



Poesía y humor: notas sobre la lectura  
de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la  
Polígrafa*,  
de Alejandra Pizarnik

María Esperanza Gil

Universidad Nacional de Mar del Plata

---

**Resumen:** Los textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* pueden clasificarse como “humorísticos” en virtud de la serie de procedimientos discursivos desplegados para provocar tal efecto de lectura. Sin embargo, estos textos dialogan con la obra poética de Alejandra Pizarnik estableciendo relaciones que ponen en duda la división entre poesía y prosa. El presente trabajo, sustentado en el análisis discursivo, propone algunas reflexiones sobre la continuidad entre la prosa y la poesía de Alejandra Pizarnik y sobre algunos rasgos característicos de su poética.

**Palabras clave:** Alejandra Pizarnik, poesía argentina, intertextualidad, humorismo

Las dos ediciones en las que puede encontrarse *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (la de Sudamericana, en 1982 y la más reciente de Lumen, en 2002) son póstumas. Algunos de los textos están fechados en 1970, por lo cual puede decirse que, junto con *El infierno musical* (1971), forman parte de la última etapa de Alejandra Pizarnik. En este trabajo, tomaré la edición de Lumen a cargo de Ana Becció, que agrupa los textos en prosa en cuatro conjuntos: Relatos, Humor, Teatro, Artículos y ensayos. Dos consideraciones preliminares se imponen respecto de este ordenamiento, sin dudas dificultoso para la editora: en primer lugar, podría cuestionarse la distinción entre poesía y prosa en general y en la obra de Pizarnik en particular como también la pertinencia del género *humor*; en segundo término, es necesario señalar que el orden de los textos que analizaré viene dado por una decisión de la editora, a partir de una carpeta en la cual se encontraban los originales y borradores, pero de ningún modo puede afirmarse que su presentación coincida con los designios de la autora.

La lectura que me propongo realizar aquí no hace ninguna distinción entre la poesía y la prosa, puesto que la escritura de Pizarnik es siempre poética. Por eso mismo, analizaré algunos procedimientos generales que se utilizan en todo el texto para producir ciertos efectos de sentido, entre los cuales se cuenta el humor, pero no exclusivamente. Con este análisis pretendo dar cuenta del origen de algunas conclusiones finales respecto de la materialidad del lenguaje y la puesta en abismo como rasgos característicos de la poética de Alejandra Pizarnik. Luego tomaré algunos textos en particular para analizarlos con mayor profundidad y relacionarlos entre sí, además de ponerlos en diálogo con algunos conceptos teóricos (el doble, lo ominoso, el himen, la diseminación).

## Recorrido por los bordes: paratextos

Quizás de un modo más evidente que en otros casos, aquí resulta ineludible el análisis crítico de los paratextos. Por los motivos mencionados antes, desconocemos qué hubiese determinado la autora respecto de, por ejemplo, la ubicación de los índices y el prólogo. Tal como se nos presentan en la edición de Lumen, los textos están *bajo* el título *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, donde la letra *o*, según se explicará más adelante, no implica oposición sino una suerte de equivalencia, una marca de indecidibilidad que el título recibe del texto. El sentido de la palabra *polígrafa* anticipa las operatorias que se encontrarán incesantemente en el texto: se construye una escritura que debe ser descifrada, principalmente, por causa de los modos secretos y extraordinarios con que ha sido creada [1]. *Bucanera de Pernambuco* nos permite una primera aproximación a ese código: es el significante el

que determina la asociación de las palabras, por su *afinidad fónica*, independientemente (en este caso, pero no en todos los que analizaremos) del contenido semántico de la palabra.

En los índices vuelve a aparecer lo indecible: uno es el ingenuo (o no) y el otro es el piola. No sólo tenemos dos índices, sino que uno de ellos se dice ingenuo y al mismo tiempo lo contrario. Además, desde luego, ninguno cumple la función tradicional de índice porque no reproduce el orden de los textos, ni la cantidad, ni siquiera sus títulos correctos. Aparece el efecto cómico como intencionalidad evidente en la construcción de estos paratextos, como en *Pigmeón y Gatafea* (que resuena como *Polifemo y Galatea*, pero también anticipa la presencia del Pigmeo, de la tribu de los pigmeítos Bú-Bú, personajes de uno de los textos) o en la exageración de las dedicatorias. Al mismo tiempo, surge la incomodidad ante la ausencia de certezas: ¿por qué ingenuo?, ¿por qué piola?, ¿por qué aparecen ciertos títulos y otros no? Todos estos indicios previos ya anticipan que la lectura no será fácil. El lector se ve obligado a buscar otra lógica para ingresar en el texto, ya que se ha roto la unidad del signo lingüístico, tanto como las convenciones y se ha cerrado la posibilidad de emprender una lectura despreocupada.

