intertextualidad, sustituyéndolo por el del rizoma, sin embargo no lo consigue. Según Genette [26], todos esos juegos exponen - a través de la intensidad de sus efectos- “la importancia del límite que se las ingenia para traspasar la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera moviediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta .”

De igual manera, el carácter profanador, la interacción de distintos niveles y registros lingüísticos que presentan *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* se vincula con la apoteosis del artificio y la paradoja. Las citas son simples menciones que, por lo general, tienen solo la finalidad de desenmascarar las estructuras que sustentan la escritura. Para finalizar, podemos decir estas prosas que hemos analizado, destruyen la función comunicativa de la lengua y transforma el

habla, con todos sus errores gramaticales, en una escritura disidente que rechaza las convenciones de la mimesis y muestra el artificio de toda representación textual.

### Notas:

- [1] Alejandra Pizarnik, *Correspondencia*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1998, p.161
- [2] María Negroni, *El testigo lúcido*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- [3] Alejandra Pizarnik, *Fifina*. (Texto inédito). Pizarnik Papers, Archivo 7, carpeta 19. Biblioteca de la Universidad de Princeton.
- [4] María Negroni, *El testigo lúcido*, en *Op. cit.*
- [5] Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*. México, FCE, 2000, p.17
- [6] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*. Barcelona, Lumen, 2001, p. 113
- [7] *Ibidem*, p.121
- [8] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p.109
- [9] *Ibidem*, p.95
- [10] María Negroni, *El testigo lúcido*, en *Op. cit.*
- [11] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p.144
- [12] *Ibidem*, p.145
- [13] *Ibidem*, p.159
- [14] *Textículos* es un termino que fue acuñado por Raymond Queneau, el cual servía para designar a una serie de prosas híbridas o *prosas limítrofes*. También Cortázar lo utilizó para designar sus microcuentos
- [15] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p.153
- [16] Gerard Genette, *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989, p.291
- [17] En algunas prosas pizarnikianas, el autor-narrador interpela repetidas veces al lector, lo cual seguramente tiene sus antecedentes en obras como *Tristram Shandy* de Sterne, *Jacques le Fataliste*, de Diderot o las películas de los hermanos Marx, sobretodo la escena donde Groucho le dice al espectador: “si tiene ganas, bien puede usar la oportunidad de levantarse y salir” (Gerard Genette., *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.75).
- [18] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p.155

- [19] Alejandra Pizarnik, *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1998, p.346
- [20] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p. 135
- [21] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, p.120
- [22] *Ibidem*, p.140
- [23] *Ibidem*, p.155
- [24] Alejandra Pizarnik, *Prosas completas*, en *Op. cit.*, pp.156, 157
- [25] *Ibidem*, pp. 122,127
- [26] Gerard Genette, *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989, p.291

© Patricia Venti 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**