Esa *tranquila unidad* del signo lingüístico, como la llama Derridá, que se rompe no es el único motivo (aunque quizás sea el definitivo) para inquietarse. La narradora aclara a los *horribles lectores* (no porque a ella le importe, sino porque se lo ha pedido V.), lo siguiente: “Cada vez que un nombre comienza con Pe designa fatalmente al loro Pericles...” y lo mismo sucede con Co (referencia a la Coja Ensimismada) y con Chú (Flor de Edipo Chú). Este atisbo de amabilidad contrasta con el *Praefación*, que se lee en la página anterior y comienza así: “Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentecón llamado haschich: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO.” La convencional gratitud y la prescripción horaciana de agradar al lector quedan jocosamente de lado. Sin embargo, más allá del ácido humor con el que se establece el juego de la provocación (¿será *Praefación* una mezcla de prefacio y provocación?), lo inquietante parece residir no ya en lo humorístico sino en la resonancia que produce la presencia de una segunda voz que, filtrándose a través de los paréntesis, murmura (*-It’s O.K.*), (*Regio, Ché*), (*¡Es laloc!*), (*Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti.*). Si aceptamos que *laloc* es La Locutora, personaje del texto, pero también *la loca* y si podemos leer *la marquesa Caguetti* como un mote irónico y a la vez una burla hacia alguien que tiene miedo (rasgo definitorio en la construcción del sujeto en la poética de Pizarnik), encontramos ya algunos motivos para creer que la inestabilidad del lector se debe al doble efecto de lo humorístico y lo extraño. Todo, comenzando por el lenguaje, es extraño en el espacio de este texto.

Siguiendo con otros paratextos, en los epígrafes puede observarse la heterogeneidad de un conjunto que incluye citas obviamente falsas y corrosivas (“Como a otros les duele el culo, a Grigori Efimovitch Novy le dolían las rosas.” *Gregoria Malasuerte*) junto a otras que están exentas de toda connotación humorística en su contexto original y en el del texto en que se insertan (“...buscando un hipopótamo.” *L. Carroll*) o, por último, la cita de Kafka (que la editora decidió ubicar al comienzo del libro) que admite una lectura humorística pero no la implica necesariamente. Al igual que en las dedicatorias, el diseño del sistema paratextual no admite una sola clave de lectura (la referencial, la humorística, la irónica) sino todas a la vez. Lo que puede decirse de las notas al pie no hace más que confirmar esta idea: a veces, estas notas introducen una explicación (cuando aclaran, por ejemplo, que *laloc* remite a *la locutora*) o continúan una humorada (cuando a propósito de la frase “se pescó una tranca y apareció en Salatranca” se aclara “La frase evoca: se pescó una mina y apareció en Salamina”). Antes de que podamos establecer una filiación con los procedimientos borgeanos, el propio texto hace explícita la relación al dedicar

dos notas al pie para señalar el dudoso vínculo con *Historia Universal de la Infamia* y con Bustos Domecq.

## El quehacer de la polígrafa

El conjunto de efectos producidos por el texto se logra mediante un tratamiento del lenguaje que, sin ánimos de ser exhaustiva, me propongo analizar a continuación. Tomaré algunos ejemplos antes de iniciar el análisis del corpus textual seleccionado.

### *El extrañamiento del lenguaje cotidiano*

El lenguaje se vuelve extraño cuando se toman literalmente los lugares comunes y las frases hechas, destruyendo la naturalidad con la cual aceptamos estos dichos en el habla cotidiana. Así, por ejemplo, se dice que el horario de atención de cierto lugar es “*los días hábiles, desde las 8 hasta las 19 horas, y los días torpes desde las 8 horas hasta las 8 horas*” (Pizarnik 2002b: 101) o que alguien “*dejó que Flor de Cris-Cras tomara la palabra para dar con ella una vuelta manzana*” (Pizarnik 2002b: 152). Entonces, las expresiones *tomar la palabra* o *días hábiles* ya no tienen el significado conocido por nosotros, sino uno nuevo y extraño.

### *La afinidad fónica*

Aquí podrían incluirse varios ejemplos que responden a procedimientos diversos, aunque todos coinciden en instaurar la producción de sentidos a partir del significante. Uno de ellos es la alteración de letras dentro de la palabra (“*Mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambiaban de puta*”, en lugar de pata, “*las ubres completas de Mallarmé*”, en lugar de obras). Si puede hablarse de producción de sentidos es porque las alteraciones no son azarosas. Responden al objetivo de asociar los sentidos mediante una lógica que no dependa necesariamente del significado. Las alteraciones de letras (y en general los procedimientos de intervención sobre la materia del lenguaje) ponen en funcionamiento una cadena significativa vinculada, mayoritariamente, con lo sexual y creada a partir del cruce de registros lingüísticos que van desde lo coloquial hasta lo vulgar.

En ciertos casos, la afinidad fónica se combina también con una afinidad semántica y el efecto cómico se potencia: “*Ché, Chú, quedate kioto*” (Pizarnik 2002b: 94) es un buen ejemplo, donde *kioto* es también *quieto*, pero a la vez es una referencia al origen oriental del personaje. Un caso todavía más evidente, y de profunda comicidad, es la *dislocación* de la marcha peronista mediante la alteración de la letra pero con fidelidad métrica: “*Homogenua!, ¡qué grande sos!// Mi Co Panel, ¡cuánto cosés!// Merdón, Merdón/ Merdón, Merdón, / para pa pá/ pá pá pá pá*” (Pizarnik 2002b: 123). La idea de dislocación es muy productiva para este texto, más allá de este ejemplo, porque refiere a un desplazamiento del sentido que no implica un quiebre total. Por eso es recuperable toda una cadena de significados y, pese a la dificultad, el texto nunca deja de ser legible.

La enumeración de todos los procedimientos que operan sobre el significante excedería las posibilidades de este trabajo. Me interesa precisar que la ruptura del signo lingüístico mediante la liberación del significante y la referencia constante a la sexualidad son, quizás, los dos rasgos principales del trabajo con lingüístico en *La Bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*.

### *Neologismos*

Si anteriormente mencioné las afinidades fónicas, que ciertamente dan origen a nuevas palabras, aquí me refiero a los neologismos creados, por ejemplo, por conjugación de sustantivos como en el caso de “*Gardel atanguece*” (Pizarnik 2002b: 126) o a las que podríamos denominar, imitando un personaje de Carroll, *palabras maletín*. En estas últimas, opera otro procedimiento destinado a generar asociaciones de sentidos que no están vinculados semánticamente. Por ejemplo: “*Estoy satisfehaciente, mucha Grecia.*” (Pizarnik 2002b: 132), donde satisfecha y fehaciente se fusionan para crear un nuevo concepto, como en el insulto del Loro Pericles a la Coja: “*¡Rengaccionaria!*”. Al igual que las aliteraciones y los cambios de letras, este procedimiento rompe la unidad del signo lingüístico.

### *Sintaxis*

Conociendo las limitaciones de la gramática estructural y parodiándola, Pizarnik utiliza un procedimiento humorístico que consiste en formular frases sintácticamente perfectas pero semánticamente contradictorias con lógica. Por citar solo un ejemplo: “*¡Patócles, esta vez me levanto!- dijo No-Alfonsina desde una repentina canilla.*”. El *circunstancial de lugar* (en términos de gramática estructural) cumple con los requisitos de construcción, pero su significado es desopilante.

### *Finezas*

“*-Oh, comprendí la  
fineza-dijo Chu-*.”

Referirse a un determinado procedimiento de este libro como “juego de lenguaje” sería una inadmisibles redundancia, puesto que todo el lenguaje del texto es parte de un juego. Podría hablarse, entonces, de ciertas aclaraciones innecesarias, ciertos comentarios maliciosos bajo el nombre de finezas. Algunos ejemplos: “*Empédocles, que estaba en pedo*” (Pizarnik 2002b: 122) o “*Juana Manuela Gorriti, tan útil para la lluvia*” (Pizarnik 2002b: 97).

Estos ejemplos muestran la minuciosidad con la que ha sido construido el texto. Las asociaciones de sentido se disparan infinitamente y muchas de ellas pasan desapercibidas incluso en las lecturas más atentas. En el texto aparecen referencias (no exentas de cierta amistosa maldad) hacia otros escritores, en las cuales se mezcla la parodia y el homenaje. Dice el Loro Pericles:

“Me acuerdo del poema que me consagró Gertrude Stein y que en el fondo la consagró a ella. Así reza el poema de la gorda:

Tu    rosa    es    rosa.  
Mi rosa, no sé.” (Pizarnik 2002b: 161)

Con este incompleto relevamiento de procedimientos intenté ejemplificar algunos de los innumerables motivos por los que puede afirmarse que el lenguaje es trabajado como una materialidad, manipulado de forma tal que impide toda lectura realista y referencial.

## **Puesta en abismo**

Derridá, a propósito de la escritura de Mallarmé, dice: “*Tal escritura que no remite más que a sí misma nos traslada a la vez, indefinida y sistemáticamente, a*

*otra escritura. A la vez: es lo que hay que darse cuenta.*” (Derridá 1975: 305). Poner en diálogo esta idea con la escritura de Pizarnik me obliga a explicar primero, aunque esto sea evidente, por qué puede decirse que no remite más que a sí misma.

En principio, existe una intertextualidad que podríamos llamar *interna* al libro (que analizaremos en el apartado siguiente) distinta de una intertextualidad que opera entre este libro y otros textos de la autora. Por ejemplo, en el fragmento que citaré a continuación aparecen palabras como lila, gitanos y endechadora, que producen una fuerte resonancia con *Los poseídos entre lilas* [2]:

“la verás henchirse por un furor que la emberrenchinará hasta que, TODA LILA, se vaya con los gitanos a andar caminos -soles y lluvias, pasar trabajos- mudada una vez más en:

Bárbara la endechadora.” (Pizarnik 2002b: 114)

Existe, en segundo lugar, una constante puesta en evidencia del carácter ficticio del texto. Se destruye, deliberadamente, toda ilusión de realidad. Los personajes entran y salen del cuento, se lo disputan, hablan de la autora y atacan al lector: “*Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto y, de paso, el sumo.*” (Pizarnik 2002b: 117). La autora, por su parte, interactúa con los personajes: “*Ya le dije que en mis cuentos no hay baño*”, responde ante la mano levantada de Coco Panel (Pizarnik 2002b: 127).

La escritura que refiere a sí misma (o la puesta en abismo) es un rasgo característico de la poética de Alejandra Pizarnik. *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* adhiere a esta práctica un trazo de comicidad, pero no deja de postular filosóficamente la imposibilidad de asir lo real por medio del lenguaje.

## **El injerto (o el recorrido por el jardín)**

En este apartado abordaré específicamente un reducido corpus compuesto por “La Polka”, “Diversiones públicas” y “La escrita”. Trataré de analizar de qué modo se produce una serie de *injertos* [3] de los textos entre sí y entre éstos y la obra poética de la autora con la finalidad de producir en el espacio del texto el encuentro con el doble.

El comienzo de “Diversiones Públicas” denuncia la ausencia de una frase: “*Como Jesús y Judas, qué amigos eran, iban a ver las series del brazo y tomaban helado del mismo cucurucho como Lavoisier y Lavater.*”. La presencia de un antecedente borrado se inscribe en la ausencia de sangría (que aparece en párrafos posteriores), quedando como único antecedente el blanco de la página. ¿Quién o quiénes son como Jesús y Judas, como Lavoisier y Lavater? La mención de estas parejas puede tomarse como una anticipación de lo que sucederá en el texto, donde la presencia de dos voces se hace explícita: “-*Sacha, no jodás. Dejé que empiece el cuento.*” (Pizarnik 2002b: 132-133). Una de las voces, Sacha, es quien posterga el comienzo del cuento con un discurso que remite claramente a la constelación de sentidos que incesantemente se repiten en la poesía de Alejandra Pizarnik. Lo que Sacha enuncia (“*Hay cólera en el destino puesto que se acerca..*”, “*Yo...mi muerte...la matadora que viene de la lejanía. /¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?*”) es censurado por la otra voz (“NO SEAS BOLUDA, SACHA”) [4]. Esta segunda voz se empeña en narrar la historia ya contada en el texto “La Polka”, con algunas variantes. La diferencia es que en este segundo texto, Sacha interrumpe y es

amonestada: “¿Debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir todavía amor a pesar de tanta desdicha?/ Sacha, no jodás.” (134).

En el estudio que dedicó al tema del doble, Otto Rank establece, sin dejar margen de duda, las relaciones entre la figura del doble y el anuncio de la muerte [5]. Intencionalmente, dejaré de lado las circunstancias biográficas de la autora que podrían analizarse a la luz del trabajo de Rank, ya que exceden las posibilidades y el objetivo de este trabajo. Sólo a los efectos de elaborar un recorrido de lectura, señalaré que la presencia del doble como “*el mensajero de la muerte*” (Rank 1976: 133) explicaría la incomodidad que genera el discurso de Sacha y los intentos de la otra voz por silenciarla. Claramente, la voz de Sacha se forma con ecos del discurso poético desgarrador que, para la misma época, la autora está construyendo en *El infierno musical*. El primero de los poemas que allí aparecen, *Cold in hand blues*, termina con el verso “*tengo miedo*”. Esas dos palabras aparcan en “Diversiones Públicas” interrumpiendo el relato con un brusco cambio de tono y de sentido. Vale la pena citar el fragmento completo:

“Miss Coja, que nuestros nietos-que hoy encargaremos sin falta-no digan, al ver nuestros retratos: “Estos mierdas fueron dos titubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina. Poco le prometo; soy hombre de mucho cogollo, pero no me las doy de gallo, ¿entendés, carita de ganzúa?

Tengo miedo.” (Pizarnik 2002b: 133)

La frase “*Tengo miedo*” es claramente un *injerto* debido a que no se encuentra en “La Polka”, de donde proviene la historia que se narra y porque no forma parte del diálogo, como puede advertirse a partir de la falta del guión correspondiente. Otro injerto es la frase “*la matadora que viene de la lejanía*”, que aparece en “Los poseídos entre Lilas” [6] al igual que las preguntas “¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?”

Podría decirse que entre los dos textos (“La Polka” y “Diversiones Públicas”) se injerta la inquietante presencia de un doble, que viene a transformar el efecto humorístico en *ominosidad*. Lo ominoso, dice Freud [7], “*no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión*” (Freud 1986: 241). Esto explica lo que podríamos pensar como la “*escena*” del texto. Lo reprimido en “Diversiones Públicas” es la voz de Sacha, la voz poética de *El Infierno Musical*, las palabras incesantes que retornan desde otros textos.

Me parece posible ligar, a partir de Freud, algunas cosas que hemos venido observando. Me refiero a la cuestión del doble, en el sentido de Rank y en cuanto a la ambivalencia de lo ominoso, pero también a aquello que en términos de Derridá llamaríamos “la lógica del himen”: lo que no tiene lugar sino en el *entre*, permaneciendo indecible. No por casualidad se encuentra en el comienzo del texto “La Polka” el suplemento “(o no)”, que ya analizamos a propósito del *Índice Ingenuo* (o no) y que produce el ineludible efecto de instaurar lo indecible. Veamos:

“Resulta de que Coja Ensimismada fue a Nueva York por un día. Si el lector (o no), que los hay (o no), preguntase con su consabida (o no) voz gangosa (o no):

¿Y qué fue a hacer (o no) a Nueva (o no) York?, nosotros le diríamos, redimiéndolo y remendándolo: ...” (Pizarnik 2002b: 123)

Abusa del recurso para crear, además, el efecto humorístico. Pero, teniendo en cuenta el texto “Diversiones Públicas” y la conmovedora aparición de una voz disonante que allí sucede, creo que todas las marcas de indecidibilidad despliegan la dramática tensión del sujeto, digamos *poético*, para eludir la referencia biográfica.

Respetando el orden de aparición en la edición de Lumen, pasaré a analizar “La escrita”. En este texto, como en los otros dos que integran mi acotado corpus de trabajo, el efecto humorístico es sólo uno de los efectos buscados y se encuentra atenuado por la presencia de ciertas imágenes emblemáticas como la muerte, el silencio, la noche.

La puesta en evidencia de la ficción alcanza aquí un nivel excepcionalmente cómico:

“(Aplausos. Harry Harris dice: Hurra y otros retruécanos que el lector y el eructor me perdonarán que no consigne pero la tonsura me obligaría a seguirla y hoy quiero salir de este texto temprano para poder comprar bonetes y otras cosas que callo.)” (Pizarnik 2002b: 138)

Como se dijo antes, explicitar borgeanamente el carácter ficticio del texto es una forma de postular la imposibilidad de representar lo real por medio del lenguaje y de provocar una puesta en abismo. En este texto en particular, este efecto es mucho más poderoso que el humorístico y resulta inquietante, porque gradualmente el lenguaje se vuelve cada vez más auto-referencial. Unos pocos párrafos después del que cité, injertado en las ramificaciones de un discurso que va alejándose lentamente del humor, aparece la referencia explícita a lo indecible:

Cosa que sirvió de coartada al coatí para demostrar que él no se coaligó con el marmitón quien, por otra parte (por la boca) permaneció tan silencioso que hubiérase podido oír la caída de una aguja -narrada por la propia aguja, si las agujas hablaran, si llevaran un hato con vituallas para la travesía, además de desodorante para las hermanas axilas y una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatí la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid. (Pizarnik 2002b: 139)

Esta preocupación por encontrar un lenguaje remite irremediabilmente a *El infierno musical* y al texto “Piedra fundamental” particularmente. No es mi intención postular esta forma de leer como la única válida, pero me parece que en la intersección de estas dos voces o discursos se construye una poética que no podré describir en su totalidad, pero que sin dudas resulta inclasificable bajo rótulos absolutos, como el de *humor*. Poesía y humor, dice Pizarnik a propósito de la obra de Cortázar “*proceden a exhibir el revés de la trama*” [8]. Estos matices han sido señalados en el prólogo al volumen de *Prosa completa* por Ana Nuño, quien resume lo que he intentado plantear:

Los relatos, en primer lugar, cuajados de motivos y figuras recurrentes en la obra poética: la seducción y la nostalgia imposibles, la tentación del silencio, la escritura concebida como espacio ceremonial donde se exaltan la vida, la libertad y la muerte, la infancia y sus espejismos, los espejos y el doble amenazador...

Retomando el análisis de “La escrita”, sin perder de vista lo anterior, quisiera analizar de qué modo se produce, en el final del texto, un viraje hacia la escritura poética más característica de Pizarnik. En el último párrafo, han cambiado

repentinamente los protagonistas (ahora son *ella* y *él*) y lo que hacen es “*desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos*” hasta que todo “*se convierte en el silencio de la noche*”.

“*El alto humorismo no sólo corroe la realidad que nombra sino también al propio humorista*” [9]. Como el poema, el humor se hace con el propio cuerpo y con la propia vida. Esta concepción de lo poético y del lenguaje conduce al silencio o a la muerte. Es el revés de la trama que exhibe *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*.

## Notas

- [1] Cfr. *Poligrafía: 1. f. Arte de escribir por diferentes modos secretos o extraordinarios, de suerte que lo escrito no sea inteligible sino para quien pueda descifrarlo. 2. f. Arte de descifrar los escritos de esta clase. 3. f. Ciencia del polígrafo.* (Diccionario de la Lengua Española, RAE, XII Edición.)
- [2] En el reportaje realizado por Martha Moia, que se incluye en el volumen de *Prosa Completa*, Pizarnik responde a la pregunta sobre la existencia de signos y emblemas en su escritura del siguiente modo: “*Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos.*” El concepto de diseminación permite explicar esta recurrencia de emblemas.
- [3] Derrida, Jacques (1975) *La diseminación*. Caracas: Fundamentos. (306)
- [4] Quizás sea conveniente aclarar que, según surge de la información biográfica, Sacha es uno de los nombres adoptados por Alejandra Pizarnik.
- [5] Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976.
- [6] *Poesía Completa*. Lumen (295)
- [7] Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en *Obras Completas*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986.
- [8] Pizarnik, Alejandra. Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historias de Cronopios y de Famas*. En *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, 2006 (201).
- [9] Pizarnik, Alejandra. “Humor de Borges y Bioy Casares”, en *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, 2002 (281).

## Bibliografía

Derrida, Jacques (1975): *La diseminación*. Caracas: Fundamentos.

Freud, Sigmund (1986): “Lo ominoso” en *Obras Completas*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Piña, Cristina (1999): *Alejandra Pizarnik, una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, Alejandra (2002): a) *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

b) *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen.

Rank, Otto (1976): *El doble*. Buenos Aires: Orión.

Venti, Patricia: Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik, *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid  
<http://www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.html>

© *María Esperanza Gil 2008*

*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**